



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Moderne ausstellen. Werner Hofmanns
Ausstellungskonzepte der 1960er Jahre“

Verfasserin

Mag. rer. soc. oec. Beate Lex

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

Vielmals danke ich Herrn Dr. Dieter Bogner für die äußerst konstruktive Betreuung dieser Arbeit, die stets von großer zwischenmenschlicher Wärme gekennzeichnet war.

Dank gilt meinem geschätzten Freund und Studienkollegen Werner Ganser, der den Prozess der Arbeit in Form zahlreicher inhaltlicher Diskussionen begleitet hat.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich meinen Freunden Sandra Reimann und Werner Ganser für ihr kritisches Lektorat.

Von Herzen danke ich Stefan Wolf, auf dessen Unterstützung ich zählen konnte und der mir als intellektueller Gesprächspartner auf die Sprünge geholfen hat.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Abkürzungsverzeichnis	3
1 Einleitung	5
2 Vorgeschichte, Konzeption und räumliche Bedingungen des Museums des 20. Jahrhunderts	14
2.1 Die <i>Moderne Galerie</i> oder Zur Vorgeschichte des Museums des 20. Jahrhunderts	15
2.2 Gründung und Konzeption des Museums	18
2.3 Das <i>Einraummuseum</i> und sein Display	22
3 Konzeption und Spezifika der Sammlung klassischer Moderne	25
3.1 Werner Hofmanns Sammlungskonzeption	26
3.2 Abgrenzung und Einbeziehung: Die Sammlung des Museums im Kontext der staatlichen Moderne-Sammlungen	31
4 Die Ausstellungsprogrammatik der Ära Hofmann und ihr Verhältnis zum Wiener Ausstellungsbetrieb der Nachkriegszeit	35
4.1 Die klassische Moderne in Sonderausstellungen des Museums des 20. Jahrhunderts	36
4.2 Ausstellungen der klassischen Moderne im Wien nach 1945	42
5 Kunst von 1900 bis heute (1962): Die Eröffnungsausstellung	49
5.1 Konzeption und Anspruch der Ausstellung	50
5.2 Ein Rundgang durch <i>Kunst von 1900 bis heute</i>	55
5.3 Zum Narrativ der Ausstellung: Werner Hofmann als Theoretiker	58
5.4 Ausstellung und Display: Der vereinzelte Künstler oder die „ganze Phalanx der Moderne“	68
5.5 Zum Verhältnis von Ausstellung und Sammlung	73
5.5.1 Viel Raum für Skulptur und Plastik	73
5.5.2 Das „Mitspracherecht“ österreichischer Positionen	77
5.5.3 Diversifikation in Ansätzen	80
5.6 Fazit	82

6 Die permanente Sammlungspräsentation	85
6.1 Die Sammlung klassischer Moderne: eine „Anthologie von Einzelwerken“?	86
6.1.1 (Dauer)Leihgaben der staatlichen Moderne-Sammlungen und privater Leihgeber	87
6.1.2 Das Bild der Sammlung: Eigenerwerbungen in Zusammenschau mit (Dauer)Leihgaben	92
6.2 Ein Besuch in der Dauerausstellung	100
6.3 Die Funktionen des Displays	105
6.4 Zum Narrativ der permanenten Sammlungspräsentation: Werner Hofmann als Didaktiker	110
6.5 Die Sammlungsspezifika im Lichte der Dauerausstellung	113
6.5.1 Zur Rolle der bildhauerischen Arbeiten	116
6.5.2 Österreichische Positionen innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation	118
6.5.3 Das Projekt Diversifikation	120
6.6 Fazit	121
7 Resümee und Ausblick	124
8 Anhang	133
8.1 Literaturverzeichnis	135
8.2 Abbildungsnachweis	147
8.3 Abbildungen	149
8.4 Abstract	185
8.5 Curriculum Vitae	187

Vorwort

Die Realisierung der vorliegenden Arbeit wäre nicht ohne die Unterstützung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok) möglich gewesen. Der Betreuer meiner Arbeit, Herr Dr. Dieter Bogner, regte mich zu einer Auseinandersetzung mit der Ausstellungsgeschichte des Museums an und stellte den ersten Kontakt zum Mumok her, wofür ich ihm zu großem Dank verpflichtet bin. In der Folge wurde ich von allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums aufs Wohlwollendste unterstützt.

Vielmals danke ich Frau Dr. Susanne Neuburger, der Sammlungsleiterin des Mumok, die mir bereitwillig Frage und Antwort stand, mich mit Materialien versorgte und großes Interesse an meiner Arbeit zeigte. Ebenso bin ich ihren Mitarbeiterinnen Marie-Therese Hochwartner, Alexandra Pinter und Katharina Schendl zu Dank verpflichtet. Im Besonderen möchte ich Marie-Therese Hochwartner für das mühevollen Scannen Dutzender Negative danken, die ich als Grundlage für meine Analysen benötigte.

Die Arbeit im Archiv des Mumok, das sich zu großen Teilen in der Bibliothek des Museums befindet, wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung der Mitarbeiterinnen der Bibliothek. Großer Dank gilt daher Frau Dr. Simone Moser, der Leiterin der Bibliothek, die mir ermöglichte, meinen Recherchen auch außerhalb der regulären Öffnungszeiten und während der Schließwochen im Sommer nachzugehen. Frau Dr. Mosers Interesse an meiner Arbeit rechne ich ihr hoch an. Ebenso möchte ich mich bei ihren Mitarbeiterinnen Mag. Katharina Lenz-Fukac und Edith Vit bedanken. Frau Vit, die seit den 1970er Jahren am Museum beschäftigt ist, erzählte mir bisweilen Anekdoten aus dem Museum des 20. Jahrhunderts, was meine Vorstellung vom damaligen Museumsalltag aufs Positivste verlebendigte.

Darüber hinaus danke ich Herrn Dr. Wolfgang Drechsler, der sich am Mumok der Sammlungsforschung widmet. Mit ihm führte ich einige äußerst erhellende Gespräche zur Ausstellungstätigkeit des Museums zwischen den 1980er und 2000er Jahren. Da sich der Fokus meiner Arbeit im Laufe der Zeit verengte, ist der Gegenstand dieser Gespräche leider nicht Teil der vorliegenden Arbeit. Ebenso wenig konnte ich das Gespräch, das ich mit Herrn Mag. Matthias Michalka, Kurator am Mumok, führte, in meine Arbeit einfließen lassen, danke ihm jedoch sehr für sein Entgegenkommen.

Ich habe mich während meiner Recherchen im Mumok stets willkommen gefühlt und bedanke mich hierfür bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern aufs Herzlichste. Nicht zuletzt hoffe ich, dass die vorliegende Arbeit einen hilfreichen Beitrag zur (Ausstellungs)Geschichte des Museums des 20. Jahrhunderts, dem historischen Nukleus des heutigen Mumok, liefert.

Ebenso möchte ich mich an dieser Stelle bei Herrn Prof. Dr. Werner Hofmann bedanken. Er gab mir Gelegenheit, mit ihm zwei ausführliche Gespräche in Hamburg und in Wien zu führen, in deren Verlauf er bereitwillig auf jede meiner Fragen einging. Teile dieser Gespräche, die mir tiefen Einblick in seine Überlegungen wie auch in das künstlerische, politische und gesellschaftliche Klima Österreichs in den 1960er Jahren gaben, sind in die vorliegende Arbeit eingeflossen.

Abkürzungsverzeichnis

KHM	Kunsthistorisches Museum
M20	Museum des 20. Jahrhunderts
MG des KHM	Moderne Galerie des Kunsthistorischen Museums
Mumok	Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
ÖG	Österreichische Galerie

Our aim must be to generate a condition in which visitors can experience a sense of discovery in looking at particular paintings, sculptures or installations in a particular room at a particular moment, rather than find themselves standing on the conveyor belt of history.

— Nicholas Serota¹

1 Einleitung

Werner Hofmann ist nicht nur als Autor maßgeblicher Werke zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hervorgetreten, sondern auch als Museumspraktiker. Wie Hofmann selbst sagt, sieht er sich mit dieser Doppelrolle in der Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte verwurzelt, waren doch etwa auch Julius von Schlosser und Alois Riegl in Museen tätig.² Zwischen 1969 und 1990 Direktor der Hamburger Kunsthalle, lieferte er mit dem Zyklus *Kunst um 1800* (1974-1980) einen wichtigen Beitrag zur Ausstellungsgeschichte, welcher der thematisch angelegten, analytisch vorgehenden kunsthistorischen Ausstellung zum Durchbruch verhalf.³ Zuvor, in den Jahren von 1959 bis 1969, leitete Hofmann das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts (M20), das 1962 eröffnet wurde. Damals wie heute ist dieses Museum in Wien besser bekannt als *20er Haus*. Als „Gründungsdirektor, Kurator und Impresario“⁴ in Personalunion konzipierte Hofmann sowohl die erst aufzubauende Sammlung wie auch das Ausstellungsprogramm des neuen Museums.

Das M20 ist die Vorgängerinstitution des heutigen Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok), das seit dem Jahr 2001 im Museumsquartier beheimatet ist.⁵ Die Gründung des M20 als Haus, das sich unter Einbindung einheimischer

¹ Serota 1996, S. 55.

² Vgl. Hofmann 2008a, S. 133 sowie Hofmann 2011, S. 10. „So entstand als Lebensthema der Versuch, das Museum und die Theorie in Wechselbezüge zu bringen [...]“, fasst Werner Hofmann seine Doppelrolle zusammen. (Hofmann 2011, S. 10.) Für Hofmanns Werdegang als Kunsthistoriker wie auch für biografische Informationen siehe Hofmann 1990. Seine Rolle als Museumspraktiker findet Besprechung in einem Interview, das Hans U. Obrist geführt hat: Siehe Hofmann 2008a.

³ Vgl. Mai 1986, S. 55 sowie S. 80-81.

⁴ Neuburger 2012, S. 32.

⁵ Bevor das heutige Mumok in seinen Neubau im Museumsquartier eingezogen war, hatte es seit 1979 neben dem M20 auch das Palais Liechtenstein für seine musealen Aufgaben genutzt. Im Vorjahr feierte das Museum

Positionen dem internationalen⁶ Kunstschaffen widmen sollte, stellte einen wichtigen Wendepunkt in der österreichischen Kulturpolitik dar. Diese hatte in der unmittelbaren Nachkriegszeit vor allem das genuin *Österreichische* betont, signalisierte Ende der 1950er Jahre nun aber den Willen zu einer Öffnung gegenüber europäischen Entwicklungen. Auf lokalhistorischer Ebene betrachtet, brachte es die Gründung des M20 mit sich, dass nun erstmals in Österreich die Möglichkeit gegeben war, einen Überblick über die wirkmächtigen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts – versammelt an *einem* Ort – zu sehen. Zwar war bereits um die Jahrhundertwende die Forderung nach einem Museum für zeitgenössische Kunst geäußert worden, doch entwickelte sich die staatliche Sammlungstätigkeit auf diesem Gebiet nur äußerst zögerlich. So kam es, dass Werke internationaler Künstler nur in geringem Ausmaß gesammelt wurden und einflussreiche künstlerische Bewegungen wie etwa die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegsjahre nicht Eingang in die Sammlung der *Modernen Galerie* fanden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war diese fragmentarische Sammlung dem Blick der Öffentlichkeit entzogen, bis sie in Teilen innerhalb der von Werner Hofmann aufgebauten Sammlung klassischer Moderne ab dem Jahr 1962 im M20 wieder gezeigt wurde.

Diese von Werner Hofmann in den 1960er Jahren konzipierte Sammlung bildet im Mumok noch heute den Grundstock der Dokumentation der ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Hofmann erwarb mit den Schwerpunkten Malerei und Bildhauerei eine etwas mehr als 100 Werke umfassende Sammlung. Obgleich sie während der nachfolgenden vier Jahrzehnte wichtige Ergänzungen erfuhr, wird die heute im Mumok vorhandene Sammlung klassischer Moderne nach wie vor durch die von Hofmann erworbenen Werke geprägt.⁷ Ein umfangreicher Sammlungskatalog, erschienen 2001, analysiert in einigen Beiträgen das Hofmann'sche Sammlungskonzept: Diese widmen sich der davon abgeleiteten Erwerbspolitik sowie einer Herausarbeitung und historischen Verortung der Spezifika der Sammlung.⁸ Im Katalog der Sammlungsausstellung

sein 50jähriges Bestehen. Für eine ausführliche Darstellung zur Geschichte des Mumok siehe Drechsler/Fuchs 2001.

⁶ Wenn hier das Wort *international* Verwendung findet, müsste es eigentlich durch *europäisch* ersetzt werden. Denn: In den 1960er Jahren wurden von Museen und Forschung vorwiegend europäische Künstler kanonisiert, während erst später begonnen wurde, sich mit der Thematisierung, Offenlegung und Beforschung geographischer, ethnischer und geschlechtlicher Ein- und Ausschlussprinzipien auseinanderzusetzen, die zur Fixierung eines europäischen, männlich dominierten Kanons geführt hatten.

⁷ Aus eigenen Kräften konnte das Museum auf Grund der Preisentwicklung von Werken der historischen Avantgarde nur wenige, wenngleich wichtige Erwerbungen tätigen. Im Besonderen die Bestände an Fotografie der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts, von Hofmann nicht gesammelt, erfuhren seit den 1970er Jahren beständige Erweiterung. Grundsätzlich ist die Sammlung klassischer Moderne in den vergangenen vier Jahrzehnten vorwiegend durch Schenkungen und Dauerleihgaben angewachsen. Im Jahr 2007 kam etwa mit der Schenkung von Dieter und Gertraud Bogner eine Sammlung ans Mumok, welche (auch) die Sammlung klassischer Moderne im Bereich konstruktiv orientierter Kunst ergänzte. Zu Kontaktlinien zwischen der Sammlung Bogner und der von Werner Hofmann aufgebauten Sammlung klassischer Moderne siehe Neuburger 2012. Durch die Sammlung Ludwig, mit der das Haus seit dem Jahr 1979 verbunden ist, kamen auch im Bereich der klassischen Moderne Leihgaben in die Sammlung. Zu den Erwerbungen, die bis zum Jahr 2001 getätigt wurden, siehe Drechsler 2001.

⁸ Siehe Drechsler 2001, Drechsler/Fuchs 2001, Lachnit 2001 sowie Neuburger 2001.

Laboratorium Moderne (2007), ein Projekt zur Neusichtung und -kontextualisierung der Sammlung klassischer Moderne, beleuchtet Susanne Neuburger die Prinzipien Werner Hofmanns Sammlungspolitik im Kontext der von ihm konzipierten Erweiterung der Sammlungsgebiete auf Architekturmodelle, Teppiche, Möbel etc.⁹

Im Gegensatz zur Sammlung, die Hofmann aufgebaut hatte, standen seine Ausstellungskonzepte der 1960er Jahre bisher nur wenig im Fokus der Betrachtungen. Übereinstimmungen, die sie zwischen Hofmanns Sammlungs- und seiner Ausstellungspolitik nachweisen konnten, stellten Wolfgang Drechsler und Rainer Fuchs heraus.¹⁰ Matthias Boeckl lieferte eine kurze Analyse des Ausstellungsprogramms, die nach dessen Internationalität fragte und eine typologische Einordnung der Ausstellungen vornahm.¹¹ Neben den Sonderausstellungen erhielt eine Dauerausstellungsfläche des M20, die von Hofmann als Aufstellungsort für die bildhauerischen Werke der Sammlung konzipiert worden war, theoretische Beachtung. Auf drei Seiten umgaben (und umgeben noch heute) Terrassen das Museum, auf denen während der 1960er Jahre – und auch in den folgenden Jahrzehnten – Großplastik und Großskulptur ausgestellt wurden. Neuburger wies darauf hin, dass die Plastiken- und Skulpturenterrassen von Hofmann als „integrativer Ort der Institution Museum“ betrachtet wurden.¹² Im Kontext zeitgenössischer internationaler Skulpturenausstellungen und mit Hinweisen auf konzeptionelle Vorbilder ging Harald Krejci auf die Terrassen ein.¹³ Die permanente Präsentation von (vorwiegend) Malerei und Kleinplastik, die während der 1960er Jahre das Obergeschoß des M20 bespielte, war bisher jedoch noch nicht Gegenstand von Untersuchungen.

Auf Grund des Fehlens einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Ausstellungstätigkeit des M20 widmet sich die vorliegende Arbeit – aufbauend auf den bislang vorgelegten Untersuchungen – einer Analyse von Werner Hofmanns Ausstellungskonzepten, die dieser in den 1960er Jahren im Wiener M20 umsetzte. Ausgangspunkt meiner Untersuchungen ist die These, dass dem M20 neben dem Aufbau einer Sammlung auch eine wichtige Aufgabe im Bereich des Ausstellens zukam. Diese Betrachtung richtet sich auf zwei Aspekte: Zum einen entwickelte das M20 eine umfangreiche Sonderausstellungstätigkeit, mit der es in mehrerer Hinsicht das Wiener Ausstellungsleben der Nachkriegszeit ergänzte. Zum anderen war es wichtig, die im Aufbau begriffene Sammlung nicht nur zu besitzen, sondern sie auch zu *zeigen*. Wenn die

⁹ Vgl. Neuburger 2007. Neben *Laboratorium Moderne* (2007) fanden im Mumok in den vergangenen Jahren weitere zwei Sammlungsausstellungen statt, die an einer Neusichtung der Sammlung klassischer Moderne interessiert waren. Es handelt sich dabei um *The Moderns. Revolutions in Art and Science 1890–1935* (2010/2011) und *Abstrakter Raum. Formationen der Klassischen Moderne* (2011).

¹⁰ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 8–11.

¹¹ Vgl. Boeckl 2011, S. 112–113.

¹² Vgl. Neuburger 2001, S. 104–107.

¹³ Vgl. Krejci 2011.

vorliegende Arbeit Werner Hofmanns *Ausstellungskonzepte* im Titel führt, so bezieht sich dies auf zweierlei Formate: Einerseits auf die Sonderausstellungen des M20, andererseits auf die permanente Sammlungspräsentation während Hofmanns Jahren als Direktor des Wiener Museums. Die Analyse dieser Ausstellungskonzepte beschränkt sich in der Folge auf zwei konkrete Beispiele, nämlich auf die Ausstellung *Kunst von 1900 bis heute*, mit der das Museum 1962 eröffnet wurde, und auf die Dauerausstellung.¹⁴ Die grundsätzliche Frage, der nachgegangen werden soll, lautet:

Wie wurde die klassische Moderne in der Ära Hofmann (1962-1969) im M20 ausgestellt?

Die vorliegende Arbeit folgt keiner durchgehenden Arbeitshypothese, sondern nähert sich den beiden Ausstellungssituationen auf drei verschiedenen Ebenen. Auf der ersten Betrachtungsebene richtet sich das Untersuchungsinteresse auf das jeweilige Narrativ, dem die beiden Ausstellungsformate folgten. Nachgegangen werden soll den Narrationsprinzipien, welche die Ausstellungen lieferten, sowie den Faktoren die beeinflussend auf sie wirkten. Die zweite Betrachtungsebene erörtert die Funktion des Displays. Der Begriff *Display* bezieht sich in der vorliegenden Arbeit auf die Ausstellungsarchitektur, die in den beiden untersuchten Ausstellungssituationen verwendet wurde. Impliziert wird dabei, dass das Display argumentativ in die Ausstellungen eingebunden wurde. Es wird daher auch angenommen, dass die spezifische Verwendung des Displays auch die Besucher der Ausstellungen *mitdachte*.¹⁵ Auf diesen ersten beiden Betrachtungsebenen – Narrativ und Display – wird Werner Hofmann dort als Theoretiker eine Rolle spielen, wo eine Anbindung an sein theoretisches Schaffen fruchtbar gemacht werden kann: Ziel ist daher auch, einen Bogen zwischen Hofmanns theoretischer und seiner museologischen Arbeit zu schlagen.

Innerhalb der dritten Betrachtungsebene stehen die Spezifika der Sammlung klassischer Moderne im Vordergrund. Herausgestellt werden soll, in welcher Weise diese Besonderheiten innerhalb der beiden Ausstellungskonzepte hervortraten. Die Sammlung klassischer Moderne fungiert dabei gleichsam als Bindeglied zwischen *Kunst von 1900 bis heute* und der permanenten Sammlungspräsentation. Als Überblicksausstellung band

¹⁴ Die Begriffe *Dauerausstellung* und *permanente Sammlungspräsentation* werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

¹⁵ Das Wort (Ausstellungs-)Display findet seit den 1990er Jahren Verwendung für Ausstellungsdesign und Ausstellungsarchitektur wie auch für den Einsatz neuer Medien in Ausstellungen. (Vgl. Sigrid Schade/Dorothee Richter, *Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt*, in: Paolo Bianchi (Hg.), *Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I* (Kunstforum International, 186), 2007, S. 57-63, hier: S. 59.) Eine wichtige Publikation zum Thema Display, auf die in der Literatur häufig Bezug genommen wird, legte Mary Anne Staniszewski in den 1990er Jahren vor. Staniszewski untersuchte Sonderausstellungen, die zwischen 1929 und 1970 am Museum of Modern Art in New York ausgerichtet wurden, indem sie das Display als ästhetisches Medium und zugleich historische Kategorie behandelt und seinen Repräsentationscharakter herausstellt. Siehe Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge(MA)/London 1998.

Kunst von 1900 bis heute die bereits vorhandenen Werke der Sammlung in ihre Argumentation mit ein. Im Anschluss an diese Ausstellung wanderte die Sammlung ins Obergeschoß des Museums, wo sie während der 1960er Jahre zusammen mit den anderen Teilen der Sammlung als Dauerausstellung zu sehen war. Wichtiger für die Entscheidung, die Analyse auf Ausstellungskonzepte der klassischen Moderne zu konzentrieren, ist jedoch ihre Identitätsstiftende Funktion als Sammlung, deren Aufbau bereits um die Jahrhundertwende gefordert worden war und erst mit der Gründung des M20 realisiert werden konnte.

Wenn in der Arbeit von der *klassischen Moderne* die Rede ist, so beziehe ich mich auf die Einteilung, die das Sammlungsinventar des Mumok vornimmt. Als Werke der klassischen Moderne werden darin seitens des Mumok jene Werke bezeichnet, die zwischen 1890 und 1945 entstanden sind. Da die vorliegende Arbeit einem vorwiegend museologischen Interesse folgt, bleiben eine Definition und weitergehende Erörterung der Verwendung des Begriffs *klassische Moderne* ausgespart.

Im Zentrum des Untersuchungsinteresses stehen folglich eine Sonderausstellung und die permanente Sammlungspräsentation während Werner Hofmanns Zeit als Direktor des Wiener M20. Es handelt sich dabei um zwei Ausstellungs- und Vermittlungsformate, die sich in ihren Möglichkeiten und ihrer Vorgehensweise maßgeblich voneinander unterscheiden.¹⁶ In den vergangenen Jahren begannen sich diese Unterschiede vielerorts aufzulösen, was sich im Hervortreten von semi-permanenten Ausstellungen, Schaudepots, künstlerischen Interventionen etc. äußerte.¹⁷ Betrachtet man die Publikationstätigkeit zu den beiden Formaten Sonder- und Dauerausstellung, so kommt dem ephemeren Medium Sonderausstellung weit mehr Interesse entgegen als der auf Dauer angelegten Ausstellung. Während die Narrations- und Inszenierungsmechanismen permanenter Sammlungspräsentationen in Museen moderner Kunst nur in geringem Ausmaß wissenschaftlich bearbeitet wurden,¹⁸

¹⁶ Grundsätzlich werden Sonderausstellungen dadurch charakterisiert, dass sie oftmals eine These oder Fragestellung als Ausgangspunkt haben. Bezüglich ihrer Konzeption und Gestaltung gelten sie als abwechslungsreicher und experimenteller als Dauerausstellungen und tragen häufig die persönliche Handschrift von Kuratoren. Dauerausstellungen hingegen machen repräsentative Objekte einer Sammlung permanent einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und gelten nach innen und außen als essentiell für die Identität eines Museums. Umfangmäßig sind sie meist komplexer und räumlich größer angelegt als Sonderausstellungen, hinsichtlich ihrer Konzepte und ihrer Ausstellungsdesigns gehen sie jedoch beschränkter und reduzierter vor. (Vgl. Habsburg-Lothringen 2012a, S. 28-29.)

¹⁷ Vgl. Habsburg-Lothringen 2012a, S. 27-30. Zu semi-permanenten Ausstellungsformaten in Kunstmuseen siehe zwei Aufsätze, die im Tagungsband *Die Praxis der Ausstellung. Übermuseale Konzepte auf Zeit und Dauer*, hg. von Tobias G. Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen, Bielefeld 2012 erschienen: Peter Fischer, *Verschwimmende Grenzen. Sammeln und Ausstellen im Kunstmuseum Luzern*, S. 57-72 sowie Dirk Luckow, *Kreative Unruhe. SEE history 2003-2008 in der Kunsthalle zu Kiel*, S. 73-88. Zu den Funktions- und Inszenierungsmechanismen des Schaudepots innerhalb Museen verschiedener Ausrichtung siehe Tobias G. Natter (Hg.), *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*, Bielefeld 2010. Künstlerische Interventionen in Museen und ihren Sammlungen behandelt etwa James Putnam in seiner umfangreiche Publikation *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London 2009².

¹⁸ Siehe etwa Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London 1996 (in seiner deutschen Übersetzung liegt diese Abhandlung vor unter Nicholas Serota, *Werkerlebnis oder Interpretation? Die Präsentation des Werks*, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Museum 2000 –*

erschienen zu Sonderausstellungen der historischen Avantgarden umfangreiche Publikationen.¹⁹

Allein die Tatsache, dass Dauerausstellungen im Gegensatz zu Sonderausstellungen *permanent* zu sehen sind, macht sie aus meiner Perspektive zu interessanten Untersuchungsgegenständen, werden sie doch allein auf Grund ihrer stetigen Verfügbarkeit von sehr vielen Besuchern²⁰ gesehen. Wichtig ist diese Feststellung deshalb, weil die Form, wie eine Sammlung ausgestellt wird, ein Bild davon wiedergibt, wie Kunstgeschichte erzählt und von den Besuchern rezipiert wird. Denn: Dauerausstellungen stellen objektivierende Ordnungen her, unabhängig davon, ob sie nach den Prinzipien Klassifikation oder Chronologie vorgehen.²¹ Besonders gilt dies für die 1960er Jahre, waren Dauerausstellungen doch damals – und vielerorts gilt dies noch heute – zumeist starre, unveränderliche Gebilde. Auf Grund der skizzierten Überlegungen ist es der vorliegenden Untersuchung ein Anliegen, die in der Forschung bisher wenig bearbeiteten Strategien des Formats Dauerausstellung anhand des Beispiels der permanenten Sammlungspräsentation des M20 in den 1960 Jahren zu beleuchten.

Primäres Ziel dieser Arbeit ist es jedoch, über die detaillierte Auseinandersetzung mit Werner Hofmanns Ausstellungskonzepten dessen Arbeit als Museumspraktiker zu analysieren. Von Hofmann selbst liegen zahlreiche Aufsätze vor, in denen er sich während seiner Jahre als Direktor zur Sammlungs- und Sonderausstellungstätigkeit des M20 äußerte.²² Theoretische museologische Fragestellungen behandelte Hofmann in dieser Zeit hingegen kaum. Ein Aufsatz, 1959 unter dem programmatischen Titel *Funktionswandel des Museums* erschienen, liefert jedoch einige Gedanken, die sich auch in der Konzeption des M20 wieder finden.²³ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen wird zu zeigen sein, dass einige Ansätze, die Hofmann in seinen

Erlebnispark oder Bildungsstätte, Köln 2000, S. 81-101); Christoph Grunenberg, *The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art*, New York, in: Marcia Pointon (Hg.), *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester/New York 1994, S. 192-211; Christoph Grunenberg, *The modern art museum*, in: Emma Barker (Hg.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven/London 1999, S. 26-49; sowie Frances Morris, *Neue Architektur – Neue Kunstgeschichtsperspektiven*, in: Hans D. Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 105-114.

¹⁹ Siehe dazu etwa Eberhard Roters (Hg.), *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (Kat. Ausst., Berlinische Galerie, 1988/89), Berlin 1988; Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991 sowie Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York 1994. Eine der am intensivsten kunsthistorisch bearbeiteten Ausstellungen bzw. Ausstellungsreihen ist die documenta in Kassel, die 1955 zum ersten Mal stattfand. Siehe dazu etwa Harald Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997; Walter Grasskamp (Hg.), *Mythos documenta* (Kunstforum International, 49), 1982 oder Ders., *For Example, documenta*, or, *How is Art History Produced?*, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996, S. 67-78.

²⁰ Um die Lesbarkeit zu erleichtern, wird hier wie auch im Weiteren ausschließlich die männliche Form des Substantivs verwendet. Die Autorin bittet die Leser jedoch, den Text als geschlechtsneutral zu verstehen.

²¹ Vgl. Habsburg-Lothringen 2012b, S. 10-11.

²² Siehe etwa Hofmann 1963a, Hofmann 1964a oder Hofmann 1965b.

²³ Vgl. Hofmann 1959a.

kunsthistorischen wie museologischen Beiträgen lieferte, auch in seinen Ausstellungskonzepten zum Tragen kamen.

Darüber hinaus soll die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Wiener Ausstellungsgeschichte der Nachkriegszeit liefern. Ab Beginn der 1950er Jahre gab es in Wien einige wenige Künstlervereinigungen und Galerien, die sich jedoch einer ambitionierten Ausstellungstätigkeit widmeten. Im Bereich der historischen Avantgarden ist besonders die Ausstellungstätigkeit der Galerie Würthle hervorzuheben, die vom bekannten österreichischen Bildhauer und einflussreichen Akademieprofessor Fritz Wotruba geleitet wurde. Im Rahmen der Ausstellung *Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne*, 2003 von der Albertina veranstaltet, erschien ein begleitender Katalog²⁴, der in zwei Beiträgen die Ausstellungstätigkeit der Galerie Würthle beleuchtet.²⁵ Auf einen anderen Protagonisten des Ausstellungsbetriebs der Wiener Nachkriegszeit, die Galerie Nächst St. Stephan, geht eine umfangreiche Publikation ein, die Robert Fleck 1982 vorgelegt hat. Fleck beschreibt darin jedoch nicht nur die Ausstellungstätigkeit der Galerie Nächst St. Stephan, sondern zeichnet ein Bild des künstlerischen Klimas im Wien nach 1945. Darüber hinaus ist Flecks Publikation eine wichtige Quelle für die Ausstellungstätigkeit der anderen zeitgleich agierenden Protagonisten.²⁶ Durch die Arbeit Harald Krämers ist die Ausstellungsgeschichte der Galerie im Griechenbeisl gut dokumentiert, die in der Nachfolge des Art Club, einer avantgardistischen Künstlervereinigung der Nachkriegszeit, entstanden war.²⁷ Die traditionsreiche Wiener Secession widmete sich ab 1949 wieder ihrer Ausstellungstätigkeit. Drei Beiträge zum Wirken der Secession liefern zwar keine lückenlose Darstellung des Ausstellungsprogramms, gehen jedoch punktuell auf einzelne Projekte ein und geben Auskunft über die Entwicklung der Künstlervereinigung in der Nachkriegszeit.²⁸ Wie der Beitrag dieser Arbeit zeigen wird, kam es durch die Gründung des M20 in mehrerer Hinsicht zu Ergänzungen des Wiener Ausstellungslebens.

Die Analysen der beiden Ausstellungssituationen, die hier im Vordergrund stehen, beruhen auf Rekonstruktionen anhand von Fotomaterial, das vorwiegend aus dem Archiv des Mumok stammt. Eine wesentliche Voraussetzung für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit bildeten folglich die gründliche Durchsicht des im Mumok

²⁴ Siehe Klaus A. Schröder/Antonia Hoerschelmann (Hg.), *Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2003/2004), Wolfratshausen 2003.

²⁵ Siehe Hoerschelmann/Louis 2003 sowie Reinhold 2003.

²⁶ Siehe Fleck 1982. In Flecks Publikation findet sich ein Beitrag Otto Breichas zur Programmgestaltung der Galerie Würthle abgedruckt: Siehe Otto Breicha, *50 Jahre Galerie Würthle – 50 Jahre moderne Kunst in Wien* (1970), in: Fleck 1982, S. 31-34. Zur österreichischen Kunstszene der Nachkriegszeit und ihren verschiedenen Künstlerszenen siehe Fleck 1996.

²⁷ Siehe Harald Krämer, *Galerie im Griechenbeisl 1960-1971. Christa Hauer und Johann Fruhmann: Pioniere der zeitgenössischen Kunstszenen in Wien*, Wien 1995.

²⁸ Siehe Kristian Sotriffer, Phasen eines Neubeginns. Die Wiener Secession 1945-1985, in: Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 111-131; Anon. 1997 sowie Fleck 1998.

vorhandenen Fotomaterials und die anschließende Auswahl der Ausstellungsansichten. Wie bereits im Vorwort erwähnt, wurde ich bei meiner Arbeit mit großem Entgegenkommen von den Mitarbeitern des Mumok unterstützt. Ziel war, *Kunst von 1900 bis heute* und die permanente Sammlungspräsentation so vollständig wie möglich zu rekonstruieren, um valide Aussagen über das Narrativ, die Rolle des Displays und das Verhältnis zu den Spezifika der Sammlung klassischer Moderne treffen zu können. Im Falle der Eröffnungsausstellung gelang dies weitgehend, da diese Ausstellung ausführlich fotografisch dokumentiert wurde. Anders verhält es sich im Falle der Dauerausstellung: Im Archiv des Mumok liegen aus den 1960er Jahren keine Ausstellungsansichten vor, die ausschließlich die permanente Sammlungspräsentation im Obergeschoß des M20 abbilden. Ich musste daher auf Ansichten von Sonderausstellungen zurückgreifen, die auf Grund der räumlichen Gegebenheiten des M20 zumeist auch die Situation des Obergeschoßes zeigen. Es gelang, die permanente Sammlungspräsentation partiell rekonstruieren, doch blieb die Ausstellungssituation in einigen Teilen des Raumes unklar.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in sechs inhaltliche Kapitel. Die ersten beiden Kapitel – Kapitel 2 und 3 – gehen noch nicht explizit auf die Ausstellungskonzepte des M20 ein, sondern liefern Betrachtungen zur konzeptionellen Ausgestaltung des M20 wie auch zu seinem Profil im Verhältnis zu den bestehenden staatlichen Sammlungen moderner Kunst.

Kapitel 2 behandelt die Vorgeschichte, die Konzeption sowie die räumlichen Bedingungen des M20. Die Geschichte der *Modernen Galerie*, die 1903 gegründet worden war, wird als *Vorgeschichte* des M20 beleuchtet, um darzustellen, welche Bedeutung der Gründung dieses Museums im nationalen Kontext zukam. Hernach finden die konzeptionellen Überlegungen Werner Hofmanns zur inhaltlichen Ausrichtung des M20 Darstellung. Es folgt eine Betrachtung der räumlichen Bedingungen des Museums, das seine Ausstellungstätigkeit in einem Glas-Stahl-Bau entfaltete, der als Pavillon für den österreichischen Beitrag zur Brüsseler Weltausstellung von 1958 gedient hatte und anschließend für museale Zwecke adaptiert worden war. Im Vordergrund stehen soll hier eine Analyse des Displays, das im M20 Verwendung fand.

Der Konzeption und den Besonderheiten der Sammlung klassischer Moderne widmet sich Kapitel 3. Werner Hofmanns Überlegungen und Beweggründe zur konzeptionellen Anlage der Sammlung finden hier ebenso Darstellung wie das Verhältnis zu den bereits bestehenden staatlichen Moderne-Sammlungen, der Österreichischen Galerie (ÖG) und der Modernen Galerie des Kunsthistorischen Museums (MG des KHM). Beide wurden in die Sammlung klassischer Moderne des M20 einbezogen, doch war das Verhältnis auch von der Frage bestimmt, wie sich das M20 gegenüber diesen abgrenzen solle. Eine wichtige Grundlage für die in Kapitel 5 und 6 erfolgenden Analysen –

hinsichtlich der Behandlung der Spezifika der Sammlung innerhalb der beiden Ausstellungssituationen – bildet im Speziellen die Erörterung des Verhältnisses zur ÖG.

Kapitel 4 geht auf die Ausstellungsprogrammatik des M20 in den 1960er Jahren ein. Es liefert einen Überblick zur Ausstellungstätigkeit des Museums, wobei einige Themen- und Gruppenausstellungen genauere Darstellung erfahren sollen. In Kontext gesetzt werden soll die Ausstellungstätigkeit des M20 mit dem Wiener Ausstellungsbetrieb der Nachkriegszeit und den Ausstellungen, die im Bereich der klassischen Moderne ausgerichtet wurden. Im Vordergrund der Betrachtungen steht dabei die Frage, in welcher Weise die Ausstellungslandschaft, die sich in Wien nach 1945 entwickelt hatte, durch die Ausstellungstätigkeit des M20 ergänzt wurde.

Die Ausstellung, mit der das Museum 1962 eröffnet wurde, ihr Titel war *Kunst von 1900 bis heute*, wird in Kapitel 5 eingehend analysiert. Nachdem Konzeption und Anspruch der Ausstellung Klärung gefunden haben, soll ein kurzer Rundgang durch die Ausstellung Auskunft über die räumliche Anordnung der Werke geben. Mittels der bereits skizzierten Kriterien – Narrativ, Display und Verhältnis zu den Spezifika der Sammlung – folgt eine Analyse der Ausstellung. Ein Fazit am Ende des Kapitels fasst die wichtigsten Erkenntnisse zusammen und liefert zugleich die Grundlage für einen Vergleich mit den Strategien der permanenten Sammlungspräsentation, auf das Kapitel 6 eingeht.

Kapitel 6 widmet sich eingangs den Werken, die in den 1960er Jahren Teil der permanenten Sammlungspräsentation waren. Ein anschließender Rundgang durch die Dauerausstellung soll Auskunft über die räumliche Anordnung der Werke geben. Wie auch in Kapitel 5 folgt eine Analyse der permanenten Sammlungspräsentation hinsichtlich der Kategorien Narrativ und Display, die auch nach dem Umgang mit den Spezifika der Sammlung fragt. Das abschließende Fazit bildet die Grundlage für das Resümee, das in Kapitel 7 gezogen wird. Kapitel 7 liefert darüber hinaus einen Ausblick zu möglichen Fragestellungen, die im Anschluss an die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit Erörterung finden könnten.

2 Vorgeschichte, Konzeption und räumliche Bedingungen des Museums des 20. Jahrhunderts

Das M20 wurde am 21.9.1962 eröffnet. Bereits drei Jahre zuvor, 1959, nachdem er zum Direktor designiert worden war, hatte Werner Hofmann seine Ankaufstätigkeit für das neue Museum begonnen. Als Hofmann im Herbst 1969 an die Hamburger Kunsthalle berufen wurde, hinterließ er eine Sammlung von etwa 300 Arbeiten.²⁹ Richtet man den Blick auf die Ausstellungstätigkeit des Museums, so finden sich insgesamt 45 Sonderausstellungen, die unter Hofmanns Direktion ausgerichtet wurden.³⁰

Dem neuen Museum zu internationalem Rang zu verhelfen und es in das zeitgenössische Kunstgeschehen einzugliedern, waren zweifellos gewichtige Vorhaben Hofmanns, zumal der Wiener Kunstbetrieb nach 1945 nur langsam und mit einigen kleineren – gleichwohl für Wien wichtigen – Protagonisten wie der Galerie Nächst St. Stephan und der Galerie Würthle wieder an Fahrt gewann.³¹ Doch trug neben der Gegenwartskunst auch die klassische Moderne zum Profil des Museums bei: Bisher hatte es in Wien kein Haus gegeben, das die avantgardistischen Bewegungen der ersten Jahrhunderthälfte systematisch sammelte und dem Publikum zugleich dauerhaft wie auch in Themen- und Einzelausstellungen präsentierte. Um die Relevanz der Gründung des M20 innerhalb der österreichischen Kunstlandschaft verständlich zu machen, gilt es daher, einen Blick auf die Umstände zu werfen, die den Aufbau einer staatlichen Sammlung moderner Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts erschwert hatten. Zugleich ist es wichtig, einleitend Werner Hofmanns Konzeption des M20 zu beleuchten, denn: Innerhalb dieser kam der klassischen Moderne sowohl auf Sammlungs- wie auch auf Ausstellungsebene ein integrativer, identitätsbildender Stellenwert zu, wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird.

Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass das M20 zwar keinen Neubau, der eigens für das Museum geschaffen worden wäre, jedoch als erstes Museum für moderne Kunst in Österreich ein eigenes Gebäude erhielt. Der Weltausstellungspavillon, von Karl Schwanzer für Österreichs Beitrag in Brüssel 1958 konzipiert, wurde im Wiener Schweizergarten aufgestellt und für seine museale Verwendung adaptiert. Dieser Stahlskelettbau und seine Ausstellungseinrichtung bildeten, so meine These, ein wichtiges räumliches Dispositiv für die verschiedenen Ausstellungsformate der Ära Hofmann. Als Grundlage für die Analysen der Eröffnungsausstellung (siehe Kapitel 5) und der

²⁹ Vgl. Neuburger 2001, S. 107.

³⁰ Vgl. Aichner 2011.

³¹ Hofmann war laut eigener Aussage „[...] mit dem nicht unbescheidenen Ziel aufgetreten, das Museum in Österreich für die Moderne sein zu wollen.“ (Hofmann 2012a.)

Dauerausstellung (siehe Kapitel 6) kommt der Beschreibung der räumlichen Gegebenheiten daher eine entscheidende Rolle zu.

2.1 Die *Moderne Galerie* oder Zur Vorgeschichte des Museums des 20. Jahrhunderts

Als vor nunmehr 50 Jahren das M20 eröffnet wurde, verwirklichte sich in ihm eine Idee, die bereits im Wien der Jahrhundertwende geboren worden war: Ein Museum, das sich dem internationalen zeitgenössischen Kunstschaffen widmen sollte, hatte in Otto Wagner und den Secessionisten seine stärksten Fürsprecher.³² Umgesetzt wurde die von der Secession erhobene Forderung nach der Gründung einer *Galerie für Werke der Kunst unserer Zeit* insofern, als dass 1903 in einigen Räumen des Unteren Belvedere die *Moderne Galerie* eröffnet wurde. Ein Neubau nur für moderne Kunst war als Option ausgeschieden.³³

Zuvor waren die *Modernen Meister* im KHM ausgestellt worden: Diese Abteilung zeigte vor allem einen Überblick der Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts in Österreich, wobei fast ausschließlich „das bürgerlich Geschmackvolle in Stil und Sujet sowie das pietätvolle Historienbild“ vertreten waren.³⁴ Ein Teil dieser Werke wurde 1903 der neu gegründeten *Modernen Galerie* im Unteren Belvedere übergeben.³⁵ Hammel-Haider beschreibt diese als ein „schillerndes Provisorium“, in dem „Wunsch und Alibi, Kompetenzstreitigkeiten und Prestigelust zum Ausdruck kamen.“ Werke wie Vincent van Goghs *Ebene von Auvers*, Giovanni Segantinis *Böse Mütter*, Claude Monets *Koch*, Arnold Böcklins *Meeresidylle*, Max Klingers *Urteil des Paris* und Farbholzschnitte von Utamaro wurden ebenso ausgestellt wie weniger Anspruchsvolles. Insgesamt, so Hammel-Haider, fanden sich hier staatliche Erwerbungen und private Widmungen mit gutem Willen, aber ohne Konzept zusammengewürfelt.³⁶ Dass der Aufbau der Sammlung nicht gezielt in Angriff genommen werden konnte, liegt für Hofmann im Fehlen eines adäquaten

³² Die Secessionisten hatten bei ihrer Gründung im Jahr 1897 die Schaffung einer „modernen Galerie in Wien“ zu einem Hauptanliegen ihres Programms erhoben. (Vgl. Anon. 1901, o.S.) Kristian Sottriffer wies in seiner Rezension zur Eröffnungsausstellung des M20 darauf hin, dass bereits von Hans Makart anlässlich der I. Internationalen Kunstausstellung im Jahr 1882 die „Einrichtung einer Staatsgalerie (für zeitgenössische Kunst)“ gefordert worden war. (Vgl. Sottriffer 1962.)

³³ Vgl. Hofmann 1962a, S. VII.

³⁴ Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 189. Drechsler beschreibt die dahinter stehende Erwerbspolitik folgendermaßen: „Die rege und erfolgreiche Sammeltätigkeit des Kaiserhauses erfuhr spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine beträchtliche Einschränkung. Gerade zu der Zeit, in der diese Kunstsammlungen in Form des kunsthistorischen Museums eine neue, der Öffentlichkeit zugängliche Heimstatt gefunden hatten, wurde der Gegenwartskunst, besonders der internationalen, wenig Interesse entgegengebracht.“ (Drechsler 2001, S. 37.) Zur *Modernen Schule* der kaiserlichen Gemäldegalerie siehe auch Sabine Grabner, Die „Moderne Schule“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung zeitgenössischer Kunst im 19. Jahrhundert, in: Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl (Hg.), *Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere*, Wien 2004, S. 93-105.

³⁵ Vgl. Krapf-Weiler 2004, S. 177.

³⁶ Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 190.

Gebäudes begründet: Die sporadische Erwerbstätigkeit habe im Schatten der provisorischen Unterbringung der Sammlung gestanden.³⁷

1911 wurde aus der *Modernen Galerie* jedoch die *Österreichische Staatsgalerie*, da vom damaligen Direktor Friedrich Dörnhöffer entschieden wurde, man müsse nicht nur moderne Kunst, sondern auch Werke der österreichischen Kunst der Vergangenheit sammeln, zumal beide große Lücken in den heimischen Sammlungen darstellten.³⁸ „Dieser Anspruch verwischte die ursprünglich klare Linie, indem er die künstlerische Ortsbestimmung der Gegenwart, die nicht anders als international entworfen werden konnte, mit einer Nationalgalerie kollidieren ließ [...]“³⁹, äußerte sich Werner Hofmann zu dieser Entscheidung. Bis 1918 wurden, so Hofmann, einige wichtige Werke erworben wie etwa ein Akt von Pierre-Auguste Renoir, eine Parklandschaft von Edvard Munch, Ferdinand Hodlers *Bewunderung* (1902) und Paul Cézannes *Stilleben mit Äpfeln, weißer Dose und blauer Flasche* (1900/06). In den 1920er Jahren kamen u. a. Werke von Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, Alexander Archipenko, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hofer in die Sammlung.⁴⁰ Zu keinem Zeitpunkt jedoch waren die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit – De Stijl, Bauhaus und Konstruktivismus – und Dadaismus und Surrealismus Teil der Sammlung der *Modernen Galerie*.⁴¹ Der Kubismus war nur durch ein Gemälde Fernand Légers, das Hans Tietze der *Modernen Galerie* 1925 schenkte, vertreten.⁴²

Unter der Ägide von Hans Tietze, der im Auftrag des Unterrichtsministeriums ein Programm zur Neuordnung der Museen erstellte, wurden Anfang der 1920er Jahre die Sammlungsaufgaben der *Österreichischen Staatsgalerie* erneut abgeändert.⁴³ In einem Memorandum zur Neuordnung der staatlichen Museen aus dem Jahr 1919 legte Tietze dar, dass die klare Abgrenzung der Arbeitsgebiete der einzelnen Häuser Voraussetzung für das Gelingen der Reform sei.⁴⁴ So unterschied Tietze deutlich zwischen einer Österreichischen Galerie und einer „Galerie moderner Gemälde und Skulpturen seit Beginn des 19. Jahrhunderts (mit Beständen der Österreichischen Staatsgalerie und des Kunsthistorischen Museums).“⁴⁵ Umgesetzt wurde jedoch eine Mischung der beiden Konzepte, von der sich Tietze ausdrücklich distanzierte.⁴⁶ Fortan diente die ÖG als Dachmarke für folgende Sammlungen: Im Unteren Belvedere entstand ein Barockmuseum, die *Galerie des 19. Jahrhunderts* fand Unterbringung im Oberen

³⁷ Vgl. Hofmann 1962a, S. VII.

³⁸ Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 191.

³⁹ Hofmann 1962a, S. VII-VIII.

⁴⁰ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

⁴¹ Vgl. Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, 1956/1957.

⁴² Vgl. Drechsler 2001, S. 38.

⁴³ Vgl. Perlhafter 2001, S. 60.

⁴⁴ Vgl. AVA, MU/UA, Sign. 15, Fasz. 3145, Akt 20941, zit. n. Perlhafter 2001, S. 64.

⁴⁵ Vgl. Tietze 1926, zit. n. Perlhafter 2001, S. 66.

⁴⁶ Vgl. Tietze 1923, S. 27, zit. n. Perlhafter 2001, S. 66.

Belvedere und die – neue – *Moderne Galerie*, die Werke österreichischer und internationaler Künstler des 20. Jahrhunderts zeigte, wurde 1929 in der Orangerie dem Publikum zugänglich gemacht. Im Kammergarten des Schlosses wurde ein Skulpturengarten für die Werke der modernen Plastik angelegt.⁴⁷

1938, nach weniger als zehn Jahren ihres Bestehens, ordneten die Nationalsozialisten jedoch die Schließung der *Modernen Galerie* an.⁴⁸ Die Sammlungen überstanden den Krieg unbeschadet.⁴⁹ In den ersten Nachkriegsjahren wurden Ernst Barlachs *Der Zweifler* (1932), Max Beckmanns *Liegende Frau mit Schwertlilien* (1931), Gustav Lehmbrucks *Büste der „Knienden“* (1911), Max Pechsteins *Stilleben mit Äpfeln und Bananen* (1912), und zwei Gemälde Alexej Jawlenskys angekauft.⁵⁰ In der Nachkriegszeit, als das Eigenständig-Österreichische wieder verstärkt betont wurde, war die Moderne Galerie erneut Gegenstand einer Neuordnung der staatlichen Bestände, so Hammel-Haider. Obgleich sich praktisch alle Fachleute gegen diese Entscheidung aussprachen, wurden Mitte der 1950er Jahre die nicht-österreichischen Kunstwerke aus der ÖG ausgliedert und dem KHM zugesprochen.⁵¹ Da es im KHM jedoch keine Möglichkeiten gab, die Sammlung aufzustellen, fristete sie ihr Dasein im Depot des Museums.⁵² Obgleich der Sammlung eine permanente Ausstellungsmöglichkeit fehlte, konnte Vinzenz Oberhammer, seit 1955 Direktor des KHM, einige wichtige Erwerbungen, darunter etwa Alberto Giacomettis *Büste Der Bruder des Künstlers, Diego* (1954), tätigen.⁵³ 1956 gelang es Oberhammer Teile der Bestände in einer Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste zu zeigen.⁵⁴ In diesem Rahmen wurde, so Werner Hofmann, erneut auf die Notwendigkeit der Gründung eines Museums für moderne Kunst hingewiesen.⁵⁵

⁴⁷ Vgl. Perlhefter 2001, S. 60 sowie Krapf-Weiler 2004. Vinzenz Oberhammer äußerte sich 1956 folgendermaßen zur 1929 eröffneten *Modernen Galerie*: „Diese äußerst gelungene Museumsschöpfung F. M. Haberditzls, in der die österreichischen und nichtösterreichischen Kunstwerke zu einer Gesamtschau der neueren europäischen Kunstentwicklung in glücklicher Weise sich zusammenschlossen, erfreute sich der besonderen Achtung und Anerkennung des In- und Auslandes [...]“ (Oberhammer 1956, S. 3.)

⁴⁸ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII sowie Hammel-Haider 1992, S. 191.

⁴⁹ Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 191 sowie Klauner 1967, S. IX. Die Urheber des Projektes waren Alfred Stix, Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Wiens, und der Direktor des Belvedere, Karl Garzarolli-Thurnlackh. (Vgl. Klauner 1967, S. IX.)

⁵⁰ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

⁵¹ Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 191 sowie Klauner 1967, S. IX. Die Urheber des Projektes waren Alfred Stix, Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Wiens, und der Direktor des Belvedere, Karl Garzarolli-Thurnlackh. (Vgl. Klauner 1967, S. IX.)

⁵² Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 191. Erst 1967 konnte Oberhammer 140 Gemälde und Plastiken in der *Neuen Galerie in der Stallburg* installieren, wo sie einen Überblick über die künstlerischen Entwicklungen – v. a. in Deutschland und Frankreich – vom 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gaben. 1989 kam es zur Schließung der *Neuen Galerie* und die Werke wurden der ÖG übergeben. (Vgl. Hammel-Haider 1992, S. 191-193.)

⁵³ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

⁵⁴ Die Ausstellung, die zwischen Dezember 1956 und Jänner 1957 lief, zeigte mit 71 Werken auf Grund der beschränkten räumlichen Situation nur die Hälfte des Bestandes der MG. Zu sehen waren Werke vom Impressionismus bis in die unmittelbare Gegenwart, die 1950er Jahre. (Vgl. Oberhammer 1956, S. 4.) Für eine Auflistung aller gezeigten Werke siehe Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Moderne Galerie des Kunsthistorischen Museums* (Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1956/1957), Wien 1956.

⁵⁵ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

Die Idee zu einem zielgerichteten Aufbau einer staatlichen Sammlung moderner Kunst geht in Österreich, wie gezeigt wurde, bis auf die Jahrhundertwende zurück. Zwar entstand 1903 mit der *Modernen Galerie* eine solche Sammlung, doch war ihr Ausbau von zahlreichen Reorganisationen und inhaltlichen Schwerpunktverlagerungen gekennzeichnet. Zugleich hatte die Sammlung keine eigenen Räumlichkeiten, sondern bekam fortwährend neue Unterkünfte zugesprochen, bis sie in der Nachkriegszeit ins Depot des KHM eingelagert wurde. Für die Sammlungskonzeption des M20 war die Sammlung der MG des KHM nichtsdestotrotz von großer Wichtigkeit, beinhaltete sie doch einige Werke der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die aus mehreren Gründen maßgeblich für Werner Hofmanns Erwerbstätigkeit im Bereich der klassischen Moderne waren (siehe Kapitel 3.2).

2.2 Gründung und Konzeption des Museums

Mangelnde politische Bekenntnis, verquickt mit erstarktem Patriotismus in den 1930er Jahren, hatten dazu geführt, dass eine staatliche Sammlung moderner Kunst nur in Ansätzen entstehen konnte und über Jahrzehnte hinweg in räumlich und institutionell inadäquater Weise ihr Dasein fristete.⁵⁶ Erst im Jahr 1958 änderte sich diese Situation: Der von Karl Schwanzer für die Brüsseler Weltausstellung im Stil der internationalen Architekturmoderne konzipierte Stahlskelettpavillon wurde nach Wien gebracht und zum M20 adaptiert. Vorausgegangen war dieser Entscheidung ein Ministerratsentschluss auf Initiative von Unterrichtsminister Heinrich Drimmel, der darin vom Regierungsbeauftragten für die Weltausstellung, Manfred Mautner-Markhof, unterstützt wurde.⁵⁷ Die Gründung des Museums erfolgte 1959, zu dessen Direktor wurde der Kunsthistoriker Werner Hofmann designiert. Welche Bedeutung dieser Museumsgründung zukam, brachte Kristian Sottriffer anlässlich der Eröffnung des M20 zum Ausdruck: „Das wichtigste und größte Desideratum im österreichischen Kunstleben ist endlich erfüllt worden.“⁵⁸

Die Entscheidung zur Gründung des Museums hatte, wie Hofmann berichtet, prominente Fürsprecher benötigt, war doch das Klima im Österreich der 1950er Jahre nach Zustandekommen des Staatsvertrags 1955 von einer Betonung des genuin Österreichischen bedroht. Entgegen mancher Hoffnungen wollte Hofmann aus dem M20 jedoch kein „Schaufenster des österreichischen Wesens“ machen, sondern konzipierte es als Haus der internationalen Auseinandersetzung mit den Kunstformen des 20. Jahrhunderts. Diese internationale Ausrichtung konnte seitens des damals amtierenden

⁵⁶ Vgl. Hofmann 1962a sowie Drechsler 2001.

⁵⁷ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 7.

⁵⁸ Sottriffer 1962.

Ministers Drimmel und der zuständigen Sektionsrätin Adele Kaindl mit voller Unterstützung rechnen: Besonders Kaindls Engagement sei es zu verdanken, so Hofmann, dass das Museum schlussendlich realisiert werden konnte.⁵⁹ Mit dieser Museumsgründung zeigte die Bundesregierung ihre Entschlossenheit zur Integration in eine *europäische* kulturelle Identität und wandte sich von der spätestens seit 1914 ausschließlich österreichbezogenen staatlichen Kulturpolitik ab.⁶⁰

Stellt man die Gründung des M20 – als Museum, das sich ausschließlich dem modernen und zeitgenössischen Kunstschaffen widmen sollte – in einen internationalen Vergleich, so fand seine Gründung zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt statt, erläutert Matthias Boeckl. Als wichtige Museumsgründungen mit speziellen, durchgehend bis heute existierenden Moderne-Sammlungen nennt Boeckl die Tschechische Nationalgalerie in Prag (1918), das Museum of Modern Art in New York (MoMA) (1929) und das Musée National d'Art Moderne in Paris (1947).⁶¹ In etwa zeitgleich mit dem M20 entstanden das Moderna Museet in Stockholm (1958) und das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1961).

Als Werner Hofmann zum Direktor des neuen Museums ernannt wurde, war er trotz seines jungen Alters – er war 31 Jahre alt – der (Wiener) Kunstwelt kein Unbekannter mehr. Nachdem er 1950 in Wien bei Otto Benesch und Karl Maria Swoboda promoviert hatte, war Hofmann bis 1955 in der Albertina als Assistent Beneschs tätig, bevor er eineinhalb Jahre lang in der Secession als Ausstellungssekretär arbeitete. 1956 folgte ein Auslandsaufenthalt: Hofmann ging für ein Semester als Gastdozent an das Barnard College der Columbia University in New York.⁶² Bis er als Direktor nach Wien berufen wurde, lebte er in Paris, wo er im Archiv Daniel-Henry Kahnweilers arbeitete und einige Bücher zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts verfasste.⁶³

Betrachtet man Hofmanns vorherige Tätigkeiten, so folgte die angestrebte – und auch umgesetzte – internationale Ausrichtung des Museums als logische Konsequenz. Hofmann selbst beschreibt, dass ihm die von Otto Wagner für die Einrichtung einer *Galerie für Werke der Kunst unserer Zeit* dargelegten Ideen Leitbild für die Konzeption

⁵⁹ Vgl. Hofmann 2005, S. 68-69.

⁶⁰ Vgl. Boeckl 2011, S. 111.

⁶¹ Vgl. Boeckl 2011, S. 111.

⁶² Vgl. Weiss 1998, S. 6 sowie Hofmann 1990, S. 103. Bereits 1949/50 hatte Hofmann ein Jahr im Ausland verbracht, als er von der französischen Besatzungsmacht ein Forschungsstipendium in Paris erhielt. Mit ihm zusammen waren zwei weitere Kunstgeschichtestudenten in Paris gewesen: Gerhard Schmidt, später Ordinarius am Wiener Institut für Kunstgeschichte, und Klaus Demus, nach seinem Studium Kustos am KHM. (Vgl. Hofmann 2012a.) Für beide dürfte am Beginn ihrer Forschungstätigkeit die Auseinandersetzung mit moderner bzw. zeitgenössischer Malerei eine Rolle gespielt haben: Schmidt publizierte 1956 ein Buch mit dem Titel *Neue Malerei in Österreich*; Andrea Hubin hat mich darauf hingewiesen, dass Demus 1951 über *Der Kubismus und die formalen Strömungen in der Malerei des 20. Jhs.* dissertierte.

⁶³ Vgl. Hofmann 2012a. 1957 publizierte er das Fischer-Taschenbuch *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, 1958 folgte in der gleichen Reihe *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. 1960 erschien das viel beachtete Werk *Das Irdische Paradies*, das zu einer Neubewertung der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts führte. (Vgl. Weiss 1998, S. 6.)

der Sammlung des M20 waren.⁶⁴ Diese um die Jahrhundertwende angestellten Überlegungen entwarfen eine internationale Ausrichtung für eine solche Galerie: Deren Sammlung wollten die Secessionisten weder auf das Tafelbild noch auf ein „österreichisches Künstlerlexikon“ beschränkt wissen, vielmehr sollte ihre Tätigkeit der „raschen Erwerbung von Hauptwerken jener Meister, welche die Kunst des heutigen Europa bedeuten“ gelten.⁶⁵

Das Museum, das in der Konzeptionsphase noch als „Museum moderner (oder zeitgenössischer) Kunst“ bezeichnet wurde,⁶⁶ erhielt den von Hofmann erdachten Namen *Museum des 20. Jahrhunderts*. Aus mehrerlei Gründen kam es zu dieser Namenswahl, die als programmatisch bezeichnet werden kann. In einem unveröffentlichten Konzeptpapier legte Hofmann dar, welche Überlegungen er mit dieser Bezeichnung verband: Da es nicht anzunehmen wäre, dass das Museum am Ende des 20. Jahrhunderts innerhalb der gegebenen Räumlichkeiten noch Möglichkeiten haben werde, weitere Erwerbungen vorzunehmen, schien es Hofmann als zweckmäßig, „bereits so etwas wie einen zeitlichen ‚Plafond‘ anzunehmen.“ Ebenso könnten mit der Bezeichnung *Museum des 20. Jahrhunderts* die Begriffe *modern* – diesen Begriff betrachtete Hofmann als nichts sagend – und *zeitgenössisch* umgangen werden. Letzterer Begriff ließe sich nämlich schwerlich für Kunstwerke aus mehreren Jahrzehnten anwenden, so Hofmann.⁶⁷ Der Name des Museums wies folglich nur auf eine zeitliche Begrenzung seiner Aufgaben hin, beinhaltete aber ebenso wenig das Wort *Kunst*. Denn: Entsprechend der intendierten Diversifikation der Sammlung, wonach sich diese auch auf Bereiche wie Architektur und Design erstrecken sollte (siehe Kapitel 3.1), wollte Hofmann die Festlegung der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit des Hauses „auf diese oder jene ‚Richtung‘ bzw. Strömung“ umgehen.⁶⁸

In einem Aufsatz, 1959 erschienen, legte Hofmann seine Gedanken zur Ausweitung der Aktivitäten eines Museums moderner Kunst auf Bereiche kreativen Schaffens dar, die außerhalb der bildenden Kunst liegen. Er skizzierte darin seinen „Idealtyp“ eines solchen Museums, der in Anlehnung an das New Yorker MoMA die Unterrichtsklassen des Bauhauses auf ein Museum übertragen solle.⁶⁹ Und Hofmann genauer: „Der Tätigkeitsbereich eines solchen Museums – er ist wesentlich größer als dessen Sammlungsbereich und darum von diesem zu unterscheiden – müßte alle Formen der

⁶⁴ Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

⁶⁵ Vgl. Anon. 1901, o.S.

⁶⁶ Ein Besprechungsprotokoll aus dem März 1958, das als „Information für den Herrn Bundesminister“ diente, hält diese Bezeichnung unter dem Hinweis fest, dass man über den endgültigen Namen des Museums zu einem späteren Zeitpunkt entscheiden sollte, dass vorläufig jedoch die von der Presse verwendete Bezeichnung „Museum moderner (oder zeitgenössischer) Kunst“ weiter gebraucht werden sollte. (Vgl. Archiv Mumok, Besprechungsprotokoll 1958.)

⁶⁷ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

⁶⁸ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J. sowie Hofmann 2012a.

⁶⁹ Vgl. Hofmann 1979 (1959), S. 270-272.

visuellen Wirklichkeitsgestaltung umfassen.“⁷⁰ Die Anwendung dieses Konzepts sah Hofmann durch die Feststellung gerechtfertigt, dass das künstlerische Spezialistentum im Verschwinden begriffen sei – eine Entwicklung, die das Bauhaus früh erkannt und an der es sein Unterrichtskonzept orientiert habe.⁷¹ Hofmann schwebte daher ein Museum mit „Werkstattcharakter“ vor, das als „Umschlagplatz neuer Ideen“ ein „Zentrum des Gedankenaustausches“ sein sollte.⁷² Betrachtet man die Veranstaltungsaktivitäten des M20, so trug dessen Programm Hofmanns Ansinnen Rechnung, alle Künste in das Museum aufzunehmen: Neben Aufführungen zeitgenössischer Musik wurden regelmäßig Filmvorführungen im Kinosaal veranstaltet.⁷³ Ebenso war das M20 Bühne für den zeitgenössischen Tanz, wenn Ensembles wie die Merce Cunningham Dance Group im Museum auftraten.⁷⁴ Desgleichen kann man in der klaren konzeptionellen Gestaltung der Corporate Identity, der Ausstellungskataloge und Plakate des M20 den Anspruch erkennen, dass dem Graphikdesign innerhalb des Tätigkeitsbereichs des Museums eine wichtige Rolle zukommen sollte.⁷⁵

Hofmann widmete sich ab Winter 1959/60 dem Aufbau der Sammlung des Museums. Als das M20 im September 1962 eröffnet wurde, umfasste die Sammlung bereits mehr als 90 Werke, darunter 62 Bilder und 31 Plastiken.⁷⁶ Bei Hofmanns Weggang aus Wien im Herbst 1969 war die Sammlung bereits auf rund 300 Werke angewachsen.⁷⁷ Rund ein Drittel dieser Arbeiten, etwas mehr als 100 Werke, lassen sich der klassischen Moderne zurechnen – hinzu kommen einige Architekturmodelle, Teppiche, Stühle, Gläser und Bestecke. Kapitel 3 wird sich näher mit Hofmanns Konzeption der Sammlung beschäftigen, während Kapitel 6.1 im Rahmen der Besprechung der permanenten Sammlungspräsentation auf die in der Sammlung enthaltenen Werke eingeht. Doch entwickelte das M20 nicht nur eine rege Sammlungstätigkeit, sondern auch eine aktive Sonderausstellungspolitik: Mehr als 40 Sonderausstellungen fanden zwischen 1962 und 1969 statt. Welche Ausstellungsvorhaben dieses Engagement im Bereich der klassischen Moderne zeitigte, analysieren Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit.

Um zusammenzufassen: Mit der Gründung des M20 entstand 1959 in Wien ein staatliches Museum, das seine Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit – unter

⁷⁰ Hofmann 1979 (1959), S. 270.

⁷¹ Vgl. Hofmann 1979 (1959), S. 271.

⁷² Vgl. Hofmann 1979 (1959), S. 274-275.

⁷³ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 8. Im Bereich des Films arbeitete Hofmann etwa mit Peter Kronlechner und Peter Kubelka zusammen, die 1964 das Österreichische Filmmuseum gegründet hatten. (Vgl. Hofmann 2008a, S. 137.)

⁷⁴ Vgl. Hofmann 1965a, S. 226. Im Archiv des Mumok befinden sich Fotos, die zeigen, dass in den Ausstellungsräumen selbst, also zwischen den Kunstwerken, Tanz aufgeführt wurde.

⁷⁵ Zu den während Hofmanns Zeit am M20 entstandenen druck- und werbegraphischen Produkten siehe Rainald Franz, Zeichen für die Moderne. Die Corporate Identity des Museums des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten und ihre Genese: Von Georg Schmid zu Oswald Oberhuber und Christof Nardin, in: Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, Berlin 2011, S. 118-133.

⁷⁶ Vgl. Hofmann 1968, S. 4.

⁷⁷ Vgl. Neuburger 2001, S. 107.

Einbeziehung der maßgeblichsten österreichischer Positionen – der internationalen Kunst des 20. Jahrhunderts widmen sollte. Nach mehr als 50 Jahren staatlicher Sammlungstätigkeit erhielt die Moderne mit dem M20 nun endlich ein eigenes Museum. Werner Hofmann, der Direktor des Hauses, entwarf eine Konzeption des Museums, die entgegen der bislang Österreichbezogenen Kulturpolitik der Nachkriegszeit auf die Eingliederung der österreichischen Kunstlandschaft in das internationale Geschehen abstellte. Indem er das neue Haus *Museum des 20. Jahrhunderts* nannte, umriss er den zeitlichen Rahmen innerhalb dessen sich die Tätigkeit des Museums entfalten sollte, hielt damit jedoch ebenso fest, dass sich seine Aufgaben auch auf Bereiche außerhalb der bildenden Kunst erstrecken sollten.

2.3 Das Einraummuseum und sein Display

Der Architekt Karl Schwanzer entwickelte aus dem Brüsseler Weltausstellungspavillon, einen über quadratischem Grundriss errichteten Stahlskelettbau, ein Einraummuseum, das im Wiener Schweizergarten errichtet wurde.⁷⁸ „Schon die Tatsache, daß es sich hier um ein Museum für Zeugnisse aus ‚einem‘ Jahrhundert handeln wird, gab den Gedanken, das sogenannte ‚Einraummuseum‘ zu schaffen [...]“,⁷⁹ so Schwanzer zu seinen Überlegungen zur architektonischen Konzeption des Museums. Es entstand ein Museum, das aus zwei weitläufigen, nicht durch fixe Wände unterbrochenen Räumen besteht, die über das offene Obergeschoß miteinander kommunizieren. Das Erdgeschoß verfügt durch die zentrale Galerie des Obergeschoßes daher über eine beträchtliche Höhe und Luftigkeit nach oben (Abb. 1). An den drei dem Schweizergarten zugewandten Seiten des Gebäudes umschließen Terrassen das Museum, die von Werner Hofmann für die Aufstellung der Plastiken- und Skulpturensammlung des Hauses konzipiert wurden. Über die fast durchgehende Verglasung steht das Erdgeschoß in engem räumlichem Kontakt mit den angrenzenden Terrassen (Abb. 1).

Werner Hofmann wurde zu einem Zeitpunkt in die Planungen des neuen Museums miteinbezogen, als die Frage der räumlichen Konzeption des Innenraums bereits von Karl Schwanzer gelöst worden war.⁸⁰ Seine Aufgabe war es nun, mit diesem Museum zu arbeiten und ein Konzept für die Nutzung der Räumlichkeiten zu entwickeln. Es entstand ein Dispositiv, das bis zum Jahr 1979, als das Museum mit dem Palais Liechtenstein eine weitere Dependance erhielt, Gültigkeit besitzen sollte. Hofmann wies dem Erdgeschoß, das über eine Ausstellungsfläche von etwas mehr als 800 m² verfügte, die Funktion als

⁷⁸ Zur Konzeption des Museumsbaus und den notwendigen Adaptierungen des Pavillons siehe Schwanzer 1963.

⁷⁹ Schwanzer 1963, S. 42.

⁸⁰ Vgl. Hofmann 2012a.

Raum für Sonderausstellungen zu (Abb. 2). Das Obergeschoß mit rund 1.200 m² war für die dauerhafte Präsentation der Sammlung reserviert (Abb. 3).⁸¹

Die Gründe, die Hofmann zu dieser Nutzungskonzeption bewogen hatten, erfahren wir von ihm selbst. Das in vier Galerien gegliederte Obergeschoß bot sich aus Hofmanns Perspektive für eine entwicklungsgeschichtliche Sammlungspräsentation an, denn: „Der Besucher kann im Uhrzeigersinn die sechzig Jahre unseres Jahrzehnts durchwandern. Das Erdgeschoß hat mehr den Charakter eines Zentralraumes, es läßt sich nicht ohne weiteres für einen solchen ‚tour d’horizon‘ gewinnen.“⁸² Auf Grund des Zentralraumcharakters schien Hofmann die Eingangsebene jedoch auch grundsätzlich besser geeignet für Sonderausstellungen. Zugleich befand er das Erdgeschoß auf Grund seiner beträchtlichen Raumhöhe als prädestiniert für die Präsentation von Skulpturen und Plastiken.⁸³ Wie zu zeigen sein wird, handelte es sich in der Ära Hofmann dabei sowohl um einen Sammlungs- wie auch um einen Ausstellungsschwerpunkt des M20 (siehe Kapitel 3.1 und 4.1).

Bezüglich der Ausstellungseinrichtung stieß Hofmann auf vollendete Tatsachen, war aber „nicht unglücklich“ mit der Situation, die sich ihm bot.⁸⁴ Schwanzer hatte eine Ausstellungseinrichtung entwickelt, die „variabel gedacht“ war und aus mobilen weißen Stellwänden im Erdgeschoß (Abb. 4) und weißen Hängewänden im Obergeschoß bestand (Abb. 5).⁸⁵ Aus Hofmanns Perspektive hatten die Wände eine durchaus Raum gliedernde Funktion.⁸⁶ „Dabei wurde vermieden, daß die potentielle Beweglichkeit dieser Wände im Hinblick auf die Stahlkonstruktion des Gebäudes als zu leicht und im negativen Sinne ‚mobil‘ empfunden wird [...]“,⁸⁷ erläuterte Hofmann zum Verhältnis von Display und Raum. Aus heutiger Perspektive erscheinen diese Wände sehr fragil, haben sie auf Grund der Dünne der verwendeten Platten doch kaum räumliche Ausdehnung. Zwei zeitlich korrespondierende Beispiele aus europäischen Museen – die Neue Nationalgalerie in

⁸¹ Dieser Raumnutzung folgt heute wieder das zur Österreichischen Galerie Belvedere gehörende 21er Haus, das im November 2011 im ehemaligen M20 als Museum für zeitgenössische Kunst eröffnet wurde. Während im Erdgeschoß Sonderausstellungen gezeigt werden, ist das Obergeschoß der Sammlung vorbehalten, die in variierenden Zusammenstellungen präsentiert wird.

⁸² Hofmann 1963a, S. 40.

⁸³ Vgl. Hofmann 1963a, S. 40. Hofmann bewogen jedoch auch praktische Überlegungen zur funktionalen Trennung der Räume: Da kein Lastenaufzug ins Obergeschoß führe, seien Sonderausstellungen schwer durchführbar, während im Erdgeschoß die Zubringerwege relativ kurz seien. Darüber hinaus hielt Hofmann die vier Galerien des Obergeschoßes nicht für die Zwecke von Eröffnungen geeignet. (Vgl. Hofmann 1963a, S. 40.)

⁸⁴ Vgl. Hofmann 2012a.

⁸⁵ Vgl. Schwanzer 1963, S. 43. Während Schwanzer in seinem Text für die Zeitschrift *Der Aufbau* detailliert auf die bauliche und technische Adaptierung des Hauses eingeht, widmet er der Ausstellungseinrichtung, die ebenso von ihm konzipiert wurde, nur wenige Sätze. Der Leser erfährt nichts über mögliche Vorbilder oder weitere Gedanken zur Konzeption des Displays. (Vgl. Schwanzer 1963.)

⁸⁶ Vgl. Hofmann 1963a, S. 40. Diese Stellwände kamen im M20 bis in die 1980er Jahre immer wieder in Sonderausstellungen zum Einsatz, wurden jedoch nach und nach durch temporäre Ausstellungseinbauten ersetzt, die das Erdgeschoß stärker in einzelne Räume bzw. Kabinette gliederten, wie auf Ausstellungsansichten im Archiv des Mumok ersichtlich ist.

⁸⁷ Hofmann 1963a, S. 40.

Berlin und das Stedelijk Museum in Amsterdam – zeigen, dass sehr ähnliche Wände auch an anderen Orten zum Einsatz kamen (Abb. 6 und 7).

Im Erdgeschoß des M20 standen Stellwände zur Verfügung, die jeweils die gleiche Höhe von rund 3,50 Metern hatten.⁸⁸ Sie konnten einzeln stehen oder ohne Abstand aneinandergereiht werden, wurden mit Metallfüßen stabilisiert und waren leicht manipulierbar. Die Stellwände wurden, wie auf Ausstellungsansichten der 1960er Jahre zu sehen ist, den jeweiligen Anforderungen entsprechend anders platziert (Abb. 8 und 9).

Im Obergeschoß, von Hofmann als Fläche für die Dauerausstellung konzipiert, verhielt sich die Situation gänzlich anders als im Erdgeschoß. Obgleich die Hängewände laut Schwanzers Konzeption verschiebbar waren, konnte man ihre Position de facto nicht verändern, da dies die Deckenkonstruktion nicht erlaubte.⁸⁹ Diese Situation führte dazu, dass das Display bis in die 1990er Jahre kaum verändert wurde, obwohl ab dem Jahr 1979 auch das Obergeschoß des Museums für Wechselausstellungen verwendet wurde. Zuvor hatte nur eine einzige Sonderausstellung das Obergeschoß bzw. beide Stockwerke bespielt: die Eröffnungsausstellung *Kunst von 1900 bis heute*, auf die Kapitel 5 eingehen wird.

Festgehalten werden soll, dass das M20 als Einraummuseum konzipiert wurde. Durch die Galerie des Obergeschoßes verbunden, standen die beiden Geschoße architektonisch und visuell miteinander in Kontakt. Das Erdgeschoß wurde während der 1960er Jahre ausschließlich für Sonderausstellungen genutzt, während das Obergeschoß der permanenten Sammlungspräsentation vorbehalten war. Beide Räume waren nicht durch fixe Wandeinbauten gegliedert, sondern durch prinzipiell bewegliche Stellwände im Erdgeschoß und Hängewände im Obergeschoß. Das Display des Erdgeschoßes wies dabei große Flexibilität auf: Die Stellwände waren beweglich und leicht manipulierbar und konnten einzeln oder in Reihen aufgestellt werden. Im Obergeschoß konnte die Positionierung der Hängewände jedoch nicht verändert werden, weshalb das räumliche Dispositiv während der 1960er Jahre stabil blieb.

⁸⁸ Diese Zahl ist eine Schätzung, die auf Ausstellungsansichten beruht, auf denen Betrachter vor den Stellwänden zu sehen sind.

⁸⁹ Vgl. Hofmann 2012a.

3 Konzeption und Spezifika der Sammlung klassischer Moderne

Die Gründung eines jeden neuen Museums ist mit einem Anliegen verbunden. Entweder sollen bereits vorhandene – öffentliche oder private – Sammlungsbestände eine Heimstatt finden, oder eine neue Sammlung soll aufgebaut werden, um in Entsprechung einer gesellschaftlichen, politischen oder privaten Idee eine bislang vorhandene Lücke zu schließen. Als Katalysator für die Gründung des M20 diente die Brüsseler Weltausstellung von 1958, sollte doch für den Schwanzer'schen Pavillon ein passender Weiterverwendungszweck gefunden werden. Man fand ihn im M20, das sodann 1959 gegründet wurde. Die aufzubauende Sammlung benötigte jedoch nicht nur politischen Willen seitens des zuständigen Ministeriums, sondern auch ein inhaltliches Konzept.

Die Sammlung eines Museums bildet sein Fundament und ist – in traditionellen Begriffen betrachtet – zugleich seine Daseinsberechtigung.⁹⁰ Im Falle des M20 galt es, diese Sammlung erst aufzubauen. Werner Hofmann entwickelte dafür ein Konzept – die zu dessen Realisierung notwendigen Ankäufe musste er lediglich mit dem damaligen Minister Heinrich Drimmel, folglich ohne Beiräte oder Ankaufskommissionen, absprechen.⁹¹ Die Hofmann zur Verfügung stehenden Mittel waren – im Vergleich zur Dotierung der anderen österreichischen Museen – in der Startphase des Museums beträchtlich,⁹² was sich jedoch in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu ändern begann und mit ein Grund für Hofmanns Weggang aus Wien im Herbst 1969 war.⁹³

Bei der inhaltlichen Konzeption der Sammlung, die als strukturelle Basis des Museums das Gesamtkonzept des M20 widerspiegelte, stellte Hofmann Überlegungen in mehrfacher Hinsicht an. Es galt zu definieren, innerhalb welcher zeitlicher Grenzen das

⁹⁰ Vgl. Decter 2001, S. 105. Decter definiert ein Museum über seine Sammlung und grenzt es scharf gegenüber anderen kulturellen Institutionen ab: „In traditionellen Begriffen ist das, wodurch sich ein Museum von jeder anderen Art von kultureller Institution unterscheidet, folgendermaßen definiert: Ein Museum ist eine Kulturinstitution, die eine Sammlung besitzt, ja es ist sogar eine der fundamentalsten und traditionellsten Verantwortungen eines Museums, eine Sammlung aufzubauen. Das ist der Grund für ihr Dasein. Ohne diese Daseinsberechtigung müssten wir das Museum anders bezeichnen. Natürlich kann das Museum sehr viel mehr sein, als einzig seine Sammlung, es kann auch der Ort für die Ausstellung temporärer Arbeiten sein oder als auftraggebende Rahmeninstitution für Werke fungieren, die jenseits der konkreten Wände der Institution angesiedelt sind. [...] Es ist die Anwesenheit einer Sammlung, als solche, die einen Ort [...] als Museum definiert, im Gegensatz zu irgendeiner sonstigen kulturellen Institution. Das ist ein offensichtlicher Punkt, eine selbstverständliche Wahrheit.“ (Decter 2001, S. 105.)

⁹¹ Vgl. Hofmann 2005, S. 69. Nur ein einziges Mal habe sich der Minister einem geplanten Ankauf widersetzt, berichtet Hofmann, nämlich als dieser Gustav Klimts *Hoffnung (I)* erwerben wollte: „Von dem Gemälde beeindruckt und bewegt, fürchtete Drimmel (besser: der Unterrichtsminister in ihm), der Körper einer Hochschwangeren könnte bei den Schulkindern falsche Reaktionen auslösen. Darüber hatten wir – vor dem Gemälde – ein langes Gespräch: Die Argumente des Ministers überzeugten mich nicht, wenngleich sie meiner Auffassung vom Kunstwerk als einer Wirkungsmacht entsprachen [...].“ (Hofmann 2005, S. 69.)

⁹² Vgl. Hofmann 2005, S. 70. Hofmann hatte freie Verfügung über die Mittel, die man ihm zugesprochen hatte und konnte diese nach eigenem Gutdünken auf die Erwerbungen und die Veranstaltungen des Museums verteilen. Wie viel Geld ihm konkret in die Hand gegeben wurde, konnte er leider nicht beantworten. (Vgl. Hofmann 2012a.) Peter Baum berichtete mir in einem Gespräch, dass Hofmann 1959 etwa fünf Millionen Schilling zum „Nachkaufen“ erhalten habe.

⁹³ Vgl. Hofmann 2012a.

M20 agieren sollte, zumal mit der ÖG und der MG des KHM bereits staatliche Sammlungen moderner Kunst – die eine auf österreichische Positionen beschränkt, die andere eine bruchstückhafte Zusammenschau internationaler Kunst – in Wien vorhanden waren (siehe Kapitel 2.1). So stand auch zur Frage, in wie weit das M20 österreichische Kunst sammeln, und weiters, wie sich seine Sammlung zur MG des KHM verhalten sollte. Zugleich waren die Erwerbsbedingungen in Bezug auf die klassische Moderne in den 1950er und 1960er auf Grund großer Nachfrage zunehmend schwierig geworden, was Hofmann in Form hoher Preise insbesondere bezüglich des Ankaufs von Malerei gewisse Grenzen setzte. Nicht nur aus diesem Grund kam es zum Aufbau einer Sammlung, die einen Schwerpunkt im Bereich der Bildhauerei setzte. Jedoch fanden sich nicht nur Malerei und Bildhauerei in der Sammlung des M20 – Architekturmodelle und Design sollten zur Diversifikation der Sammlungsgebiete beitragen.

3.1 Werner Hofmanns Sammlungskonzeption

Ein unveröffentlichtes Protokoll einer Sitzung auf Expertenebene, die sich im Februar 1958 der „Verwendung des österr. Pavillons auf der Brüsseler Weltausstellung als ‚Museum zeitgenössischer Kunst‘“ widmete, verrät, dass geplant war, die MG des KHM dem neu zu gründenden Museum zuzuführen. Denn: Die im Ministerium für die Gründung des M20 zuständige Sachbearbeiterin Adele Kaindl legte darin dar, dass der Schwanzer'sche Pavillon „[...] vorläufig wenigstens die Funktion einer permanenten Ausstellung f.d.sogen. ‚Moderne Galerie‘ erfüllen, bzw. den Keim für ein künftiges ‚Museum zeitgenössischer Kunst‘ bilden müsse.“⁹⁴ Man war augenscheinlich auf der Suche nach einem geeigneten Aufstellungsort für die Werke der MG; auch der damalige Direktor des KHM, Vinzenz Oberhammer, berichtet 1956 anlässlich der Ausstellung eines Teiles der Werke der MG in der Akademie der bildenden Künste über seine gescheiterten Versuche die Werke zumindest vorübergehend zu zeigen.⁹⁵

Umgesetzt wurde jedoch ein anderes Konzept als 1958 propagiert. Von Hofmann erfahren wir, wie er das Sammlungsgebiet des Museums eingrenzte: Auf die Werke der MG des KHM eingehend, hielt er fest, dass die Protagonisten des 19. Jahrhunderts nur sporadisch vertreten seien, die Bestände daher für die „Darlegung eines halbwegs geschlossenen Entwicklungsbildes“ nicht ausreichen würden. Zugleich gab er zu bedenken, dass Werke des 20. Jahrhunderts finanziell erschwinglicher seien als der Impressionismus und seine Nachfolger. Für sinnvoll befand es Hofmann ebenso, im Stahlskelettpavillon nicht die Romantik und die bürgerliche Malerei des 19. Jahrhunderts auszustellen, denn diese würden darin nicht die ihnen entsprechende Atmosphäre

⁹⁴ Archiv Mumok, Besprechungsprotokoll 1958.

⁹⁵ Vgl. Oberhammer 1956, S. 4.

vorfinden.⁹⁶ Mit der Entscheidung, das neue Museum ausschließlich dem 20. Jahrhundert vorzubehalten, konnte Hofmann überdies die „[...] Jahrhundertwende als eine geschichtliche Zäsur proklamieren (gerade für Wien war sie das!), mit dem Jugendstil beginnen und unsere Gegenwart wie auch das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts in die Sammlungstätigkeit einbeziehen.“⁹⁷ Folglich hatten neben Überlegungen zur Kunstvermittlung auch Erwägungen finanzieller und räumlicher Natur zum Entschluss geführt, die Sammlung des Museums auf das 20. Jahrhundert zu beschränken.

Als programmatisch in Bezug auf die inhaltliche Konzeption der Sammlung kann das Vorwort im Katalog der Eröffnungsausstellung des Museums gelten, wandte sich Hofmann doch darin mit seinen Überlegungen zum ersten Mal in ausführlicher Weise an die (Kunst)Öffentlichkeit.⁹⁸ Hofmanns Text widmet sich eingehend der wechselhaften Geschichte der MG und hält fest, dass Lücken entstanden seien, die man auf Grund der Markt- und Preislage nicht mehr schließen könne. Vor die Aufgabe des Aufbaus der Sammlung gestellt, muss Hofmann feststellen, dass eine „ausführliche und ausgewogene museale Bestandsaufnahme des 20. Jahrhunderts“ nicht mehr verwirklicht werden könne.⁹⁹ Vor allem auf die Malerei Bezug nehmend, entwirft Hofmann sein Sammlungskonzept daher folgendermaßen:

„Hingegen scheint es noch möglich, die wesentlichen Strömungen in wenigen, charakteristischen Werken beispielhaft zu veranschaulichen. Nicht um die glanzvollen Namen geht es ja schließlich, sondern um die konstitutiven Entwicklungsträger, auch wenn sie nicht jedermann geläufig sind. Dieser Weg der konzentrierten Exemplifizierung musste eingeschlagen werden, denn nur so ist es möglich, die Kunst der Gegenwart genetisch zu begreifen. Wohl soll auf dem Heute das Hauptaugenmerk liegen, aber es wäre unzulässig, dem Publikum die Fäden zu unterschlagen, die in die Vergangenheit zurückführen. Ein solches Konzept hat zur Folge, dass das Museum etwa die ersten vier Jahrzehnte des Jahrhunderts nur stichwortartig, gleichsam in Form einer Ouvertüre, darbieten wird. Diese Beschränkung sollte man nicht als Mangel empfinden: sie lässt mehr Raum für die zweite Jahrhunderthälfte, deren Werke andernfalls bereits von Raumnot bedroht wären.“¹⁰⁰

Im Sammlungskatalog *Die Bilder*, der 1968 erschien, als die Sammlung bereits an die 300 Werke umfasste, umreißt Hofmann sein Konzept abermals. Auf die finanziellen Möglichkeiten des M20 verweisend, hält Hofmann fest, dass Kunst ein breit gelagertes Phänomen sei, von dem die Spitzenwerke nur einen Auszug enthalten würden. Es gehe ihm daher weniger um den Ankauf internationaler Stars als um die Darstellung charakteristischer Strömungen, von denen die Kunst des 20. Jahrhunderts getragen

⁹⁶ Vgl. Hofmann 1964a, S. 55.

⁹⁷ Hofmann 1964a, S. 55.

⁹⁸ Vgl. Hofmann 1962a. Auf das Konzept der Eröffnungsausstellung selbst ging Hofmann hingegen nur sehr kurz ein.

⁹⁹ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

¹⁰⁰ Hofmann 1962a, S. VIII.

werde. Aus diesem Grund beinhalte die Sammlung auch einige weniger bekannte Positionen wie auch manchen „Außenseiter“.¹⁰¹

Besonderen Nachdruck legte Hofmann auf einen Aspekt innerhalb der Sammlungskonzeption des M20, in dem er das „entscheidende revolutionäre Merkmal“ der Kunst des 20. Jahrhunderts sah: „[...] die wechselseitige Durchdringung der Gattungen, die Erweiterung des Tafelbildes in die dritte Dimension und die damit zusammenhängende Multimaterialität.“¹⁰² Bereits 1957 hatte Hofmann vorgeschlagen, dass die Malerei „[...] das Rechteck der Leinwand verlassen und einem neuen künstlerischen Gegenstand Raum geben wird, dass Malerei und Plastik sich zu einem neuen *Gestaltzeichen* verschwistern werden.“¹⁰³ In diesem Sinne bemerkte er ebenso, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts keine Kunst der Sparten und Einzelphänomene sei.¹⁰⁴ Die von Hofmann zusammengetragene Sammlung des M20 beinhaltet neben Gemälden so auch Montagen, Collagen, Reliefs, Materialbilder, Teppiche und ein Glasfenster von Henri Matisse. Die Gattungen Zeichnung und Graphik lagen grundsätzlich außerhalb des musealen Programms des Hauses, wurden sie doch von der Albertina gesammelt¹⁰⁵ – dennoch kamen im Laufe der Jahre einige Exemplare dieser Gattungen hinzu.

Die Neuerwerbungen, die Hofmann bis zur Eröffnung des Museums im Jahr 1962 getätigt hatte, bestanden zu einem Drittel aus Skulpturen und Plastiken.¹⁰⁶ Weshalb Hofmann der Bildhauerei in seiner Erwerbs- wie auch Sammlungspolitik eine wichtige Rolle zukommen ließ, begründet er wie folgt:

„Dieser hohe Prozentsatz ist nicht zufällig zustande gekommen, sondern das Ergebnis bewußter Planung. Folgende Erwägungen waren dafür maßgebend: erstens die Überzeugung, daß die Plastik noch nicht die ihr gebührende museale Beachtung findet, zweitens die Tatsache, daß es die Umstände heute noch zulassen, Werke von fast allen bedeutenden Bildhauern zu erwerben, drittens die vom Museumsbau gebotene Möglichkeit der Darbietung im Freien, und schließlich die Bedeutung Wiens als europäisches Zentrum der Bildhauerei. Wenn das Wort von einer ‚Wiener Schule‘ berechtigt ist, dann im Hinblick auf die hier wirkenden Bildhauer.“¹⁰⁷

Hofmann sagt heute, dass er bildhauerische Werke in den 1960er Jahren nicht so günstig hätte kaufen können, wäre die Nachfrage danach in europäischen Museen größer gewesen.¹⁰⁸ Werner Schmalenbach etwa, der erste Direktor der 1961 – also beinahe zeitgleich mit dem M20 – gegründeten Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in

¹⁰¹ Vgl. Hofmann 1968, S. 4.

¹⁰² Hofmann 1968, S. 4.

¹⁰³ Hofmann 1957, S. 132. An Werner Haftmanns wirkungsgeschichtlich einflussreicher *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954) kritisierte Hofmann so auch, dass Haftmann die Malerei „ganz im herkömmlichen Sinn interpretiert und von den Randbezirken der Montagen und Kollagen, aber auch vom Bereich der Wandmalerei“ abgesehen habe. (Vgl. Werner Hofmann, Geschichtsdeutung aus Leidenschaft, in: *Merkur*, 6, 1956, S. 613-617, hier: S. 614.)

¹⁰⁴ Vgl. Hofmann 1959, S. 94.

¹⁰⁵ Vgl. Hofmann 1964a, S. 52.

¹⁰⁶ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

¹⁰⁷ Hofmann 1962a, S. X.

¹⁰⁸ Vgl. Hofmann 2012a.

Düsseldorf, konzentrierte seine Sammlungspolitik ausschließlich auf Gemälde und ließ die Skulptur völlig außen vor.¹⁰⁹

Ein Jahr nach der Eröffnung des Museums, 1963, gab Hofmann einen Sammlungskatalog heraus, der über die Erwerbungen im Bereich der Bildhauerei berichtete.¹¹⁰ Obgleich der Bestand des Museums noch einige Leerstellen aufweise – laut Hofmann fehlte etwa Constantin Brancusi – reiche er bereits aus, so Hofmann, um die Entwicklung der Plastik der vergangenen 60 Jahre in ihren „wesentlichsten Kraftlinien“ zu veranschaulichen.¹¹¹ Schon fünf Jahre später, 1968, konnte Hofmann feststellen, dass die Plastik- und Skulpturensammlung des M20 als eine der vielseitigsten und ausgewogensten Europas gelte.¹¹²

Neben den Schwerpunkten Gemälde und Plastiken enthält die von Hofmann aufgebaute Sammlung jedoch auch einige Architekturmodelle, Entwurfszeichnungen, Möbel, Gläser und Bestecke (siehe Kapitel 6.5.3). Wie Susanne Neuburger erläutert, war der multidisziplinäre Ansatz des Bauhauses über den Umweg des MoMA wieder nach Europa zurückgekehrt: Das M20 gehörte zu jenen Museumsgründungen Ende der 1950er Jahre, die sich das multidisziplinäre Programm des New Yorker Museums zum Vorbild nahmen.¹¹³ Das MoMA hatte bereits in den 1930er Jahren Architektur, Industrial Design, Fotografie und Film in sein Sammlungs- und Ausstellungsprogramm mit einbezogen.¹¹⁴ Während eines Lehrauftrags in New York 1956/57 verbrachte Hofmann viel Zeit im MoMA und stand auch in Kontakt mit dessen Mitarbeitern.¹¹⁵ Bezüglich der Diversifikation der Sammlungsgebiete sei das MoMA so auch beispielgebend für die Sammlungskonzeption des M20 gewesen, berichtet Hofmann.¹¹⁶

Diese Museumsauffassung greift jedoch ebenso auf die um 1900 in der Secession formulierten Ideen zur Integration aller Künste zurück,¹¹⁷ hatte aber auch einen Vorgänger in der 1930 in Wien veranstalteten Ausstellung *Die Kunst in unserer Zeit*. Hofmann war diese Ausstellung bekannt;¹¹⁸ sie wurde von Hans Tietze im Rahmen der *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien* im Künstlerhaus ausgerichtet.¹¹⁹ Die äußerst umfangreiche „kunstpädagogische Ausstellung“¹²⁰ gliederte sich in sechs

¹⁰⁹ Vgl. Zweite 2000, S. 8.

¹¹⁰ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963. 1966 erschien dieser Katalog in erweiterter Form, d. h. die während der vergangenen drei Jahre hinzugekommenen Werke wurden auf einem beigegefügtten Faltblatt dargestellt.

¹¹¹ Vgl. Hofmann 1963, S. 6.

¹¹² Vgl. Hofmann 1968, S. 5.

¹¹³ Vgl. Neuburger 2007, S. 11.

¹¹⁴ Vgl. Rasmussen 1978, S. 24-25.

¹¹⁵ Vgl. Hofmann 2012a.

¹¹⁶ Vgl. Hofmann 2005, S. 67 sowie Hofmann 2012a. Im Interview mit der Autorin angesprochen auf das MoMA, meinte Werner Hofmann: „Das war das Ideal.“ (Hofmann 2012a.)

¹¹⁷ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 8.

¹¹⁸ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

¹¹⁹ Vgl. Kat. Ausst., Künstlerhaus, 1930.

¹²⁰ Tietze/Buschbeck 1930, S. 5. Zu Tietzes Ideen zur Didaktik und deren Umsetzung in Form kunstpädagogischer Ausstellungen siehe Forsthuber 1992.

Abteilungen, die programmatischen Leitideen folgten.¹²¹ Neben Gemälden, Radierungen und Lithographien zeigte die Ausstellung in der von Ernst Buschbeck kuratierten Abteilung *Die Formensprache unserer Zeit ausserhalb der bildenden Kunst* Architektur, Industrieprodukte, Technik, Design, Fotografie, Bühnenbildnerei und Modezeichnungen. Daneben wurde auf einem Grammophon moderne Musik abgespielt.¹²² Diese Abteilung folgte dem Leitgedanken, dass sich der jeweilige formale Ausdruck einer Zeit nicht nur in Kunstwerken manifestiere, sondern sich auch in der Musik und in Produkten der Technik und des täglichen Gebrauchs finde.¹²³ Tietzes Ausstellung folgte damit einem Konzept, das den zeitgleich im MoMA propagierten Ansätzen glich, wie Neuburger feststellte.¹²⁴

Zusammenfassend ist Hofmanns Sammlungskonzept durch einige wichtige Setzungen charakterisiert. Die Sammlung des M20 sollte sich nur auf Werke des 20. Jahrhunderts beziehen, da die in der MG vorhandenen Bestände der Kunst des 19. Jahrhunderts nicht zur Vermittlung eines geschlossenen Geschichtsbildes ausreichten, Werke dieser Epoche unerschwinglich waren und darüber hinaus nicht in das räumliche Ambiente des Glas-Stahl-Baus passten. Doch auch die Erwerbung der Malerei der historischen Avantgarden war in den 1960er Jahren auf Grund steigender Nachfrage schwierig geworden, weshalb Hofmann sehr konzentriert vorgehen musste und die wesentlichsten Bewegungen des 20. Jahrhunderts nur mit einigen charakteristischen Beispielen veranschaulichen konnte. Vergleichsweise erschwinglicher waren Werke der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts, deren Stellenwert Hofmann als grundsätzlich unterbewertet betrachtete. Ebenso trugen aber die architektonischen Gegebenheiten des Museums wie auch die Tatsache, dass Wien in der Nachkriegszeit durch Fritz Wotrubas Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste zu einem europäischen Zentrum der Bildhauerei geworden war, dazu bei, dass Hofmann eine umfangreiche Plastiken- und Skulpturensammlung aufbaute. Daneben integrierte Hofmann jedoch auch Architekturmodelle und Design in die Sammlung: Eine Entscheidung, die sich an der Sammlungskonzeption des New Yorker MoMA orientierte, aber auch in den Ideen der Secessionisten und in Hans Tietzes Wiener Ausstellung *Die Kunst in unserer Zeit* von 1930 Vorgänger hatte.

¹²¹ Vgl. Bogner 1980, S. 14. Die Themen der einzelnen Abteilungen lauteten *Die Malerei im kritischen Jahre 1910/11*, *Die Formensprache unserer Zeit ausserhalb der bildenden Kunst*, *Drei Zeiten. 1890–1910–1930*, *Der soziale Gedanke*, *Die Darstellung der Umwelt* und *Das Übersinnliche*. Zu Hans Tietzes Methode und ihrem Verhältnis zu seinen Ausstellungskonzeptionen siehe Bogner 1980.

¹²² Vgl. Kat. Ausst., Künstlerhaus, 1930, S. 21–50.

¹²³ Vgl. Forsthuber 1992, S. 180.

¹²⁴ Vgl. Neuburger 2007, S. 14.

3.2 Abgrenzung und Einbeziehung: Die Sammlung des Museums im Kontext der staatlichen Moderne-Sammlungen

Im Zuge der nach 1945 in Österreich einsetzenden restaurativen Phase waren in den 1950er Jahren die staatlichen Bestände moderner Kunst getrennt worden. Die österreichischen Positionen verblieben in der ÖG, während die internationale Kunst ins KHM wanderte (siehe Kapitel 2.1). Beide Sammlungen stellten wichtige Bezugspunkte für die Sammlungskonzeption des M20 dar, galt es doch, das neue Museum mit einer eigenen Identität auszustatten und ihm ein eigenständiges Profil zu verleihen. Nichtsdestotrotz benötigte Hofmann – nicht zuletzt aus finanziellen Gründen – Teile der Sammlungen, um Lücken innerhalb der erst im Entstehen begriffenen Sammlung klassischer Moderne zu schließen.

Ein Konzeptpapier, das in der Gründungsphase des M20 von Werner Hofmann verfasst wurde, gibt Auskunft darüber, welche Überlegungen dieser bezüglich der bereits bestehenden staatlichen Moderne-Sammlungen anstellte. Einleitend wies Hofmann darauf hin, dass sich die Planung des Museums zunächst zwei Problemstellungen widmen müsse: Einerseits der Abstimmung mit der ÖG in Bezug auf die Erwerbung österreichischer Positionen, andererseits der Miteinbeziehung von Beständen der MG des KHM. In beiden Fällen, so Hofmann, seien historische und qualitative Grenzlinien festzulegen.¹²⁵

Hofmanns Überzeugung entsprach es, dass die bedeutenden Kunstströmungen der Moderne durch das Zusammenwirken der europäischen Nationen zustande gekommen waren, legte er im Katalog der Eröffnungsausstellung von 1962 dar. Das M20 sollte seinen Schwerpunkt daher auf das „übernationale Kräftespiel“ legen. Österreichs Rolle darin, seinen „noch vielfach übersehenen Anteil“, wollte Hofmann begreiflich machen, indem er österreichische Positionen in „unmittelbare anschauliche Nachbarschaft“ zu ausländischen Künstlern bringen würde, ohne dadurch eine Parallelaktion zur ÖG zu starten.¹²⁶ Im Vordergrund bezüglich der Integration österreichischer Künstler in die Sammlung stand folglich die Frage, wie und wo die Grenzen zu ziehen seien, um Überschneidungen hinsichtlich der Ausrichtung der ÖG und des M20 zu vermeiden. Hofmanns diesbezüglichen Überlegungen gibt oben genanntes Konzeptpapier wieder: Das M20 werde sich auf „Stichproben“ österreichischer Positionen beschränken, deren künstlerische Qualität die Erwerbung rechtfertige.¹²⁷ Auf den Punkt bringt Hofmann seine

¹²⁵ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J. Auf Grund der darin dargelegten Informationen kann das Dokument zwischen 1960 und 1961 datiert werden. Das Konzeptpapier ist nicht adressiert, wobei anzunehmen ist, dass es sich an den zuständigen Bundesminister Heinrich Drimmel bzw. an Adele Kaindl, Hofmanns wichtigste Ansprechperson im Ministerium, wandte.

¹²⁶ Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

¹²⁷ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

Überlegungen, wenn er das Profil des M20 beschreibt: „Da es die museale Veranschaulichung europäischer Zusammenhänge ins Auge zu fassen hat, werden die österreichischen Künstler gemäß ihrem Anteil am gesamteuropäischen Entwicklungsbild darzustellen sein.“¹²⁸ Anzustreben sei daher, so Hofmann, einen Überblick über den Beitrag österreichischer Positionen zur Kunst des 20. Jahrhunderts zu geben.¹²⁹

Bezug nehmend auf die stichprobenartige Übersicht, welche die Sammlung des M20 hinsichtlich österreichischer Kunst bieten sollte, strich Hofmann im Konzeptpapier zwei Themenkomplexe heraus. Zum einen wies er auf österreichische Künstler hin, die seit Jahrzehnten im Ausland wirkten, deren Herkunft in Österreich selbst jedoch beinahe vergessen sei. Dem M20 käme gegenüber diesen bedeutenden „Auslandsösterreichern“ eine große Verpflichtung zu; namentlich erwähnte Hofmann die interdisziplinär arbeitenden Herbert Bayer und Friedrich Kiesler. So werde sich das M20 auch den Beiträgen von „Architekten, Industrial Designer etc.“, die außerhalb des Tätigkeitsbereichs der ÖG lägen, in größerem Umfang zu widmen haben. Zum anderen adressierte Hofmann Österreichs Beiträge zur klassischen Moderne: Das M20 werde sich im Falle von Oskar Kokoschka, Gustav Klimt und Egon Schiele auf jeweils ein oder zwei Leihgaben aus der ÖG stützen müssen. Hofmann hielt jedoch fest, dass er eine Erwerbung von Werken der genannten Künstler nicht ausschließe, zugleich wollte er nach Möglichkeit auch private Leihgeber ansprechen.¹³⁰

So entstand in Abgrenzung zur ÖG ein Profil des M20, das in Bezug auf österreichische Positionen dem Prinzip der Selektion folgte. Denn: Während die ÖG weiterhin die kontinuierliche Entwicklung der österreichischen Kunst darstellen werde, hätte das M20 „weniger die innerösterreichische Kontinuität als die gesamteuropäischen Konstanten“ zu beachten. Und: Bestrebt, im M20 eine qualitative Selektion auf möglichst hohem Niveau zu bieten, wollte Hofmann in jedem Fall vermeiden, dass aus dem neuen Museum ein Ableger der ÖG würde.¹³¹

Hinsichtlich der Sammlung der MG des KHM hielt Hofmann im oben genannten Konzeptpapier fest, dass das neue Museum die Entwicklungen der Zeit zwischen 1905 bis zum Zweiten Weltkrieg nicht unterschlagen könne. Zugleich werde es auf Grund fehlender monetärer Mittel jedoch keine weitläufige Darbietung der künstlerischen Bewegungen liefern, sondern nur die „großen Leitlinien“ veranschaulichen können. Daher sei es wichtig, so Hofmann, mit äußerster Konzentration bei der Wahl der bedeutendsten Künstler vorzugehen. Von diesen Erwägungen sei er bereits bei seinen Ansuchen um Leihgaben und Geschenke und bei den in Paris getätigten Ankäufen ausgegangen,

¹²⁸ Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

¹²⁹ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

¹³⁰ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

¹³¹ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

erläuterte Hofmann.¹³² Die Rolle der MG für den Aufbau der Sammlung des M20 legte er daher wie folgt dar: „Um so dringlicher sind die wenigen Werke der Mod. Galerie des kh. Museums notwendig, da sie das Bild abrunden können.“¹³³

Die Festlegung der Grenzlinie zwischen beiden Sammlungen – der MG und der des M20 – werde jedoch im Einzelnen auch von der Konzeption abhängen, die das KHM für die zukünftige Aufstellung seiner Bestände entwerfe.¹³⁴ Aus seiner Sicht hielt Hofmann unter Bezugnahme des bereits Vorhandenen folgende Abgrenzung für zweckmäßig: „Die Anfänge der ‚Modernen Kunst‘ sind fließend. Wo die Bestände es zulassen, können sie in das 19. Jht zurückverlegt werden. Die Wiener Situation lässt das nicht ratsam erscheinen. Es wäre sinnvoller, das 19. Jht mit den großen Persönlichkeiten der 90er Jahre (Van Gogh, Cézanne, Munch) ausklingen zu lassen. Allerdings dürfte es sich empfehlen, die Künstler dieser Wendezeit bei der Eröffnungsausstellung des neuen Museums an die Spitze zu stellen und so lange dort zu beherbergen, bis für die Werke des 19. Jhts eine dauernde Ausstellungsmöglichkeit gefunden ist. In diesem Falle würde das Mus. f. zeitn. Kunst mit der expressionistischen Bewegung von 1905 einsetzen.“¹³⁵

Welche Werke der MG das M20 als (Dauer)Leihgaben erhielt und welche Rolle diese für die Zusammensetzung der Sammlung spielten, wird Kapitel 6.1 erläutern. Auch auf die Leihgaben der ÖG, die sich in den 1960er Jahren in der Sammlung des M20 befanden, geht Kapitel 6.1 ein. Grundsätzlich ist in Bezug auf beide bereits bestehenden staatlichen Moderne-Sammlungen ein Verhältnis zwischen Abgrenzung und Einbeziehung auszumachen. Im Falle der ÖG musste Hofmann deklarieren, wie er mit österreichischen Positionen umgehen wollte, war doch die österreichische Kunst per definitionem die Domäne der ÖG. Die Erwerbspolitik des M20 sollte sich daher auf die wichtigsten österreichische Künstler beschränken, die Hofmann entsprechend ihres Beitrags zu europäischen Entwicklungen in die Sammlung eingliedern wollte. Besonders hob er dabei Positionen wie Herbert Bayer und Friedrich Kiesler hervor, die auf Grund ihrer interdisziplinären Arbeitsweise nicht in das Sammlungsgebiet der ÖG fielen. Hinsichtlich des österreichischen Beitrags zur klassischen Moderne griff das M20 auf einige Leihgaben der ÖG zurück, jedoch erwarb Hofmann im Laufe der 1960er Jahre einige diesbezügliche Arbeiten (siehe Kapitel 6.1). Im Falle der MG des KHM war Hofmann stärker auf deren Bestände angewiesen, beinhaltete ihre Sammlung doch, wenn auch nur fragmentarisch, einige Werke der internationalen Avantgarden. Denn: Aus finanziellen Gründen musste

¹³² Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J. Ende der 1950er Jahre in Paris lebend, das zu diesem Zeitpunkt seinen Status als Kunstmetropole noch mit New York teilte, sah Werner Hofmann zahlreiche Ausstellungen in Galerien und erwarb Werke für das Wiener Museum. (Vgl. Hofmann 2008b.)

¹³³ Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

¹³⁴ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

¹³⁵ Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

Hofmann in Bezug auf die Erwerbung von Werken der klassischen Moderne sehr selektiv vorgehen und benötigte daher die bereits bestehenden Bestände der MG.

4 Die Ausstellungsprogrammatik der Ära Hofmann und ihr Verhältnis zum Wiener Ausstellungsbetrieb der Nachkriegszeit

Das M20 kann in den 1960er Jahren – und daran änderte sich auch in den 1970er Jahren unter Alfred Schmeller nichts – als eine *One-Man-Show* bezeichnet werden. Zwar hatte Hofmann – im Gegensatz zu seinem Nachfolger Alfred Schmeller¹³⁶ – einen fest angestellten wissenschaftlichen Mitarbeiter, jedoch zeichnete er für das Ausstellungsprogramm des Hauses wie auch für den Aufbau der Sammlung allein verantwortlich. In den sieben Jahren seiner Direktionszeit wurden insgesamt 45 Ausstellungen gezeigt:¹³⁷ Eine Zahl, die durch die relativ kurze Laufzeit von einem bis zwei Monaten pro Ausstellung zustande kam. Diese nach heutigen Maßstäben kurze Ausstellungsdauer lässt sich, so Peter Baum, der in den 1960er Jahren als Kunstkritiker tätig war, darauf zurückführen, dass es in Wien einen großen Nachholbedarf gab und das Publikum „hungrig“ nach Ausstellungen war.¹³⁸ Gefragt nach der Programmierung des Hauses und den Vorlaufzeiten der Ausstellungen, berichtet Werner Hofmann, dass vieles schnell und kurzfristig zustande kam und dem Ausstellungsprogramm seltener langfristige Planungen zugrunde lagen.¹³⁹ Seitens des Ministeriums wurde Hofmann völlig freie Hand bezüglich seiner Ausstellungs- und Veranstaltungstätigkeiten gelassen¹⁴⁰ – er hatte die „Narrenfreiheit eines Außenseiters“, wie er seine damalige Situation heute bezeichnet.¹⁴¹

Rund ein Drittel der Ausstellungen der Ära Hofmann fiel in die Kategorie Themen- und Gruppenausstellungen, während sich zwei Drittel als Personalen der Präsentation einzelner Künstler widmeten.¹⁴² Matthias Boeckl ist bei der Analyse des Ausstellungsprogramms zu folgenden Schlüssen gekommen: 31 Ausstellungen, mehr als zwei Drittel, galten internationalen Themen und Künstlern und nur 14 Ausstellungen zeigten ausschließlich österreichische Beiträge. Zugleich war das Programm dadurch gekennzeichnet, dass ein Drittel der 45 Ausstellungen Kunst präsentierte, die zugleich international und zeitgenössisch war. Laut Boeckl ist diese Quote höher als jene der ersten

¹³⁶ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 12.

¹³⁷ Vgl. Aichner 2011. Véronique Aichner listete – gestützt auf Aufzeichnungen, die in der Bibliothek des Mumok aufliegen – in der Publikation *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, die 2011 vom Belvedere anlässlich der Wiedereröffnung des 20er Hauses als 21er Haus herausgegeben wurde, alle Ausstellungen auf, die im 20er Haus stattgefunden haben.

¹³⁸ Mündliche Auskunft von Peter Baum in einem Gespräch mit der Autorin.

¹³⁹ Vgl. Hofmann 2012a.

¹⁴⁰ Vgl. Hofmann 2005, S. 69.

¹⁴¹ Vgl. Hofmann 2012a. Hofmann erklärt diese – für die damalige Zeit beachtliche – Freiheit so: „Dieses Laissez-faire kam daher, dass das bürokratische Selbstverständnis des österreichischen Beamtenstaates [...] das Haus im Schweizer Garten merkwürdigerweise noch nicht seinem Vorschriftenystem eingepasst hatte.“ (Hofmann 2008c.)

¹⁴² Darunter fallen auch zwei Personalen, die nicht bildenden Künstlern, sondern einem Architekten und einem Literaten gewidmet waren: *Adolf Loos* (1964) und *Franz Kafka* (1966).

Internationalisierungskampagne des Wiener Kunstbetriebs in der Zeit zwischen 1898 und 1909, als in der Secession, der Galerie Miethke und der *Kunstschau* regelmäßig Werke ausländischer Künstler – zumeist jedoch unter Beteiligung heimischer Produktion – gezeigt wurden.¹⁴³

Die Sonderausstellungen fanden (bis auf die Eröffnungsausstellung) ausschließlich im Erdgeschoß des Museums statt – im Obergeschoß war, unabhängig davon, was im Erdgeschoß gezeigt wurde, die Sammlung aufgestellt (siehe auch Kapitel 2.3). Auf Grund der architektonischen Gegebenheiten standen die beiden Stockwerke miteinander in visueller Verbindung: Vom Erdgeschoß aus konnte man die Sammlung sehen; von den Galerien des Obergeschoßes sah man die jeweilige Ausstellung im Erdgeschoß. Die in den Sonderausstellungen versammelten Werke konnten die Besucher folglich im Obergeschoß der Sammlung gegenüberstellen.

Doch soll die Ausstellungstätigkeit des M20 im Bereich der klassischen Moderne auch mit dem Ausstellungsleben in Kontext gesetzt werden, das sich im Wien der Nachkriegszeit durch die Tätigkeit einiger weniger *Player* entfaltet hatte. Denn: Mit der Eröffnung des M20 im Jahr 1962 war ein Ausstellungszentrum entstanden, das schon allein durch seine räumlichen Gegebenheiten andere Möglichkeiten zur Realisierung von Ausstellungsvorhaben hatte als die bis dahin aufgetretenen Protagonisten.

4.1 Die klassische Moderne in Sonderausstellungen des Museums des 20. Jahrhunderts

Unter den 45 in der Ära Hofmann gezeigten Ausstellungen finden sich insgesamt 11 monographische Ausstellungen, die Künstler der klassischen Moderne zeigten. Auf Themen- und Gruppenausstellungen, welche die historischen Avantgarden in ihre Darstellung einbezogen, entfielen sieben Projekte.¹⁴⁴ In umfangreichen Einzelausstellungen wurden Künstler gezeigt, die auch in der Sammlung vertreten waren.¹⁴⁵ Beschränkte sich das Vorhandensein der meisten *Klassiker* gemäß dem von Hofmann entworfenen Sammlungskonzept nur auf wenige exemplarische Werke (siehe Kapitel 3.1), so wurde die Präsenz der Künstler temporär in Form von Personalen verstärkt. Einzelausstellungen erhielten *Wilhelm Lehmbruck* (1963), *Fritz Wotruba* (1963), *Herbert Boeckl* (1964/65), *Victor Brauner* (1965), *Emil Nolde* (1965/66), *Herbert*

¹⁴³ Vgl. Boeckl 2011, S. 112-113.

¹⁴⁴ Für eine Auflistung der Ausstellungen, die unter Werner Hofmanns Direktion stattfanden, vgl. Aichner 2011, S. 141-150.

¹⁴⁵ Zum Teil waren die Künstler zum Zeitpunkt der jeweiligen Ausstellung mit ihren Werken nur als (Dauer-)Leihgaben in der Sammlung vertreten. Eine Ausnahme bildet jedoch der ungarische Maler und Graphiker Gyula Derkovits, der nicht Teil der Sammlung war.

Boeckl – Klebebilder (1966), Gyula Derkovits (1967), František Kupka (1967), Paul Klee (1968), Fernand Léger (1968) und Oto Gutfreund (1969).¹⁴⁶

Drechsler und Fuchs stellen folglich fest, dass Hofmanns Ausstellungsprogramm charakterisiert war von der Präsentation wichtiger historischer Künstlerpersönlichkeiten, wobei er häufig solche Künstler, die in der allgemeinen Wahrnehmung eher in der zweiten Reihe standen, den *big names* vorzog. Die beiden Mitarbeiter des Mumok erkennen in dieser Ausstellungsprogrammatisierung eine Übereinstimmung mit Hofmanns Sammlungspolitik, die auf charakteristische Strömungen und weniger auf *Superstars* abzielte (siehe Kapitel 3.1): Im Bereich Abstraktion wurde so etwa František Kupka gezeigt und nicht Wassily Kandinsky, der Surrealismus wurde nicht in Salvador Dalí oder Max Ernst dargestellt, sondern durch Roberto Matta und Victor Brauner. Mit Emil Nolde, Paul Klee und Fernand Léger stellte Hofmann dann aber doch einige dieser internationalen *Stars* aus, räumen die beiden ein.¹⁴⁷ Nicht gezeigt wurden jedoch die bekanntesten österreichischen Künstler der klassischen Moderne: Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka etwa waren keine Einzelausstellungen gewidmet. Dies womöglich, um die angestrebte klare Abgrenzung zur ÖG nicht zu verwischen (siehe Kapitel 3.2).

Bei den sieben Themen- und Gruppenausstellungen, welche die klassische Moderne in ihre Argumentation einbezogen, handelt es sich um *Kunst von 1900 bis heute* (1962), *Belgische Malerei seit 1900* (1962), *Idole und Dämonen* (1963), *Meisterwerke der Plastik* (1964), *Plastiken – Von Rodin bis heute* (1966/67), *Plastiken und Objekte – Von Medardo Rosso bis Bruno Gironcoli* (1968) und *Expressionisten – Sammlung Morton D. May* (1969).¹⁴⁸ Abgesehen von zwei Ausstellungen, *Belgische Malerei seit 1900* und *Sammlung Morton D. May*, wurden diese Ausstellungen von Hofmann selbst konzipiert. *Belgische Malerei seit 1900*, die 1962 gezeigt wurde, fand im Rahmen einer Veranstaltungsreihe statt, die auf den zehnjährigen Bestand des belgisch-österreichischen Kulturabkommens hinweisen sollte.¹⁴⁹ Die damals bereits in der Sammlung vorhandenen Werke der belgischen Künstler Victor Servranckx, René Magritte, Franz Masereel, Maurice Wyckaert und Paul Delvaux wurden in die Ausstellung integriert und dadurch „aus dem internationalen in das nationale Kräftefeld versetzt.“¹⁵⁰ Der in der Sammlung des Museums nur in wenigen Werken vertretene deutsche Expressionismus wurde 1969

¹⁴⁶ Sparmaßnahmen, die den öffentlichen Museen für das Jahr 1966 verordnet wurden, zum Opfer fiel jedoch eine bereits projektierte Ausstellung zu Max Beckmann. (Vgl. Hofmann 1965b, S. 57.)

¹⁴⁷ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 9.

¹⁴⁸ In der Ausstellung *Kinetika* (1967) wurde nur ein Künstler gezeigt, der der klassischen Moderne zugerechnet werden kann: der Ungar Lajos Kassák, von welchem 1967 eine Arbeit in die Sammlung des Museums gelangte.

¹⁴⁹ Vgl. Hofmann 1962b, S. 9. Es war ursprünglich nicht explizit geplant, diese Ausstellung im M20 zu zeigen. Hofmann übernahm die Ausstellung jedoch gerne, wie er sagt, weil sich zum damaligen Zeitpunkt bereits einige Belgier in der Sammlung befanden und auch, weil die Organisation der unmittelbar davor gezeigten Eröffnungsausstellung eine große Anstrengung bedeutet hatte. (Vgl. Hofmann 2012a.)

¹⁵⁰ Vgl. Hofmann 1962b, S. 9.

temporär durch die *Sammlung Morton D. May* – die einem Amerikaner gehörte, der eine umfangreiche Sammlung des deutschen Expressionismus aufgebaut hatte – verstärkt.

Den fünf von Hofmann selbst konzipierten Themen- und Gruppenausstellungen ist gemein, dass sie sowohl Werke der klassischen Moderne als auch zeitgenössischer Künstler zeigten. Österreichische Positionen traten in diesen Ausstellungen als Teil der internationalen Entwicklungen auf – eine Strategie, die Hofmann auch im Rahmen seines Sammlungskonzeptes dargelegt hatte (siehe Kapitel 3.1).¹⁵¹ Denn: Hofmanns Überzeugung entsprechend hatten sich die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts aus einer nationenübergreifenden Dynamik heraus entwickelt.¹⁵² Nur logisch scheint es daher, dass er sich vorgenommen hatte, keine Überblicksdarstellungen zur österreichischen Kunst oder zum österreichischen Beitrag zu einzelnen künstlerischen Bewegungen wie etwa dem Expressionismus zu zeigen.¹⁵³

Mit der Überblicksausstellung *Kunst von 1900 bis heute* wurde das Museum 1962 eröffnet. Die Ausstellung bespielte das gesamte Museum und bestand zu etwa einem Drittel aus Werken, die Teil der Sammlung waren. Auf sie soll später im Detail eingegangen werden (siehe Kapitel 5). Neben der Ausstellung *Kinetika* (1967), die den Wandel des Skulpturbegriffs in ihren Mittelpunkt stellte und den Einfluss der vierten Dimension – Zeit und Bewegung – auf die dritte untersuchte,¹⁵⁴ bezeichnet Hofmann *Idole und Dämonen* (1963) als diejenige Ausstellung seiner Wiener Zeit, die seinen Standpunkt am stärksten deklarierte.¹⁵⁵ Mit einer Liste von 147 Arbeiten handelte es sich um eine verhältnismäßig umfangreiche Ausstellung; nur 18 Arbeiten entstammten der Sammlung des Museums.¹⁵⁶ 2005 auf diese Ausstellung Rückschau haltend, beschreibt Hofmann, dass er in *Idole und Dämonen* jene „[...] Zonen der ‚so genannten‘ Moderne [durchmaß], in denen der Künstler sich als Exorzist betätigt [...]“.¹⁵⁷ Ziel der Ausstellung sei es gewesen, das Kunstwerk als Wirkungsmacht zu untersuchen.¹⁵⁸ In ihrer grundsätzlichen Anlage war die Ausstellung als Gegenerzählung konzipiert, die den linearen Fortschrittsglauben der Moderne in Frage stellte.¹⁵⁹ Beginnend mit dem 19.

¹⁵¹ Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

¹⁵² Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

¹⁵³ Vgl. Hofmann 2012a.

¹⁵⁴ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 9.

¹⁵⁵ Vgl. Hofmann 2012a.

¹⁵⁶ Für die in der Ausstellung gezeigten Werke siehe Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.), *Idole und Dämonen* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963), Wien 1963.

¹⁵⁷ Hofmann 2005, S. 75.

¹⁵⁸ Vgl. Hofmann 2005, S. 69.

¹⁵⁹ Hofmann zum Konzept der Ausstellung im Vorwort des Katalogs: „Diese Ausstellung soll vor Augen führen, daß die Dämonen des alten Mythos, mannigfach von christlichen Vorstellungen gebrochen und bereichert, auch in unseren Tagen die schöpferische Phantasie beschäftigen. Oder soll man richtiger sagen: gerade in unseren Tagen? Die Frage, aus welchen Anlässen heute eine solche Ausstellung konzipiert wird, kann nicht abgewiesen werden. Sie ist mit einer anderen verschränkt, die von allen denen gestellt werden wird, die an einen linearen Fortschritt des Menschheitsbewußtseins glauben. Nach dieser Auffassung gehören Idole und Dämonen einer überwundenen, dumpfen Vergangenheit an, also den Reservaten des ‚Primitiven‘, als welche man unsere Völkerkunde- und Volkskundemuseen mißversteht. Kunst müsse im Zeitalter der Weltraumflüge

Jahrhundert, in welchem Hofmann die inhaltlichen Leitmotive der Ausstellung ansiedelte, zeichnete er den „vehementen Einbruch des Magischen in die künstlerische Sphäre“ nach. Die Rechtfertigung für eine solche Ausstellung leitete er davon ab, dass sich diese gegen die Ismen, auf deren „Nachweis morphologischer Notwendigkeiten und Folgerichtigkeiten“ sich die formalistische Kunstgeschichte über weite Teile des 20. Jahrhunderts konzentriert hatte, wandte.¹⁶⁰

Unter den Themenausstellungen der Ära Hofmann finden sich drei reine Plastiken- und Skulpturenausstellungen: *Meisterwerke der Plastik* (1964), *Plastiken – Von Rodin bis heute* (1966/67) und *Plastiken und Objekte – Von Medardo Rosso bis Bruno Gironcoli* (1968). Hofmanns Sammlungspolitik, die der Bildhauerei einen wichtigen Stellenwert zuschrieb (siehe Kapitel 3.1), fand folglich auch Widerhall in der Ausstellungspolitik des M20.¹⁶¹ Überdies waren aus Hofmanns Perspektive die architektonischen Gegebenheiten des Erdgeschoßes – seine räumliche Weite wie auch die beachtliche Höhe des Raums – eher für die Präsentation von Bildhauerei als von Gemälden geeignet.¹⁶² Betrachtet man Ausstellungsansichten der 1960er Jahre (Abb. 10 und 11), so fällt es nicht schwer, Hofmann zuzustimmen. Die Plastiken und Skulpturen konnten viel Raum für sich beanspruchen, vereinzelt aufgestellte Wände verstärkten, indem sie als Hintergrund fungierten, die Präsenz der Werke (Abb. 12.). Darüber hinaus nahmen sie über die transparente Haut des Museums Kontakt auf mit den bildhauerischen Arbeiten, welche die umliegenden Terrassen bevölkerten.

Alle der drei genannten Ausstellungen stützten sich auf die Sammlung des Museums, wenngleich in unterschiedlich starkem Ausmaß. *Meisterwerke der Plastik*, die 39 Arbeiten zeigte, argumentierte mit zahlreichen Leihgaben, während die beiden weiteren Ausstellungen beinahe ausschließlich aus der Sammlung gespeist wurden.¹⁶³ So erschien auch nur zur Ausstellung *Meisterwerke der Plastik* ein Katalog, der ihren inhaltlichen Rahmen umreißt: Das Thema der Ausstellung war die Entwicklung der Plastik, begrenzt jedoch auf Werke mit anthropomorphen Bezügen.¹⁶⁴ Hofmann wollte die Beschränkung auf die menschliche Gestalt jedoch im weitesten Sinne verstanden wissen: „[...] sie schließt die Bereiche zeichenhafter Verschlüsselung ebenso ein wie das Feld tektonischer oder biomorpher Möglichkeiten.“¹⁶⁵ Die Ausstellung sollte „weder einem

an der rationalen Weltaneignung teilnehmen, sie habe ihre Vorbilder in der Mathematik, der Physik und der Mikrophotographie zu suchen und nicht auf dem Blocksberg.“ (Hofmann 1963b, S. 9.)

¹⁶⁰ Vgl. Hofmann 1963b, S. 11. Siehe dazu auch Werner Hofmann, *Magisches in der modernen Kunst – Grenzen und Entgrenzung*, in: Ders., *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1979 (München 1972), S. 62–81.

¹⁶¹ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 9.

¹⁶² Vgl. Hofmann 1963b, S. 40.

¹⁶³ Für die in der Ausstellung *Meisterwerke der Plastik* versammelten Werke siehe Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.), *Meisterwerke der Plastik* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1964), Wien 1964.

¹⁶⁴ Vgl. Hofmann 1964b, o.S.

¹⁶⁵ Hofmann 1964b, o.S.

alten noch einem neuen ‚Menschenbild‘ das Wort“ reden, sondern die große formale Vielfalt der einzelnen bildhauerischen Ansätze darlegen.¹⁶⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich eine Debatte um das Menschenbild in der modernen Kunst entfaltet. Auf breiter Ebene wurde 1950 im 1. *Darmstädter Gespräch* unter dem Thema *Das Menschenbild in unserer Zeit* in die „[...] wohl aufregendste Diskussion [...] [eingegriffen], die im letzten Jahrzehnt um die Bildende Kunst dieser Zeit geführt wurde.“¹⁶⁷ Nach der Barbarei der Nazidiktatur und ihrer Ideologie der *Entarteten Kunst* folgte die Darmstädter Veranstaltung dem Gebot der Stunde, wenn die Frage nach dem Menschenbild in der modernen Kunst erörtert wurde, erläutert Bürkle. Doch waren die emotional geführten Gespräche in Darmstadt letztendlich vorwiegend ein Schlagabtausch zwischen den jeweiligen Anhängern der gegenständlichen und abstrakten Kunst.¹⁶⁸ Hofmann nahm im Einführungstext des Katalogs nicht Bezug auf das *Darmstädter Gespräch*.¹⁶⁹ Dennoch darf auf Grund seiner Wortwahl – er sprach vom *alten und neuen Menschenbild* – angenommen werden, dass er seine Ausstellung innerhalb dieses Diskursrahmens ansiedelte.¹⁷⁰

Mit *Meisterwerke der Plastik* wollte Hofmann jedoch auch demonstrieren, dass sich das M20 in besonderem Ausmaß den Problemen der Plastik widme, so Hofmann im Katalog. Die Plastiken- und Skulpturensammlung des Museums vermittele ein Bild vom bildhauerischen Reichtum des 20. Jahrhunderts, wie man es in ähnlicher Vielfalt in kaum einer anderen öffentlichen Sammlung in Europa antreffen könne. Hofmann sah darin eines der wesentlichsten Ziele verwirklicht, das er sich zu Beginn seiner Sammlungstätigkeit im Jahr 1959 gesteckt hatte.¹⁷¹ Rückblickend sagt Werner Hofmann, dass diese Ausstellung auch gedacht war, um die schnell angewachsene Sammlung des M20 in einem internationalen Kontext zu präsentieren.¹⁷²

Die im Katalog zu *Meisterwerke der Plastik* für einen späteren Zeitpunkt angekündigte Ausstellung zu bildhauerischen Arbeiten, die sich nicht an der menschlichen

¹⁶⁶ Vgl. Hofmann 1964b, o.S.

¹⁶⁷ Heyd 1950, S. 9. Für die Beiträge und Diskussionen der dreitägigen Veranstaltung siehe Hans Gerhard Evers (Hg.), *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, Darmstadt 1950.

¹⁶⁸ Vgl. Bürkle 2010. Siehe dazu auch Franz Roh, *Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei*, München 1962; Hans Belting, *Bilderstreit – Ein Streit um die Moderne*, in: Ders., *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, hg. von Michael Diers, Hamburg 2005, S. 13-39, im Besonderen S. 23-26 sowie Günther Dankl, „...über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße...“ (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 bis 1960, in: Patrick Werkner (Hg.), *Kunst in Österreich 1945–1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995*, Wien 1996, S. 64-83, im Besonderen S. 69-71.

¹⁶⁹ Im Katalog zu *Idole und Dämonen* (1963) äußerte sich Hofmann hingegen kurz zur Darmstädter Ausstellung. Siehe Hofmann 1963b.

¹⁷⁰ Vor Hofmanns Ausstellung im M20 war in Wien bereits eine Ausstellung auf diese Diskussion eingegangen. 1959 hatte die Galerie Würthle unter der Leitung von Fritz Wotruba – dem dieses Thema, so darf angenommen werden, aus offensichtlichen, seine eigene künstlerische Arbeit betreffenden Gründen wohl ein Anliegen war – die Ausstellung *Der Mensch in der Kunst* gezeigt.

¹⁷¹ Vgl. Hofmann 1964b, o.S.

¹⁷² Vgl. Hofmann 2012a.

Figur orientierten,¹⁷³ fand nicht statt. 1966/67 zeigte das Museum *Plastiken – Von Rodin bis heute*. Diese Ausstellung war ursprünglich nicht geplant: Auf Grund eines den Bundesmuseen für das Jahr 1966 verordneten Sparpakets musste das M20 einige bereits geplante Ausstellungen absagen und zeigte anstelle dessen beinahe sieben Monate lang vorwiegend Plastiken aus der Sammlung.¹⁷⁴ 1968 wurden *Plastiken und Objekte – Von Medardo Rosso bis Bruno Gironcoli* gezeigt, ebenfalls eine Sammlungsausstellung mit ergänzenden Leihgaben und ohne begleitenden Katalog. Für Drechsler und Fuchs weist der Titel dieser Ausstellung auf die Notwendigkeit hin, dass für neue Erscheinungen – Ende der 1950er Jahre war die Pop Art, 1960 Nouveau Réalisme aufgekommen – neue Begriffe gefunden werden mussten.¹⁷⁵

Wie bereits dargelegt, war es ein Anliegen Hofmanns, neben der bildenden Kunst auch andere Formen kreativen Schaffens – Architektur, Design etc. – in das Sammlungskonzept des Museums zu integrieren (siehe Kapitel 3.1). Dieses Anliegen bildete sich auch in der Ausstellungspolitik ab: Neben Ausstellungen bildender Kunst zeigte das M20 auch Ausstellungen aus den Bereichen Architektur, Design, Film, Fotografie und Literatur. Betrachtet man jene Ausstellungen, die dem künstlerischen Schaffen der ersten Hälfte des Jahrhunderts zuzurechnen sind, so gehören dazu *Französischer Film von 1900 bis heute* (1963), *Adolf Loos* (1964), *Franz Kafka* (1966), *Schönberg – Webern – Berg. Bilder, Partituren, Dokumente* (1969) und *Charles Rennie Mackintosh* (1969).

Festzuhalten gilt, dass Werner Hofmann im M20 mit bis zu acht Sonderausstellungen pro Jahr einer umfangreichen Ausstellungstätigkeit nachging. Charakterisiert war Hofmanns Ausstellungsprogrammatik von einer prononciert internationalen Ausrichtung. Unter den 11 Einzelausstellungen, die er Künstlern der klassischen Moderne widmete, finden sich nur drei Personalen österreichischer Positionen – die bekanntesten österreichischen Vertreter der klassischen Moderne, Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka, wurden nicht monographisch gezeigt. Zum jeweiligen Zeitpunkt der Ausstellung waren die in Einzelausstellungen gezeigten Künstler auch Teil der Sammlung, womit ihr in der Sammlung nur exemplarisch vorhandener Beitrag mittels Einzelausstellungen temporär verstärkt wurde. Die von Hofmann selbst konzipierten Thementausstellungen – zwei thematische Ausstellungen stammten nicht aus seiner Feder –, gingen allesamt nach einem ähnlichen Schema vor, wenn sie sowohl die historischen Avantgarden als auch zeitgenössische Positionen in ihre

¹⁷³ Vgl. Hofmann 1964b, o.S.

¹⁷⁴ Vgl. Hofmann 1965b, S. 57 sowie Drechsler/Fuchs 2001, S. 9. Die von Hofmann für das Jahr 1966 ursprünglich geplanten Ausstellungen waren drei Personalen von Otto Gutfreund, František Kupka und Max Beckmann sowie die Thementausstellungen *Licht und Bewegung* und *Neue Tendenzen der Architektur*. (Vgl. Hofmann 1965b, S. 57.) Die projektierte Ausstellung zu Kupka wurde 1967 nachgeholt, jene zu Gutfreund fand 1969 statt.

¹⁷⁵ Vgl. Drechsler/Fuchs 2001, S. 9.

Argumentation einbezogen. Zudem zeigten diese Ausstellungen stets internationale Kunst in einer Zusammenschau mit österreichischen Künstlern, worin sich eine Übereinstimmung mit Hofmanns Sammlungskonzept finden lässt, innerhalb dessen er österreichische Positionen entsprechend ihres Beitrags zu internationalen Entwicklungen zu Wort kommen lassen wollte. Weitere Symmetrien zwischen Sammlungs- und Ausstellungspolitik finden sich in der Hervorhebung bildhauerischer Arbeiten: Hofmann, dem an einer Aufwertung dieser gelegen war, zeigte drei reine Plastiken- und Skulpturenausstellungen. Auch das Vorhaben, neben Malerei und Bildhauerei auch andere Formen kreativen Schaffens in die Sammlung zu integrieren, fand Niederschlag in der Ausstellungspolitik. Fünf Ausstellungen zeigten Beiträge aus Architektur, Design, Film, Literatur und Musik.

4.2 Ausstellungen der klassischen Moderne im Wien nach 1945

In den 1960er Jahren war es in Wien keine Selbstverständlichkeit, dass ein Museum regelmäßig Sonderausstellungen zeigte. Im Gegensatz zum M20 hatten die meisten staatlichen Museen – wie das KHM, das Naturhistorische Museum und die ÖG – keine Räume für Sonderausstellungen zur Verfügung. Regelmäßig Sonderausstellungen organisierte die Grafische Sammlung Albertina, da sie ihre Sammlungsbestände auf Grund deren Fragilität stets nur kurze Zeit zeigen konnte.¹⁷⁶ Daneben fanden auch im Österreichischen Museum für angewandte Kunst immer wieder Sonderausstellungen statt, häufig jedoch von externen Veranstaltern ins Leben gerufen.

Die Tatsache, dass im M20 pro Jahr etwa sechs Ausstellungen gezeigt wurden, argumentierte Werner Hofmann Anfang der 1960er Jahre so auch über die räumlichen Möglichkeiten des Museums: Der Eigenbesitz des Museums reiche gerade aus, um das Obergeschoß zu bespielen. Da man im Laufe der 1960er Jahre nicht mit seiner Verdoppelung rechnen könne, werde das Haus ständig für Sonderausstellungen verwendet werden müssen.¹⁷⁷ In Bezug auf das Publikumsinteresse sprach Hofmann von der „Notwendigkeit“ das M20 als „Ausstellungsmuseum“ zu führen, da die geringen Sammlungsbestände nicht ausreichen würden, um genügend öffentliche Aufmerksamkeit zu wecken.¹⁷⁸ Für Hofmann stellte diese „zusätzliche Tätigkeit“ eine „notwendige Bereicherung des Wiener Ausstellungslebens dar, besitzt also nicht den Charakter einer Notlösung.“¹⁷⁹ Auch an anderer Stelle nimmt Hofmann Bezug auf die Ausstellungstätigkeit im lokalen Umfeld des Museums: „Die außermuseale Tätigkeit des Museums berücksichtigt die Wiener Gegebenheiten und ist darum verhältnismäßig weit gespannt.

¹⁷⁶ Diese Informationen erhielt ich von Dieter Bogner während eines Gesprächs.

¹⁷⁷ Vgl. Hofmann 1963a, S. 40 sowie Hofmann 1964a, S. 54.

¹⁷⁸ Vgl. Hofmann 2005, S. 73.

¹⁷⁹ Hofmann 1963a, S. 40 sowie Hofmann 1964a, S. 54.

Da es in Wien kein Ausstellungszentrum gibt – ‚Secession‘ und ‚Künstlerhaus‘ gehören Künstlervereinigungen und werden überdies oft zweckentfremdet, indem man sie etwa für Fremdenverkehrsausstellungen vermietet –, muß das Museum im Schweizergarten auch die Aufgaben einer Kunsthalle erfüllen.“¹⁸⁰

Das Bild, das Hofmann vom Wiener Ausstellungsbetrieb in den 1960er Jahren zeichnet, lässt schließen, dass für Wien nicht nur der systematische Aufbau einer staatlichen Sammlung moderner Kunst wichtig war (siehe Kapitel 2), sondern auch die Ausstellungstätigkeit des M20 eine Lücke im damaligen Wien füllte. Es soll jedoch nicht suggeriert werden, dass sich die Ausstellungstätigkeit zur klassischen Moderne in Wien lediglich auf das M20 beschränkte – auch vor Gründung des Museums wurden in den Galerien und Künstlervereinigungen zahlreiche *Klassiker* ausgestellt. Um das lokale Umfeld des Museums zu beleuchten und diesem die Strategien des M20 gegenüberzustellen, soll daher auf die Ausstellungstätigkeit der verschiedenen Akteure eingegangen werden.

Der Wiener Kunstbetrieb, der sich um die Avantgarde bemühte, beschränkte sich in der Zeit nach 1945 auf einige wenige Protagonisten. Neben den Künstlervereinigungen Secession und Künstlerhaus traten vor allem die Galerie Würthle, deren Leitung von 1953 bis 1964 Fritz Wotruba innehatte, und die Galerie Nächst St. Stephan hervor. Diese war 1954 von Monsignore Otto Mauer, dem Domprediger der Wiener Kathedrale St. Stephan, gegründet worden.¹⁸¹ Die Neue Galerie, eine Avantgardegalerie, die ihre 1923 Pforten geöffnet hatte, wurde 1954 geschlossen.¹⁸² In den ersten Nachkriegsjahren zeigte die Neue Galerie neben österreichischer Gegenwartskunst mit Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Richard Gerstl österreichische Beiträge zur klassischen Moderne; daneben wurden aber auch Lovis Corinth und Georges Rouault ausgestellt.¹⁸³ Bereits 1945 hatte die Grafische Sammlung Albertina eine Ausstellung zu *Französische Graphik von Ingres bis Cézanne* gezeigt.¹⁸⁴

Die ersten umfangreicheren Moderne-Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg wurden jedoch nicht von den Galerien oder den Künstlervereinigungen ausgerichtet, sondern von der französischen Besatzungsmacht. Aus politischer Raison präsentierte man in Wien zwischen 1946 und 1949 vier Ausstellungen, die umfassenden Einblick in die

¹⁸⁰ Hofmann 1965a, S. 226.

¹⁸¹ Dem Wiener Kunstbetrieb trat 1960 die Galerie im Griechenbeisl hinzu, die vom Künstlerehepaar Johann Fruhmann und Christa Hauer initiiert worden war und bis 1971 bestand. In der Nachfolge des *Art Club* gegründet, stellte die Galerie vorwiegend zeitgenössische, konstruktiv orientierte Künstler aus – nur in zwei Ausstellungen wurden mit Egon Schiele und Albin Egger-Lienz österreichische Beiträge der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeigt. (Vgl. Fleck 1982, S. 35-36.) Zu Geschichte, Anliegen und Ausstellungsprogramm der Galerie im Griechenbeisl siehe Harald Krämer, *Galerie im Griechenbeisl 1960-1971. Christa Hauer und Johann Fruhmann: Pioniere der zeitgenössischen Kunstszenen in Wien*, Wien 1995.

¹⁸² Vgl. Fleck 1982, S. 37.

¹⁸³ Vgl. Fleck 1982, S. 40-41.

¹⁸⁴ Vgl. Strobl 2003, S. 189.

Geschichte der Moderne Frankreichs geben sollten.¹⁸⁵ Diese Projekte können als Konfrontation der Wiener im Sinne einer Resozialisierung bezeichnet werden, waren doch zahlreiche moderne Künstler unter den Nationalsozialisten verfeindet und geächtet worden, darunter auch Österreicher wie Oskar Kokoschka und Egon Schiele. 1939 hatte die Naziausstellung *Entartete Kunst* auch in Wien Station gemacht und war innerhalb von zwei Monaten von 147.000 Besuchern gesehen worden.¹⁸⁶

1946 wurde im (heutigen) Museum für angewandte Kunst eine Präsentation des *Salon d'Automne* gezeigt, die Beiträge 250 zeitgenössischer Künstler vereinigte. Darunter fanden sich jedoch auch Werke einiger bereits *klassisch* gewordener Künstler wie etwa Pierre Bonnard, André Derain, Henri Matisse, Fernand Léger, Alfred Manessier, Pablo Picasso, Georges Rouault und Maurice Vlaminck.¹⁸⁷ Ein Jahr später, 1947, wurde von der französischen Besatzungsmacht die Ausstellung *Meister der modernen französischen Malerei* ausgerichtet, die wiederum im Museum für angewandte Kunst stattfand. Nicht „Durchschnittswerke“ wie im Jahr zuvor wollte man den Wienern präsentieren, sondern einen Überblick zur französischen Malerei seit dem Impressionismus, der sich auf „bekannte Meister“ beschränken sollte.¹⁸⁸ Unter den 163 Exponaten fanden sich Hauptwerke von Paul Cézanne, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Maurice Denis, Max Ernst, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Claude Manet, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir u. v. a.¹⁸⁹ Die Auswahl der präsentierten Künstler stellte dabei, wie die Auflistung zeigt, nicht auf französische Staatszugehörigkeit ab, sondern auf Zugehörigkeit zur „Pariser Schule“.¹⁹⁰

Ein wichtiger Impulsgeber der Wiener Kunstszene der Nachkriegszeit war die Galerie Würthle, deren künstlerische Leitung 1953 Fritz Wotruba übernommen hatte. Ziel Wotrubas war es, die Galerie zu einem Umschlagplatz in- und ausländischer Kunst zu etablieren: In einer Zeit, in der in Wien kaum internationale Ausstellungen zu sehen waren, wurde die Galerie Würthle zu einem Treffpunkt der Wiener Avantgarde.¹⁹¹ Neben junger österreichischer Kunst und internationalen Nachkriegstendenzen widmete sich die Galerie vor allem der Präsentation der klassischen Moderne, verstand Wotruba doch die Programmgestaltung der Galerie als Vorbereitung für ein zu gründendes Museum für

¹⁸⁵ Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 18. Die beiden anderen von der französischen Besatzungsmacht ausgerichteten Ausstellungen zeigten Architektur und Städtebau (1948) und französische Gobelins (1949). (Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 18-19.)

¹⁸⁶ Vgl. Fleck 1998, S. 120.

¹⁸⁷ Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 18. Für eine Liste der teilnehmenden Künstler siehe Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien (Red.), *Paris à Vienne. 250 Artistes du Salon d'Automne* (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien, 1946), Wien 1946.

¹⁸⁸ Vgl. Susini 1947, S. XV.

¹⁸⁹ Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 18. Für eine Liste der gezeigten Werke siehe Haut-Commissariat de la République Française (Hg.), *Meister der modernen französischen Malerei* (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien, 1947), Wien 1947.

Die beiden anderen von der französischen Besatzungsmacht ausgerichteten Ausstellungen zeigten Architektur und Städtebau (1948) und französische Gobelins (1949). (Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 18-19.)

¹⁹⁰ Vgl. Susini 1947, S. XIX.

¹⁹¹ Vgl. Hoerschelmann/Louis 2003, S. 12.

moderne Kunst.¹⁹² In Einzel- und Gruppenpräsentationen zeigte die Galerie etwa Max Beckmann, Henri de Toulouse-Lautrec, Max Ernst, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Juan Gris, František Kupka, Henri Laurens, Paul Klee und Oskar Schlemmer.¹⁹³ Zudem wurden mit Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl, Anton Kolig und – 1957 als Wiederentdeckung¹⁹⁴ – Richard Gerstl auch die österreichischen Beiträge zur klassischen Moderne ausgestellt.¹⁹⁵ Doch fanden in der Galerie Würthle auch einige Themenausstellungen statt: *Vorbereiter und Gründer der abstrakten Malerei* (1960) zeigte u. a. Georges Braque, Albert Gleizes, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Léger und Henri Matisse; die Ausstellungen *Die Landschaft* (1958), *Der Mensch in der Kunst* (1959) und *Von Klimt bis Picasso* (1962) führten die internationale Moderne mit der österreichischen zusammen.¹⁹⁶ Darüber hinaus griff Wotruba jedoch in Ausstellungen auch damals „(noch) nicht-klassische Kunstgalerie-Themen“ wie Architektur, Literatur, Volkskunst oder Plakatgestaltung auf.¹⁹⁷

Während sich Fritz Wotruba in der konstruktiven Tradition verstand und diesen Aspekt in den Ausstellungen der Galerie Würthle bei vielen Künstlern durch die Werkauswahl oder deren Interpretation besonders hervorhob,¹⁹⁸ machte Otto Mauer die Galerie Nächst St. Stephan in den 1950er und 1960er Jahren zu einer Heimstätte der informellen abstrakten österreichischen Malerei.¹⁹⁹ In den ersten Jahren des Bestehens der Galerie zeigte Mauer jedoch auch die klassische Moderne: Vorwiegend in Graphiken wurden internationale *Klassiker* wie Marc Chagall, Alfred Manessier, Georges Rouault, Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Willi Baumeister, Lyonel Feininger, Paul Klee, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Jean Arp und Sophie Taeuber-Arp ausgestellt. Daneben kamen mit Herbert Boeckl, Alfred Kubin und Oskar Kokoschka auch österreichische Künstler zu Wort.²⁰⁰ In den 1960er Jahren beschränkte sich das Ausstellungsprogramm der Galerie beinahe ausschließlich auf die zeitgenössische Kunst.²⁰¹ Mit László Moholy-Nagy und Johannes Itten wurden jedoch zwei Bauhaus-Künstler gezeigt, die biographisch mit Wien verbunden sind: 1966 präsentierte

¹⁹² Vgl. Hoerschelmann/Louis 2003, S. 13. Der Katalog *Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne*, der 2003 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung von der Albertina herausgegeben wurde, listet in einer umfassenden Zusammenstellung die zwischen 1945 und 1964 von der Galerie Würthle ausgerichteten Ausstellungen auf. Siehe dafür Anon. 2003.

¹⁹³ Viele Ausstellungen kamen durch die ausgezeichneten internationalen Kontakte Wotrubas zustande. Der Galerist Daniel-Henri Kahnweiler etwa konzipierte eigens für die Galerie Würthle die viel beachtete Ausstellung *Picasso, Braque, Gris, Léger, Masson* (1955); die ebenso hochkarätig besetzte Ausstellung *Gromaire, Léger, Villon, Kupka* (1955) wurde vom Pariser Kunsthändler Louis Carré für die Galerie zusammengestellt. (Vgl. Reinhold 2003, S. 74.)

¹⁹⁴ Vgl. Badura-Triska 2005, S. 24, Anm. 49.

¹⁹⁵ Vgl. Anon. 2003, S. 269-278.

¹⁹⁶ Vgl. Reinhold 2003, S. 74.

¹⁹⁷ Vgl. Reinhold 2003, S. 72.

¹⁹⁸ Vgl. Reinhold 2003, S. 74.

¹⁹⁹ Vgl. Badura-Triska 2005, S. 24.

²⁰⁰ Vgl. Fleck 1982, S. 63-65.

²⁰¹ Vgl. Fleck 1982, S. 580-584.

man in einer Gruppenausstellung, in der auch Man Ray zu sehen war, Fotogramme Moholy-Nagys; 1967 richtete die Galerie eine Ausstellung mit Bildern und Graphiken Ittens aus.²⁰²

Die Secession nahm ihre Ausstellungstätigkeit erst 1949 wieder auf, nachdem sie im Jahr 1945 beinahe völlig zerstört worden war.²⁰³ 1950 organisierte der *Art Club*, eine avantgardistische Künstlervereinigung der Nachkriegszeit, die sich Ende der 1940er Jahre begründete und bis 1960 bestand,²⁰⁴ eine 180 Werke umfassende Ausstellung in der Secession. Diese *Internationale Ausstellung* zeigte vorwiegend zeitgenössische Künstler aus dem In- und Ausland, allerdings waren mit Jean Arp, Sonia Delaunay, Fernand Léger und Pablo Picasso auch Vertreter der klassischen Moderne zu sehen.²⁰⁵ 1955 fanden in der Secession ebenso umfassende wie viel beachtete Einzelausstellungen zu Paul Klee und Oskar Kokoschka statt;²⁰⁶ in den 1960er Jahren zeigte die Secession eine Personale von Richard Gerstl,²⁰⁷ bevor sich ihre Ausstellungstätigkeit in der Folge ausschließlich dem zeitgenössischen Kunstschaffen widmete.

Neben den Ausstellungsaktivitäten der Galerien, Künstlervereinigungen und Museen hatte das Kulturamt der Stadt Wien in den 1950er Jahren begonnen, jährlich zur Festwochenzeit Großausstellungen in Wiener Institutionen zu zeigen.²⁰⁸ Zusammen mit Fritz Novotny, in den 1960er Jahren Direktor der ÖG, veranstaltete das Kulturamt umfassende Moderne-Ausstellungen. Neben Einzelausstellungen von Vincent van Gogh (1958), Edvard Munch (1959), Paul Gauguin (1960), Paul Cézanne (1961), Ferdinand Hodler (1962), Henri Toulouse-Lautrec (1966), Max Beckmann (1967), Pablo Picasso (1968) und Oskar Kokoschka (1971) zeigte es auch Themenausstellungen wie *Europäische Kunst gestern und heute* (1955) und *Wien um 1900* (1964).²⁰⁹

Als Überblicksausstellung zeigte *Europäische Kunst gestern und heute* (1955) insgesamt 151 Werke, darunter 134 Gemälde, Zeichnungen und Graphiken sowie 17 bildhauerische Arbeiten.²¹⁰ In einzelnen Räumen wurden der Impressionismus, der

²⁰² Vgl. Fleck 1982, S. 582-583.

²⁰³ Vgl. Fleck 1998, S. 117. Zur Geschichte der Secession siehe Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*, Wien/Köln/Graz 1986. Leider beinhaltet diese Publikation keine vollständige Auflistung der seit Gründung der Secession im Jahr 1897 gezeigten Ausstellungen, sondern liefert nur eine Liste der zwischen 1898 und 1914 organisierten Ausstellungen.

²⁰⁴ Für eine Darstellung der Ideen, Aktivitäten und Mitglieder des *Art Club* siehe Otto Breicha (Hg.), *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs* (Kat. Ausst. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1981), Wien 1981 sowie Wolfgang Denk (Hg.), *Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945* (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, 2003), Krems 2003.

²⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst., Secession, 1950.

²⁰⁶ Vgl. Fleck 1998, S. 124-126.

²⁰⁷ Vgl. Anon. 1997, S. 166.

²⁰⁸ Vgl. Fleck 1982, S. 27.

²⁰⁹ Vgl. Strobl 2003, S. 192.

²¹⁰ Die insgesamt sehr didaktisch verfahrenende Einleitung erläutert Folgendes zum Konzept der Ausstellung: „Es galt, die Arbeiten von Künstlern zu zeigen, die gegen den Widerstand einer überalteten Mehrheit unter Einsatz ihrer ganzen Existenz, zunächst verachtet und verhöhnt, ihre Werke geschaffen haben [...]“ (Münz 1955, S. 5.). Ohne direkt auf die *Entartete Kunst* und die Kunstpolitik der Naziherrschaft einzugehen, legt diese Aussage zum Anliegen der Ausstellung nahe, dass intendiert war, die Besucher zu einer Neubewertung

Neoimpressionismus, der Symbolismus, die Nabis und die Fauves, der Expressionismus, der Kubismus, der Blaue Reiter und der Surrealismus ausgestellt²¹¹ – auch die Plastiken und Skulpturen erhielten einen eigenen Raum.²¹² Nicht gezeigt wurden jedoch die geometrisch- konstruktiven Bewegungen der Zwischenkriegszeit – De Stijl, Konstruktivismus und Bauhaus –, wie auch der Dadaismus in der Ausstellung nicht vertreten war. Im „Rechenschaftsbericht“²¹³, den die Ausstellung vom Impressionismus bis zur zeitgenössischen Kunst ablegen wollte, blieben folglich mit dem Fehlen wesentlicher avantgardistischer Strömungen einige Lücken offen. Als österreichischer Künstler war zudem nur Oskar Kokoschka anwesend – andere Protagonisten der österreichischen Moderne fehlten.

Schließen lässt sich, dass sich das Ausstellungsleben im Wien der unmittelbaren Nachkriegszeit nur sehr langsam entfaltete. Bezogen auf die klassische Moderne zeigte die Neue Galerie einige bekannte österreichische Vertreter, daneben organisierte die französische Besatzungsmacht vier Ausstellungen zur Moderne Frankreichs. Um 1950 wandelte sich die Situation, als die Secession wiedereröffnet wurde und kurz darauf mit der Galerie Würthle und der Galerie Nächst St. Stephan zwei Avantgarde-Galerien begannen eine ambitionierte Ausstellungstätigkeit zu entwickeln. Vor allem Fritz Wotruba, der Leiter der Galerie Würthle, zeigte in zahlreichen Ausstellungen internationale und österreichische Beiträge zur klassischen Moderne. Seine Programmgestaltung sah Wotruba als Vorarbeit für ein damals noch nicht vorhandenes Museum moderner Kunst. Als dieses 1962 eröffnet wurde, fand im Besonderen die Bildhauerei neue Ausstellungsmöglichkeiten vor. Zuvor waren in der Nachkriegszeit kaum Plastiken und Skulpturen der historischen Avantgarden gezeigt worden: ein Faktum, das sich auf die begrenzten räumlichen Möglichkeiten der vorhandenen Ausstellungsräume zurückführen lässt. Dem gegenüber hatte das M20 einen Ausstellungsschwerpunkt im Bereich der Bildhauerei: Sie wurde in mehreren Gruppen- und Einzelausstellungen sowie dauerhaft auf den umliegenden Terrassen gezeigt.

Im Wien der Nachkriegszeit waren insgesamt drei Überblicksausstellungen zu sehen, die jedoch einige Lücken in ihren Darstellungen aufweisen. Mit der vom Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien im Rahmen der Wiener Festwochen gezeigten Ausstellung *Europäische Kunst gestern und heute* wurden 1955 einige der

der modernen Kunst zu bewegen. *Europäische Kunst gestern und heute* zeigte so auch zahlreiche Werke der ehemals als *entartet* diffamierten Künstler Ernst Barlach, Marc Chagall, Max Ernst, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Paul Klee, Wilhelm Lehmbruck, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff u. v. a. m. (Vgl. Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955.)

²¹¹ Die einzelnen Räume benannte der Katalog im Sinne der intendierten *Lehrausstellung* (siehe Fußnote 170) meist nicht mit der kunsthistorischen Bezeichnung der jeweiligen Bewegung, sondern fand veranschaulichende Bezeichnungen wie etwa *Das neue, klar in Farbe und Form aufgebaute Bild* für einen Raum, der Paul Cézanne, Paul Signac und Georges Seurat gewidmet war. (Vgl. Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955, S. 9-10.)

²¹² Vgl. Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955.

²¹³ Münz 1955, S. 5.

avantgardistischen Strömungen der Kunst des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts veranschaulicht. Leerstellen innerhalb dieser Überblicksausstellung bildeten jedoch Dadaismus, De Stijl, Konstruktivismus und Bauhaus. Zuvor hatte Ende der 1940er Jahre eine groß angelegte Überblicksausstellung stattgefunden, die von der französischen Besatzungsmacht organisiert worden waren. Die Ausstellung zeigte die Protagonisten der *Pariser Schule* vom Impressionismus bis in die Gegenwart, doch fehlten auf Grund dieses Fokusses die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit.

Erst mit der Eröffnung des M20 wurde in Wien eine Überblicksausstellung präsentiert, die alle wesentlichen Bewegungen der Kunst des 20. Jahrhunderts zur Darstellung bringen wollte. Das anschließende Kapitel widmet sich dieser Ausstellung in einer eingehenden Analyse.

5 *Kunst von 1900 bis heute (1962): Die Eröffnungsausstellung*

Kunst von 1900 bis heute, die Eröffnungsausstellung des M20, war – der programmatische Titel verrät dies bereits – als Überblicksausstellung konzipiert. Sie zeigte mehr als 300 Werke, angefangen vom letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts über das 20. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart, das Jahr 1962. Rund 100 Arbeiten, also etwa ein Drittel, entstammten der noch jungen Sammlung, die während der vorangegangenen drei Jahre durch Werner Hofmann aufgebaut worden war. Begleitend zur Ausstellung erschien ein Katalog, der von einer Rezensentin auf Grund seines Umfangs als „eine Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts“²¹⁴ bezeichnet wurde. Der Katalog bildet auf rund 350 Seiten alle ausgestellten Arbeiten ab und liefert umfassende Texte zu den einzelnen künstlerischen Bewegungen.²¹⁵

Es handelt sich bei *Kunst von 1900 bis heute* um die einzige Ausstellung der Ära Hofmann, mit der beide Stockwerke des Museums bespielt wurden. In ihrem grundsätzlichen Aufbau zeigte die Eröffnungsausstellung im Erdgeschoß die Entwicklungen der Kunst von den 1890er Jahren bis etwa ins Jahr 1940; im Obergeschoß waren die künstlerischen Strömungen der beiden darauf folgenden Jahrzehnte ausgestellt. Da sich diese Arbeit auf die Analyse der Präsentation der klassischen Moderne konzentriert, geht sie nur auf denjenigen Teil der Ausstellung ein, der im Erdgeschoß Darstellung fand.²¹⁶

Neben dem grundsätzlichen Aufbau von *Kunst von 1900 bis heute* interessiert im Folgenden das kunsthistorische Narrativ, das der Argumentation der Ausstellung zugrunde lag. Werner Hofmann, der sich mit der Ausstellung als Direktor des neuen Museums präsentierte, steht hier als Theoretiker im Vordergrund: Ein Buch Hofmanns, das er wenige Jahre zuvor publiziert hatte, wird als Grundlage für die Analyse der Narration der Ausstellung herangezogen. Das Display, das aus den in Kapitel 2.3 beschriebenen Stellwänden bestand, kann inhaltlich mit den Anliegen der Ausstellung in Verbindung gebracht werden und wird deshalb Teil der Analyse sein. Auf Ebene der Sammlung betrachtet, zeigte *Kunst von 1900 bis heute* die Sammlung des Museums im Zusammenspiel mit Leihgaben: Die folgenden Darstellungen widmen sich daher auch der Frage, in welcher Weise die Sammlung innerhalb der Ausstellung auftrat. Dabei beschränkt sich die Analyse auf drei Aspekte, die für die Konzeption der Sammlung von

²¹⁴ Buchsbaum 1962.

²¹⁵ Vgl. Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, 1962.

²¹⁶ Erst im Laufe der Rekonstruktion der Eröffnungsausstellung trat die chronologische Zweiteilung der beiden Geschoße hervor: Die Rekonstruktion des Obergeschoßes liegt mir daher vor, bleibt auf Grund des Forschungsinteresses dieser Arbeit jedoch von der Analyse ausgenommen.

Relevanz waren (siehe Kapitel 3.1): Die Behandlung der Bildhauerei, die Einbindung österreichischer Positionen und die von Hofmann angestrebte Diversifikation der Sammlung.

5.1 Konzeption und Anspruch der Ausstellung

Mit der Ausstellung *Kunst von 1900 bis heute* öffnete das M20, auf das man in progressiven kunstnahen Kreisen seit Ende des 19. Jahrhunderts gewartet hatte (siehe Kapitel 2), am 20. September 1962 seine Pforten. Die Ausstellung wurde in beinahe allen österreichischen Tageszeitungen besprochen; diejenigen Medien, die eine eingehende Analyse lieferten, verloren fast ausschließlich einhelliges Lob über die Ausstellung.²¹⁷ *Der Kurier* beschrieb die Ausstellung als „großartig und faszinierend“²¹⁸, *Die Presse* bezeichnete sie als ein „[...] Ereignis, wie es Wien in der Tat noch nicht gesehen hat.“²¹⁹ Die *Wiener Zeitung* schrieb von einer „einmaligen“²²⁰ Ausstellung, *Neues Österreich* war von der „hinreißende[n] Ausstellung“²²¹ begeistert, trotz einiger Kritik an der Werkauswahl sprachen die *Salzburger Nachrichten* von der „Vollbringung eines Wunders“.²²² Auch in deutschsprachigen Kunstzeitschriften war die Eröffnungsausstellung des M20 Gegenstand von Rezensionen. Franz Roh zeigte sich in *Die Kunst und das schöne Heim* zwar nicht von der Qualität aller ausgestellter Werke bzw. Künstler überzeugt, bezeichnete die Ausstellung aber dennoch als „durchaus imponierend“.²²³ In *Speculum artis* beschrieb Leopold Zahn das M20 als „Europas jüngstes und modernstes Museum“²²⁴; der Eröffnungsausstellung attestierte Zahn, einen

²¹⁷ Die dieser Arbeit zugrunde liegende Recherche bezog sich ausschließlich auf solche Tageszeitungen der 1960er Jahre, die über eine ausführliche, in die Tiefe gehende Kunstberichterstattung verfügten. Die Auswahl orientierte sich an den Empfehlungen, die mir Peter Baum, in den 1960er Jahren Kunstjournalist bei den *Oberösterreichischen Nachrichten*, bei einem Gespräch gab. Auf einen Aspekt, der für die Modernerezeption im Österreich der Nachkriegszeit von großer Relevanz ist, stieß ich bei meinen Recherchen in den Qualitätszeitungen nicht: Auf die Anfang der 1960er Jahre noch nicht verstummte Diskussion um die *Entartete Kunst*. Denn: Robert Fleck beschreibt, dass in einigen Zeitungsrezensionen, die 1962 anlässlich der Eröffnung des M20 erschienen, die „Begriffe der ‚Entartung‘ und der verquerte [sic!] biologische Diskurs gegen den Radikalismus der Moderne eine zentrale Rolle“ spielten. (Vgl. Fleck 1996, S. 455.) Peter Baum berichtete mir von einer damals in Wien agierenden *Liga gegen entartete Kunst*, die bei Ausstellungseröffnungen von Avantgardekünstlern in Galerien, Institutionen und Museen auftrat und diese störte. Zu einem Eklat kam es, wie Baum darlegte, im Rahmen eines der von Helmut Zilk moderierten *Stadtgespräche*, einer in den 1960er Jahren vom ORF gesendeten Diskussionsveranstaltung. Während der Diskussion zum Thema *Moderne Kunst* gab es ein heftiges Wortgefecht zwischen Werner Hofmann, der am Podium saß, und einem Mann namens Hugl, ein Mitglied der *Liga gegen entartete Kunst*, der im Publikum zugegen war.

²¹⁸ Schmeller 1962.

²¹⁹ Lampe 1962.

²²⁰ Buchsbaum 1962.

²²¹ Muschik 1962.

²²² Vgl. Köller 1962.

²²³ Vgl. Roh 1963, S. 202.

²²⁴ Zahn 1962, S. 3.

„[...] durchdachten, akzentuierten Überblick über die Entwicklung von der Jahrhundertwende bis auf unserer Tage zu geben.“²²⁵

Kunst von 1900 bis heute zeigte in jenem Teil der Ausstellung, der die klassische Moderne präsentierte, rund 160 Werke. Damit lässt sich etwa die Hälfte der 329 gezeigten Werke diesem Teil der Ausstellung zurechnen. Die Arbeiten – zu einem Großteil Malerei und Kleinplastik sowie einige Architekturmodelle, Collagen, Hinterglasmalereien und Lithographien – waren auf bzw. zwischen Stellwänden ausgestellt, welche die beiden Flanken des Raumes sowie dessen Stirnseite einnahmen. Die Raummitte blieb frei von Stellwänden; hier wurden einige Plastiken gezeigt (Abb. 13). In Anlehnung an die Kapitel des Katalogs gliederte sich die Ausstellung im Erdgeschoß in die Bereiche *Um 1900; Expressionismus; Kubismus und Orphismus; Die Futuristen; Der Blaue Reiter; Die Konstruktivisten, „De Stijl“ und das Bauhaus; Dada und Surrealismus* sowie *Konservative Tendenzen*.²²⁶

Nach eingehender Durchsicht des Archivs des Mumok war zu Tage getreten, dass es sich bei *Kunst von 1900 bis heute* um die am ausführlichsten mittels Fotografien dokumentierte Ausstellung der Ära Hofmann handelt.²²⁷ Auf Basis des vorhandenen Fotomaterials konnte ich den Aufbau der Ausstellung in seinen Grundzügen rekonstruieren.²²⁸ Allerdings blieben in der Rekonstruktion vorerst einige Leerstellen bestehen, da nicht alle Bereiche der Ausstellung in gleichem Ausmaß fotografisch dokumentiert worden waren. Rezensionen in österreichischen Tageszeitungen lieferten jedoch zusätzliche Hinweise, wodurch die bislang vorhandenen Lücken im Aufbau der Ausstellung geschlossen werden konnten. Im Falle einiger Werke fehlen dennoch genaue Informationen zu ihrer räumlichen Platzierung – im Folgenden wird dies an den jeweiligen Stellen kenntlich gemacht. Auf Grund der Tatsache, dass jedoch große Teile der Ausstellung rekonstruiert werden konnten, wird die anhand von Beispielen vorgehende Analyse nicht durch diese fehlenden Informationen beeinträchtigt.

Bei der Rekonstruktion der Ausstellung half ein Grundriss aus dem Jahr 1963, auf welchem Stellwände verzeichnet sind.²²⁹ Da die Platzierung der Stellwände in großen Teilen mit derjenigen übereinstimmt, die ich auf Grund des Fotomaterials rekonstruiere konnte, lässt sich schließen, dass der Grundriss von 1963 die Ausstellungssituation der

²²⁵ Zahn 1962, S. 3.

²²⁶ Vgl. Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, 1962. Im Obergeschoß floss mit dem (im Katalog so bezeichneten) Teil *Die Spätwerke der Meister* die klassische Moderne in die Kunst seit 1945 – unterteilt in *Die strenge Form; Geste und Material* und *Suche nach dem Symbol* – ein.

²²⁷ Es kann angenommen werden, dass dies auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass mit dieser Ausstellung das Museum eröffnet wurde: Das Fotomaterial hatte nicht nur dokumentarische Zwecke, sondern sollte das Museum in Form publizierter Ausstellungsansichten freilich auch (über die Grenzen Österreichs hinaus) bekannt machen.

²²⁸ An dieser Stelle möchte ich mich ausdrücklich bei den im Bildarchiv des Mumok tätigen Mitarbeiterinnen Marie-Therese Hochwartner und Lisa Rastl bedanken (Lisa Rastl ist mittlerweile nicht mehr am Mumok tätig), die mich bei meiner Arbeit unterstützten, indem sie Dutzende bislang nicht ausgearbeitete Negative scannten, welche die Grundlage für meine Analysen bildeten.

²²⁹ Vgl. Schwanzer 1963, S. 43.

Eröffnungsausstellung wiedergibt (Abb. 2). Zugleich lieferte eine Rezension der Ausstellung einen wichtigen Hinweis zu ihrem Aufbau: Jorg Lampe beschrieb darin, welche Künstler auf der rechten und linken Seite des Raumes zu sehen waren²³⁰ – eine Frage, die auf Basis des vorliegenden Fotomaterials nicht eindeutig hatte beantwortet werden können. Diese Informationen zusammen genommen, ergibt sich der grundsätzliche Aufbau der Ausstellung wie folgt (Abb. 14): Nicht als Rundgang boten sich dem Besucher die künstlerischen Entwicklungen der ersten Jahrhunderthälfte dar – auf *beiden* Seiten empfing ihn beim Betreten des Raums der Bereich *Um 1900*. Auf der linken Seite schlossen sich der Fauvismus, der Kubismus und Orphismus, der Futurismus und der Blaue Reiter an. Im linken Bereich des Raums fanden der – vorwiegend – deutsche Expressionismus und der Bereich *Konservative Tendenzen* Darstellung. Die größte Abteilung der Ausstellung – *Die Konstruktivisten, „De Stijl“ und das Bauhaus* – wurde im linken Teil der Stirnseite gezeigt; im rechten Teil traf der Besucher auf *Dada und Surrealismus*.

Die Ausstellung dauerte insgesamt nur wenige Wochen – sie war von 21. September bis 4. November 1962, also nur knapp eineinhalb Monate, zu sehen. Die umfangreiche, mit zahlreichen Werken nationaler und internationaler Leihgeber angereicherte Schau hielt Hofmann dessen ungeachtet für „gerechtfertigt“.²³¹ Denn:

„[...] [Die Ausstellung] bietet ein Panorama, das sich später in der Sammlung des Museums nur fragmentarisch und zwangsläufig unausgeglichen widerspiegeln wird. Gerade darin liegt, besonders für das einheimische Publikum, die Notwendigkeit dieser Ausstellung: sie soll eine Einführung darstellen, auf der die künftige Museumsarbeit aufzubauen haben wird.“²³²

Hofmann lag demzufolge daran, die noch keineswegs vollständige Sammlung des Museums in Kombination mit Leihgaben zu präsentieren, um einen möglichst umfassenden Überblick zu geben, den man in der Dauerausstellung vermissen würde. Er unterstreicht diesen Aspekt, indem er das der Ausstellung zugrunde liegende Konzept hervorhebt: „Die Ausstellung, mit der das Museum eröffnet wird, wurde so aufgebaut, daß der Besucher einen guten Überblick über die gesamte Entwicklung von Malerei und Plastik seit der Jahrhundertwende empfängt.“²³³

Der Nachholbedarf im Wien der 1960er Jahre, der sich in Hofmanns Worten spiegelt, ist nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass es zuvor in Wien nicht möglich war, eine umfassende Moderne-Ausstellung zu sehen. Zwar wurde 1955 die Ausstellung *Europäische Kunst gestern und heute* gezeigt, doch fehlten diesem Überblick mit Dadaismus und den geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit – De

²³⁰ Vgl. Lampe 1962.

²³¹ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

²³² Hofmann 1962a, S. X-XI.

²³³ Hofmann 1962a, S. X.

Stijl, Konstruktivismus und Bauhaus – wesentliche Bewegungen der Avantgarde (siehe Kapitel 4.2). Wie bereits in Kapitel 2.1 dargelegt, gab es bis zur Gründung des M20 auch keine Möglichkeit im Rahmen einer dauerhaften Sammlungspräsentation einen Überblick über die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts zu erhalten, war doch die Sammlung der MG nur fragmentarisch vorhanden und nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt der Öffentlichkeit entzogen.

Vor Gründung des M20 war in Wien der einzige umfassende Überblick zur Moderne mit der *Internationalen Kunstausstellung* im Jahr 1924 gezeigt worden. Dieser Ausstellung einen kurzen Blick zu widmen, erscheint in Anbetracht der Tatsache, dass erst die Eröffnungsausstellung des M20 wieder einen solchen Überblick bot, gerechtfertigt.

Die *Internationale Kunstausstellung* fand als Teil des *Internationalen Musik- und Theaterfestivals* statt, in dessen Rahmen Friedrich Kiesler mit seiner *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* im Wiener Konzerthaus hervorgetreten war.²³⁴ Mit der Ausstellung, in der Secession von der vom Kunsthistoriker und Moderneverfechter Hans Tietze gegründeten *Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst* veranstaltet, wurde erstmals die internationale Avantgarde in einem repräsentativen Überblick in Österreich gezeigt und mit Hauptwerken illustriert.²³⁵ Darüber hinaus brachte die Ausstellung zum ersten Mal die progressiven Strömungen der Zwischenkriegszeit nach Mitteleuropa.²³⁶ Beabsichtigt war eine Darstellung charakteristischer Beispiele der nachimpressionistischen Tendenzen aus verschiedenen Ländern Europas: Der deutsche Expressionismus trat mit der Brücke, dem Blauen Reiter sowie u. a. Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach und Max Beckmann auf; der französische Expressionismus war mit Georges Rouault, Maurice Vlaminck, André Derain und Marc Chagall vertreten; unter dem Beitrag des Kubismus fanden sich Pablo Picasso, George Braque, Fernand Léger und Albert Gleizes; das Bauhaus war mit Lyonel Feininger, Paul Klee und Wassily Kandinsky dokumentiert; Piet Mondrian vertrat De Stijl; unter den russischen Konstruktivisten traten El Lissitzky und Naum Gabo auf; der Dadaismus jedoch fehlte.²³⁷ Als österreichischer Künstler war lediglich Oskar Kokoschka mit drei Arbeiten vertreten,

²³⁴ Siehe dazu Dieter Bogner/Barbara Lesák, Die internationale Ausstellung neuer Theatertechnik 1924, in: Tino Erben (Red.), *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930* (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 1985), Wien 1985, S. 664-671 sowie Barbara Lesák, Die Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik in Wien 1924 – Ein Gesamtkunstwerk des konstruktiven Gestaltens, in: Herbert Posch (Hg.), *Politik der Präsentation: Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, Wien 1996, S. 119-142.

²³⁵ Vgl. Rachler/Boeckl 2007, S. 16.

²³⁶ Vgl. Fleck 1998, S. 110.

²³⁷ Vgl. Nierhaus 1986, S. 102-103. Nierhaus liefert eine Beschreibung der ausgestellten Künstler und ihrer Werke und weist zugleich auf die Rezeption der Ausstellung im von der Opposition von Sozialdemokraten und Christlichsozialen geprägten Wien der 1920er Jahre hin. Der Aufbau der Ausstellung sowie die Platzierung der Arbeiten werden von ihr jedoch nicht besprochen. Auch Robert Fleck bespricht die *Internationale Kunstausstellung*, von der er meint, dass sie auf Grund ihres Umfangs für sich allein genommen bereits ein Museum moderner Kunst füllen würde, liefert jedoch keine Rekonstruktion der Ausstellung. (Vgl. Fleck 1998, S. 109-112.)

ansonsten wurden ausschließlich internationale Künstler präsentiert.²³⁸ Die Ausstellung nahm das Titelgebende *international* also offenbar wörtlich, wenn sie unter den 181 versammelten Arbeiten nur drei Werke eines österreichischen Künstlers zeigte.²³⁹

Wie sich in Kapitel 5.5.2 zeigen wird, band die Eröffnungsausstellung im Gegensatz zur *Internationalen Kunstausstellung* die Beiträge einiger österreichischer Künstler zu den internationalen Entwicklungen mit ein. Als lokalhistorisch äußerst wichtig zu erachten ist die Tatsache, dass Tietzes Ausstellung das Bauhaus, De Stijl und den russischen Konstruktivismus zeigte. Diese geometrisch-konstruktiven Bewegungen waren zum damaligen Zeitpunkt nicht in der staatlichen Sammlung moderner Kunst vertreten, und fanden auch in den darauf folgenden Jahrzehnten nicht Eingang in die Sammlung der MG.²⁴⁰ Erst mit *Kunst von 1900 bis heute* bestand in Wien im Rahmen eines Überblicks wieder die Möglichkeit, diese Bewegungen als maßgeblicher Teil der europäischen Entwicklung der modernen Kunst zu sehen. Darüber hinaus zeigte die *Internationale Kunstausstellung* auch den Kubismus anhand einer Reihe von Werken. Lange war der Kubismus nicht in der MG vertreten – erst durch Fernand Légers *Dorflandschaft* (1912/13), das Hans Tietze 1925 der staatlichen Sammlung moderner Kunst übereignete, kam ein kubistisches Gemälde in öffentlichen Besitz. Dabei handelte es sich über Jahre hinweg um das einzige in Österreich befindliche Bild des Kubismus, wie Wolfgang Drechsler bemerkt.²⁴¹

Zusammenfassend lässt sich zum konzeptionellen Anspruch der Eröffnungsausstellung festhalten, dass die künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts im Überblick veranschaulicht werden sollten. Die noch junge Sammlung des M20 verband sich mit zahlreichen (inter)nationalen Leihgaben zur einer umfangreichen Ausstellung. Hofmanns Intention war es, dem Publikum einen Überblick zu ermöglichen, den es im Rahmen der permanenten Sammlungspräsentation des Museums vermissen würde, war die Sammlung klassischer Moderne doch zum damaligen Zeitpunkt erst in Fragmenten vorhanden. Lokalhistorisch betrachtet ist *Kunst von 1900 bis heute* die erste Ausstellung seit der *Internationalen Kunstausstellung* von 1924, welche die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit im Rahmen einer Überblicksschau zur Darstellung brachte.

²³⁸ Vgl. Kat. Ausst., Secession, 1924.

²³⁹ Zu den in der Ausstellung gezeigten Werken siehe Kat. Ausst., Secession, 1924.

²⁴⁰ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

²⁴¹ Vgl. Drechsler 2001, S. 38.

5.2 Ein Rundgang durch *Kunst von 1900 bis heute*

Ein anhand des fotografischen Materials skizzierter Plan, auf dem jedoch einige Leerstellen offen blieben, gibt die Hängung bzw. Positionierung der einzelnen Werke wieder (Abb. 15). Begibt man sich als imaginärer Besucher entlang dieses Plans auf einen Rundgang durch die Ausstellung – der gleichwohl nicht alle gezeigten Arbeiten in seine Betrachtungen aufnimmt –, so traf man links auf der ersten Stellwand auf Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin und Paul Cézanne (Abb. 16). Dahinter dürften Henri van den Velde, Adolf Hoelzel, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, der frühe Paul Klee wie auch der frühe Wassily Kandinsky zu finden gewesen sein. Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) war dem Besucher frontal entgegengetreten (Abb. 13). Auguste Rodins Büste *Gustav Mahlers* (1909) zeigte sich hier (Abb. 17); wohl dürfte in dieser Sektion auch Medardo Rossos *Kinderkopf* (1892) zu sehen gewesen sein, der sich im Katalog neben Rodins Plastik abgebildet fand. Auf der rechten Seite traf man im vorderen Bereich der Ausstellung hingegen auf James Ensor, Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler, Odilon Redon, Alfred Kubin, Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Edvard Munch.²⁴² Auch Oskar Kokoschkas frühes *Plakat für die „Kunstschau“* (1908) war in diesem Bereich der Ausstellung zu sehen, gezeigt neben Segantini und Hodler (Abb. 18). Angenommen werden darf, dass George Minnes *Kniender Knabe* (1898/1900), im Katalog neben Hodlers *Bewunderung* (1902) abgebildet, hier aufgestellt war.

Auf der linken Seite des Raums versammelten sich – nach den Postimpressionisten, Cézanne und Rodin – mit Henri Matisse, Georges Rouault, André Derain und Maurice Vlaminck die Fauvisten.²⁴³ Matisse war mit der Plastik *Dekorative Figur* (1906) vertreten, die prominent in Richtung Raummitte aufgestellt war; ebenso trat der Expressionismus Wassily Kandinskys und Alexej Jawlenskys auf (Abb. 19). Eine Wand zeigte zwei Gemälde Oskar Kokoschkas neben einem Bildnis von Pablo Picasso und einem weiteren von Maurice Vlaminck (Abb. 20).

Im rechten vorderen Bereich der Ausstellung, in welchem wir zuvor auf Ensor, Segantini, Hodler, Redon, Kubin, van Gogh, Gauguin und Munch getroffen waren, begegnete der Besucher dem deutschen Expressionismus und seinen zeitgleich in Österreich arbeitenden Vertretern. Man sah hier laut Jorg Lampes Rezension Paula Modersohn-Becker, die Brücke mit Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein und Otto Mueller, sowie Egon Schiele, Richard Gerstl und Anton Kolig.²⁴⁴ Weiter hinten, jedoch beinahe in die Mitte des Raums gerückt, war Wilhelm

²⁴² Vgl. Lampe 1962.

²⁴³ „Da fängt es unten auf der linken Seite mit den Nach-Impressionisten, mit einem köstlichen Bonnard und Vuillard, mit Toulouse-Lautrec, Klimt, den Fauves, den frühen Kubisten, den Futuristen, dem Blauen Reiter an und endet mit den Bauhausmeistern.“ (Lampe 1962.)

²⁴⁴ Vgl. Lampe 1962.

Lehmbrucks *Emporsteigender Jüngling* (1913/14) aufgestellt (Abb. 13); Gutfreunds Plastik *Angst* (1911) hingegen wurde auf den Terrassen im Außenraum gezeigt (Abb. 21).

Auf der linken Seite des Raums schließt sich an den Fauvismus der Kubismus an, vertreten durch Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Albert Gleizes, Fernand Léger und zwei Skulpturen von Jacques Lipchitz und Raymond Duchamp-Villon (Abb. 22 und 23). Auch der Hauptvertreter des orphischen Kubismus, Robert Delaunay, war hier zu sehen (Abb. 24). Daran schloss sich der Blaue Reiter an: Franz Marc und August Macke traten hier auf (Abb. 4); vermutet werden kann, dass auf der im Grundriss von 1963 verzeichneten einzelnen Stellwand links außen (Abb. 15) Wassily Kandinskys *Komposition 7 (Skizze 1)* (1913) gezeigt wurde. Die gesamte Rückseite der Stellwände war wohl futuristischen Gemälden (präsent durch Giacomo Balla, Gino Severini sowie ein Gemälde Umberto Boccionis) vorbehalten – rekonstruiert werden konnte nur die Platzierung von Ballas *Merkur zieht an der Sonne vorbei* (1914) (Abb. 25). Boccionis Bronze *Entwicklung einer Flasche im Raum* (1912) war Ballas Gemälde gegenüber vor einer Stütze aufgestellt (Abb. 26). Die letzte Stellwand dieses Ausstellungsteils widmete sich mit Gabriele Münter und Alexej Jawlensky wiederum dem Blauen Reiter (Abb. 27); mit fünf Gemälden Paul Klees (Abb. 28) wurde der Besucher zu den geometrisch-konstruktiven Strömungen der 1920er und 1930er Jahre weitergeleitet.

Die im Katalog mit *Die Konstruktivisten, „De Stijl“ und das Bauhaus* betitelte Sektion nimmt in der Ausstellung eine verhältnismäßig große Fläche ein; mit insgesamt 36 gezeigten Arbeiten handelt es sich auch zahlenmäßig um den größten Bereich der Ausstellung. De Stijl war mit Piet Mondrian (Abb. 28), Theo van Doesburg und Georges Vantongerloo vertreten; der Suprematismus in Kasimir Malewitsch (Abb. 29) und Paul Mansoureff (Abb. 28); László Moholy-Nagy, El Lissitzky und Antoine Pevsner standen für den russischen Konstruktivismus (Abb. 29 und 24). Konstruktivistische Gemälde lieferten außerdem František Kupka (Abb. 24), Sophie Taeuber-Arp (Abb. 29), Hans Richter, Willi Baumeister, Alexej Jawlensky, Fernand Léger, Lyonel Feininger, Robert Delaunay und Victor Servranckx (Abb. 30 und 31). Die (Klein)Plastik war in diesem Bereich durch Servranckx, Rudolf Belling und Constantin Brancusi sowie in Oskar Schlemmer (Abb. 32) und László Moholy-Nagy präsent. Auch auf vier Architekturmodelle – mit Architekturen von Walter Gropius, Gerrit Rietveld, Adolf Loos und Le Corbusier (Abb. 33) – stieß man in diesem Teil der Ausstellung. Mit Klee, Kandinsky, Schlemmer, Feininger, Gropius, Schlemmer und Moholy-Nagy waren somit zahlreiche Protagonisten des Bauhauses vertreten; von Johannes Ittens *Vogelthema* (1918), das Hofmann im Katalog dem *Futurismus* zuschlug, wissen wir leider nicht, wo es gehangen hat.

Im rechten hinteren Teil der Ausstellung waren *Dada und Surrealismus* ausgestellt. Klee nahm gleichsam die Stellung eines Bindeglieds in der Ausstellung ein –

mit drei Arbeiten wurde er am Übergang zwischen Konstruktivismus und Surrealismus gezeigt. In dieser Sektion der Ausstellung fanden sich eine Replik von Marcel Duchamps *Flaschenständer* (1914), zwei Gemälde Giorgio de Chiricos, eine Collage und ein Relief von Kurt Schwitters, ein Relief von Jean Arp, Gemälde von Max Ernst, Pablo Picasso, André Masson, Joan Miró, Yves Tanguy und André Beaudin (Abb. 31, 34 und 35). Die Kleinskulptur war durch Julio Gonzalez, Sophie Taeuber-Arp und Henri Laurens präsent; auch René Magritte, im Katalog unter *Kunst nach 1945: Suche nach dem Symbol* angeführt, wurde im Bereich Surrealismus gezeigt.²⁴⁵ Giacomettis Plastik *Die Löffelfrau* (1926/27) hatte auf den Skulpturenterrassen Aufstellung gefunden (Abb. 36); wo seine *Stehende* (1932/33) gezeigt wurde, konnte leider nicht rekonstruiert werden.

Zwischen Surrealismus und Expressionismus wurden im rechten Teil der Ausstellung die – im Katalog als solche bezeichneten – *Konservativen Tendenzen* gezeigt (Abb. 14). In diesem Bereich traten die gegenständlichen, am Menschenbild orientierten Maler der Zwischenkriegszeit auf, im Katalog nach *Dada und Surrealismus* geführt. Es fanden sich hier Gemälde von Otto Mueller, Carl Hofer, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, George Grosz, Otto Dix, Lovis Corinth, Chaim Soutine, dem mexikanischen Muralisten David Alfaro Siqueiros, Frans Masereel, Constant Permeke, Henri Matisse, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner (Abb. 30 und 37). Mit Albert Paris Gütersloh, Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl (Abb. 38) und Rudolf Wacker zeigte Hofmann auch vier österreichische Maler innerhalb der *Konservativen Tendenzen*. Skulpturen und Plastiken lieferten Alexander Archipenko, Charles Despiau, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Barlach.

Keinesfalls kann dieser Ausstellungsbereich jedoch als in sich geschlossen verstanden werden, zumal das Display der Ausstellung auch nicht dahingehend konzipiert war, scharfe Trennungen zwischen den einzelnen Bewegungen vorzunehmen, sondern vielmehr, um sie miteinander ins Gespräch zu bringen (siehe Kapitel 5.4). Dass sich die in der Zwischenkriegszeit entstandenen Werke der *Konservativen Tendenzen* unter die Expressionisten mischten, konnte anhand der wenigen Abbildungen, die zum rechten vorderen Teil der Ausstellung vorliegen, rekonstruiert werden. Es zeigte sich so, dass Kirchners *Die Klosterser Berge* (um 1923) neben Muellers *Zwei Mädchen* (1925-26) und Pechsteins *Stilleben mit Äpfeln und Bananen* (1912) präsentiert wurde (Abb. 15). Innerhalb dieses Teils der Ausstellung wurde durch die Zusammenschau von Arbeiten mehrerer Jahrzehnte auf Kontinuitäten hingewiesen, die auf Formverwandtschaften beruhten sowie auf das Faktum abstellten, dass in der Zwischenkriegszeit vielfach die ehemaligen Protagonisten der expressionistischen Bewegungen hervortraten.

²⁴⁵ Vgl. Lampe 1962.

5.3 Zum Narrativ der Ausstellung: Werner Hofmann als Theoretiker

Das Narrativ der Ausstellung hielten zwei Journalisten, die sich in ihren Rezensionen direkt darauf bezogen, für erklärungsbedürftig. Maria Buchsbaum, Kunstjournalistin der *Wiener Zeitung*, hielt Folgendes dazu fest: „[...] die genetische Darstellung [...] bedürfte vor allem auch für Laien einer gründlichen Führung [...]“.²⁴⁶ Jorg Lampe unterbreitete in seiner Rezension potentiellen Besuchern der Ausstellung einen Vorschlag, wie sie sich das Narrativ der Ausstellung erschließen könnten: „Jedoch sei ausdrücklich die Empfehlung angeschlossen, beim Besuch entweder mit dem linken Flügel vom Eingang aus zu beginnen, dann zum Eingang zurückzugehen und den anderen Flügel in der gleichen Richtung zu durchschreiten, weil man nur so der Entwicklungslinie folgen kann.“²⁴⁷ Welchem Narrativ folgte *Kunst von 1900 bis heute* nun?

Wolfgang Drechsler stellte zur Eröffnungsausstellung folgende These auf: „Um die wenigen bereits vorhandenen Bestände und die ersten von ihm getätigten Erwerbungen herum versuchte Werner Hofmann [...] mit Hilfe zahlreicher Leihgaben gleichsam sein Idealmuseum einzurichten und so seine Sicht der Kunst des 20. Jahrhunderts zu vermitteln.“²⁴⁸ Drechslers Annahme liegt aus zwei Gründen nahe, die ursächlich miteinander in Verbindung stehen: Zum einen präsentierte sich Hofmann mit dieser Ausstellung als Direktor des neuen Museums, zum anderen erhielt das M20 mit Hofmann einen Gründungsdirektor, der sich trotz seines jungen Alters – Hofmann war 34 Jahre alt,²⁴⁹ als das Museum eröffnet wurde – bereits intensiv publizistisch mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinander gesetzt und als Theoretiker profiliert hatte.

Die wissenschaftliche Bühne betreten hatte Hofmann Anfang der 1950er Jahre, als er begann, regelmäßig in Zeitschriften wie *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* und *Werk – Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe* zu veröffentlichen.²⁵⁰ Im Vordergrund standen Auseinandersetzungen mit der internationalen Kunst des 20. Jahrhunderts, wobei ihn auch Architektur, Comics und die Karikatur, über die er bereits dissertiert hatte, beschäftigten. Daneben spielten auch kunsttheoretische und methodologische Fragen eine wichtige Rolle: 1951 übte Hofmann methodische Kritik an Hans Sedlmayrs *Verlust der*

²⁴⁶ Buchsbaum 1962.

²⁴⁷ Lampe 1962. Diesem Satz fehlt in seinem Aufbau das ergänzende *oder*: Lampe enthält uns seinen Alternativvorschlag vor.

²⁴⁸ Drechsler 2001, S. 35.

²⁴⁹ Werner Hofmann wurde 1928 geboren. Anlässlich seines 85. Geburtstags im Jahr 2013 ist das Erscheinen eines Buches über ihn geplant, das von Robert Fleck verfasst wird.

²⁵⁰ Für eine umfassende Bibliographie der bis 1990 erschienenen Publikationen Hofmanns siehe Gerda Wendermann, Werner Hofmann – Verzeichnis der Schriften, in: Freunde der Kunsthalle (Hg.), *Werner Hofmann. Hamburger Erfahrungen. 1969-1990*, Hamburg 1999, S. 158-171. Zahlreiche frühe Beiträge Hofmanns finden sich wiederabgedruckt in zwei Aufsatzsammlungen: Werner Hofmann, *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1979 sowie Werner Hofmann, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979.

Mitte (1948),²⁵¹ in mehreren Aufsätzen kritisierte er – teils heftig – Werner Haftmanns umfangreiches und vielerseits gelobtes Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954).²⁵² Auch während seiner Zeit als Direktor des Wiener Museums blieb seine publizistische Tätigkeit rege: Neben den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen des M20 und zahlreichen Aufsätzen erschienen das Buch *Moderne Malerei in Österreich* (1965) und die mittlerweile zum Standardwerk gewordenen *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966)²⁵³.

Im Folgenden gilt es Wolfgang Drechslers These, Hofmann habe in der Eröffnungsausstellung seine Sicht der Kunst des 20. Jahrhunderts dargelegt, nachzugehen. Im Rahmen der Überprüfung von Drechslers Annahme schließt sich jedoch sogleich eine weitere Frage an: Welche Sicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts vertrat Werner Hofmann im Jahr 1962?

Um eine Antwort auf diese Frage geben zu können, wird im Folgenden Hofmanns 1957 erschienenes Buch *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts* herangezogen. Eine Analyse dieser Schrift soll dazu dienen, die Narration der Ausstellung mit Hilfe der von Hofmann 1957 dargelegten Überlegungen zu interpretieren. Bei der Eingrenzung der zu analysierenden Publikationen gab der zur Eröffnungsausstellung erschienene Katalog einen Hinweis. Denn: Hofmann übernahm darin in komprimierter Form weite Teile seiner 1957 erschienenen Publikation. Auf Grund dieser Übereinstimmung, die ich als starke Setzung seitens Hofmanns bezeichnen möchte, beschränkt sich meine Analyse ausschließlich auf *Zeichen und Gestalt*.

Wie bereits kurz erläutert wurde, wissen wir über eine Rezension in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse*, geschrieben von Jorg Lampe²⁵⁴, dass die Ausstellung dem Besucher keinen chronologischen Rundgang im Uhrzeigersinn bot. Anstelle dessen gab es zwei Erzählstränge, die im vorderen Bereich der Ausstellung ihren Anfang nahmen und sich bis auf die Stirnseite des Museums fortpflanzten:

„Da fängt es unten auf der linken Seite mit den Nach-Impressionisten, mit einem köstlichen Bonnard und Vuillard, mit Toulouse-Lautrec, Klimt, den Fauves, den frühen Kubisten, den Futuristen, dem Blauen Reiter an und endet mit den Bauhausmeistern. Auf der rechten Seite wieder beginnt es mit Hodler, Segantini, Schiele, Gerstl und den frühen Expressionisten, mit Ensor, van Gogh und Munch und geht dann weiter über Corinth, Soutine zu Kokoschka, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Paula Modersohn-Becker, über

²⁵¹ Vgl. Hofmann 1951. Hans Aurenhammer hat darauf hingewiesen, dass sich Hofmann als einziger Wiener Kunsthistoriker auf eine Konfrontation mit Sedlmayr einließ; in Hofmanns *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966) sieht Aurenhammer auch eine kritische Antwort auf Sedlmayrs *Verlust der Mitte*. (Vgl. Hans H. Aurenhammer, Das Wiener kunsthistorische Institut nach 1945, in: Margarete Grandner/Gernot Heiss/Oliver Rathkolb (Hg.), *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck u. a. 2005, S. 174-188, hier: S. 184.)

²⁵² Vgl. Hofmann 1955, Hofmann 1956 sowie Hofmann 1962c.

²⁵³ Dieses Buch wurde 1978, 1987 und 2003 – zum Teil ergänzt – neu aufgelegt.

²⁵⁴ Peter Baum bezeichnete Jorg Lampe in einem Gespräch mit der Autorin als „Kritikerpapst“ jener Zeit. Lampe war bis 1962 der Kunstkritiker der *Presse*, der früheren *Neuen Freien Presse* und agierte – ähnlich wie Werner Haftmann und Will Grohmann in der Bundesrepublik Deutschland – als „Prophet“ der Moderne. (Vgl. Fleck 1998, S. 122.)

Matisse und Max Beckmann, über Boeckls grandiose ‚Gruppe am Waldrand‘ von 1920 bis zu Grosz und Dix, zu Permeke und Siqueiros, zu Max Ernst und René Magritte, also zu den Surrealisten und Phantasten. Auf der einen Seite die Entwicklung der Form, auf der anderen die des Ausdrucks.“²⁵⁵

Lampe schloss seine Beschreibung der Ausstellungssituation mit einer Interpretation zum Narrativ der Ausstellung: Im linken Bereich der Ausstellung hätte sich die Entwicklung der Form abgebildet, auf der rechten Seite wäre die Entwicklung des Ausdrucks dargelegt worden. Lampes Interpretation kann nachvollzogen werden, reihten sich doch links der Fauvismus, der Kubismus und der Futurismus aneinander, um anschließend gleichsam logisch in den Bereich *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und *das Bauhaus* zu münden (Abb. 14). Auf der linken Seite der Ausstellung ist die Situation jedoch komplizierter, denn: Hier ging die Ausstellung nur bedingt chronologisch im Sinne einer *Entwicklung* vor. Auf die deutschen und österreichischen Vertreter des Expressionismus folgten die *Konservativen Tendenzen*, die gegenständliche, am Menschenbild orientierte Künstler der 1920er und 1930er Jahre versammelten. Räumlich dahinter platziert schlossen sich Dadaismus und Surrealismus an. Die *Konservativen Tendenzen* zeigten folglich Arbeiten, die zeitgleich mit dem Dadaismus und dem Surrealismus entstanden sind – von der Darstellung einer chronologischen *Entwicklung* wie sie auf der linken Seite der Ausstellung vorgezeigt wurde, kann daher nicht gesprochen werden. Gleichwohl gilt es, Lampes Interpretation im Auge zu behalten, da die elementaren Kategorien *Form* und *Ausdruck* auch innerhalb der Hofmann’schen Argumentation eine Rolle spielten.

Vorgeschlagen wird im Folgenden, dass sich die von Hofmann in *Zeichen und Gestalt* entwickelten Argumente auch in der Eröffnungsausstellung des M20 wieder finden. Ziel ist zu zeigen, dass Hofmann seine bereits angestellten Überlegungen – unter Abwandlungen – in die Zusammenstellung und den Aufbau der Ausstellung übertrug, sie gleichsam in eine räumliche Form goss. So sollen, wenn auch nur in seinen Grundzügen, der „Diskurs, den Hofmann mit sich selbst geführt hat“²⁵⁶ beleuchtet und die daraus erwachsende Unterschiede zwischen seinen theoretischen Darlegungen und ihrer Übertragung in die Praxis herausgearbeitet werden.

Werner Hofmanns *Zeichen und Gestalt* ist eine kurze²⁵⁷, formanalytische Betrachtung der Malerei des 20. Jahrhunderts. Kennzeichnend für Hofmanns Analysen sind formale Entwicklungslinien, die er zwischen einzelnen Künstlerpersönlichkeiten erkennt, die entweder zeitlich vorgelagert, gleichzeitig oder zeitlich nachgelagert tätig waren. Das gesamte Buch ist mit diesem Liniengefüge durchzogen, das sich vom frühen 19. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart, die 1950er Jahre, erstreckt. Wie

²⁵⁵ Lampe 1962. Auch Alfred Schmeller, Hofmanns Nachfolger als Direktor des M20, deutet diese beiden Erzählstränge in seiner Ausstellungsrezension im *Kurier* an. (Vgl. Schmeller 1962.)

²⁵⁶ Dieter Bogner zum Verhältnis von Eröffnungsausstellung und Publikation in einem Gespräch mit der Autorin.

²⁵⁷ Das Buch umfasst im Sinne eines Fischer-Taschenbuchs nur 127 Textseiten.

Susanne Neuburger Bezug nehmend auf Werner Hofmann darlegt, dienten die Kategorien Ursprung, Folge und Verwandtschaft, die im damaligen kunsthistorischen Diskurs eine Rolle spielten, auch als Kriterien für die Beurteilung der zeitgenössischen Kunst.²⁵⁸

Obgleich Hofmanns Publikation die Malerei des 20. Jahrhunderts zum Thema hat, geht sie historisch vor: Hofmann beginnt seine Darstellungen mit der Erläuterung des Bildbegriffs der Renaissance und dessen Implikationen auf die nachfolgenden Entwicklungen auf dem Gebiet der Malerei.²⁵⁹ Nachdem er die geschichtliche Bedeutung des Manierismus – für die Kunst des 20. Jahrhunderts – herausgestellt hat,²⁶⁰ springt Hofmann ins 19. Jahrhundert und benennt mit dem frühen 19. Jahrhundert, dem (Neo)Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil, den Frühexpressionisten und Phantasten die *Vorstufen der Modernen Malerei*. Auch Paul Cézanne und Vincent van Gogh, welchen Hofmann ein eigenes Kapitel widmet, werden unter den *Vorstufen* geführt. Im Gegensatz zur Ausstellung beginnen die Darstellungen im Buch also bereits im frühen 19. Jahrhundert – die Ausstellung setzte erst mit Symbolismus und Jugendstil ein.

Der nächste Teil des Buches widmet sich den *Bewegungen des 20. Jahrhunderts*, in welchen Hofmann die einzelnen Ismen des 20. Jahrhunderts beschreibt. Fauvismus und Expressionismus, analytischer Kubismus und Orphismus, Futurismus und der Blaue Reiter werden benannt, dann zieht Hofmann in einem Kapitel *Zwischenbilanz*, ehe er mit Dada und Surrealismus, De Stijl, den russischen Konstruktivisten und dem Bauhaus fortfährt. Die *Zwischenbilanz* nimmt vorweg, was Hofmann im vierten Teil des Buches darlegt, der mit *Die beiden Weltentwürfe des 20. Jahrhunderts* übertitelt ist: Hier unterscheidet Hofmann grundsätzlich zwischen *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* und *Kunst als Wirklichkeitserfindung*.²⁶¹

Hofmann attestiert in der *Zwischenbilanz*, dass die moderne Malerei um 1910 ihren Wendepunkt erreicht habe: „Zur Frage, ob sie *Wirklichkeitsinterpretation* bleiben oder *Wirklichkeitserfindung* werden soll, steht zur Entscheidung. Diese Frage wird nicht willkürlich gestellt – sie ist der Punkt, an dem sich, fast zur gleichen Zeit, die wichtigsten Entwicklungsspuren der abgelaufenen Jahrzehnte einfinden.“²⁶² Mit der „selbsterzeugende[n] Kraft der Farben und Linien“ sei ein neuer Faktor in den

²⁵⁸ Vgl. Neuburger 2007, S. 14. Trotz Werner Hofmanns teils vehementer Kritik an Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954) – für Hofmanns diesbezügliche Publikationen siehe Fußnote 252 – wäre ein Vergleich von Hofmanns *Zeichen und Gestalt* mit Haftmanns Buch interessant, bringt doch auch Haftmann seine Argumente anhand der Beschreibung zahlreicher Entwicklungslinien zwischen künstlerischen Positionen vor. Zu Werner Haftmanns Methode siehe etwa Sabine Fastert, „Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei“. Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung, in: Stephan Albrecht u. a. (Hg.), *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*, München/Berlin 2008, S. 311-325 sowie Dies., Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945, in: Nikola Doll u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 51-65.

²⁵⁹ Vgl. Hofmann 1957, S. 13-15.

²⁶⁰ Vgl. Hofmann 1957, S. 15-17.

²⁶¹ Die letzten Seiten des Buches gehen auf die Malerei der Gegenwart, der 1950er Jahre ein, sind daher für die hier angestellten Betrachtungen nicht von Relevanz.

²⁶² Hofmann 1957, S. 57.

Gestaltungsprozess der Malerei eingetreten.²⁶³ Hofmann fasst das Ergebnis zusammen: „Die bis dahin geschlossenen Ismen spalten sich auf: ein Flügel hält es mit dem Entschluß, die Kunst an einem Nullpunkt neu beginnen zu lassen, während die Bedächtigen das Zeichen zur Rückkehr geben.“²⁶⁴

In Frankreich, Deutschland und Italien – und wenig später auch in Holland und in Russland – werde zwischen 1910 und 1911 die „Eigenbewegung der Mittel“ als neue Möglichkeit verspürt. Die Mehrheit der französischen und italienischen Künstler halte jedoch „am Leitmodell des Gegenständlichen fest und ruft die künstlerischen Mittel aus den Grenzzonen des Gegenstandslosen wieder in die Dingwelt zurück.“ Hofmann sieht in den Collagen des synthetischen Kubismus und in der Beruhigung des Futurismus Vorboten für eine bald auch in den anderen Ländern einsetzende Vergegenständlichung der Malerei. Der Grad an Wirklichkeitsnähe, dem sich diese „restaurativen Bewegungen“ verschrieben, sei unterschiedlich – gemeinsam sei ihnen jedoch die Anerkennung der Außenwelt. Hofmann benennt diese Bewegungen mit *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation*: Der Geist des 20. Jahrhunderts zeige sich in der subjektiven Freiheit, mit der die Natur bearbeitet werde; dennoch verharre sie im von der Renaissance festgelegten Abhängigkeitsverhältnis und bliebe daher auf das Nachahmen und Übersteigern der Natur beschränkt.²⁶⁵ Als Künstler, die sich auf diesem traditionellen Terrain ansiedelten, nennt Hofmann „viele der Pioniere des ersten Jahrzehnts“ wie Henri Matisse, Georges Braque, Marc Chagall und Oskar Kokoschka.²⁶⁶ Denn: „Für die Kunstgeschichte des Jahrhunderts wird diese europäische Umkehr nicht durch die Anzahl der ihr gewidmeten Schlagworte bedeutsam, sondern durch die subjektiven Ergebnisse der Wirklichkeitsbewältigung im Werk der großen Malerpersönlichkeiten.“²⁶⁷

Innerhalb der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* nimmt Hofmann eine weitere Unterteilung vor und gliedert diese Malerei in zwei Gruppen: „[...] die eine will mit ihren Bildern die Welt ordnen und darin den Menschen unterbringen, indes die andere Gruppe, dem bekenntnishaften Ausdruck verpflichtet, die Welt als Vorwand zur Selbstaussage benutzt und den objektiven Gehalt der Dinge von subjektiver Resonanz übertönen lässt.“²⁶⁸ Hofmann bezeichnet die beiden Gruppen als *Gleichnisse der Welt* und *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus*.

Ausgehend vom synthetischen Kubismus und Purismus in Frankreich und von der Pittura metafisica in Italien erreichte diese europaweite Strömung um 1920 auch Deutschland, so Hofmann, und trete u. a. in der Neuen Sachlichkeit hervor.²⁶⁹ Allerdings

²⁶³ Vgl. Hofmann 1957, S. 58.

²⁶⁴ Hofmann 1957, S. 61.

²⁶⁵ Vgl. Hofmann 1957, S. 58.

²⁶⁶ Vgl. Hofmann 1957, S. 58-59.

²⁶⁷ Hofmann 1957, S. 83.

²⁶⁸ Hofmann 1957, S. 84.

²⁶⁹ Vgl. Hofmann 1957, S. 82-83.

weist Hofmann auch auf den Beitrag der mexikanischen Muralisten José Clemente Orozco, Diego Rivera und David Siquieros hin.²⁷⁰ Innerhalb der *Gleichnisse der Welt* werden exemplarisch Juan Gris, Jacques Villon, Lyonel Feininger, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Massimo Campigli, Oskar Schlemmer, Fernand Léger, Georges Braque und Henri Matisse in jeweils eigenen Kapiteln besprochen.²⁷¹ Die *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus* exemplifizieren Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Chaim Soutine, Amedeo Modigliani, Max Ernst und Pablo Picasso.²⁷²

Den Nukleus des anderen *Weltentwurfs des 20. Jahrhunderts*, der *Kunst als Wirklichkeitserfindung*, sieht Hofmann im Blauen Reiter: „Ungleich folgenschwerer waren die Entscheidungen, die im Blauen Reiter reiften. Man erstrebte ein kompromißloses Bekenntnis im Namen des Geistes gegen die Materie.“²⁷³ Wassily Kandinsky wird hier zum Protagonisten des Geschehens, denn: „Kandinskys ungeheurer Bewußtseinsleistung gelingt es, in *einem* Handlungsakt zwei Vollstreckungen unterzubringen: Lösung und Verknüpfung. Er zerschneidet die letzten Fäden, die noch vom Bild zur Vorbildlichkeit der Natur hinüberführen, er verleiht daraufhin dem Künstler die Freiheit gegenstandslosen Gestaltens, und er verknüpft gleichzeitig diesen Gestaltungsakt mit den Schwingungen der ‚Weltseele‘, indem er das Kunstwerk zu deren Verkünder erhebt. Er trennt die Kunst von der Natur und führt beide als gleichberechtigte Partner wieder zusammen.“²⁷⁴ Aus der Gesetzlichkeit der Natur, die nun nicht mehr Wirklichkeitsausschnitt, sondern kosmischer Vorgang war, musste der Künstler die Modelle für die zu entwerfende Gesetzlichkeit der Kunst ablesen – er durfte für sich nun die gleiche Vielfalt beanspruchen, wie sie in der Natur herrschte. Zu dieser Erkenntnis gelangt, versuchte Kandinsky die „Große Abstraktion“ wieder mit dem „Großen Realen“ zu verbinden, denn: Der „innere Klang“ sei an keine Formen gebunden und könne sich sowohl im Abstrakten wie im Realen zeigen. Die Formfrage wurde für Kandinsky zur Nebensächlichkeit, wenn dieser meinte, dass die Kunst das Geistige „nicht nur im Realen und Abstrakten, sondern in jedem Ding, im Zigarettenstummel und im Hosenknopf“ aufspüren könne.²⁷⁵

Ausgehend von dieser Erkenntnis stehe es der Kunst nun frei, jede Materie – sowohl reale Gegenstände als auch Linien und Farben – als Formelement zu benutzen,

²⁷⁰ Vgl. Hofmann 1957, S. 85.

²⁷¹ Vgl. Hofmann 1957, S. 86-97.

²⁷² Vgl. Hofmann 1957, S. 98-107.

²⁷³ Hofmann 1957, S. 59.

²⁷⁴ Hofmann 1957, S. 59-60.

²⁷⁵ Vgl. Hofmann 1957, S. 60. Dass Hofmann bei diesem „Weltentwurf“ von „Kunst als Wirklichkeitserfindung“ und nicht von „Malerei als Wirklichkeitserfindung“ spricht, möchte ich darauf zurückführen, dass die Bezeichnung *Malerei* etwa für die Collagen und Reliefs des Dadaismus nicht zutreffend gewesen wäre und Hofmann daher auf den umfassenderen Begriff *Kunst* zurückgriff.

wovon besonders die Konstruktivisten und Dadaisten Gebrauch machten.²⁷⁶ Mit diesen, so Hofmann, „letzten, zusammenfassenden Bewegungen unseres Jahrhunderts“ bahnten sich zwei Lösungsversuche an, die zum Ziel hatten, die Kunst wieder mit dem Leben zu vereinen.²⁷⁷ „Je nachdem, ob das Leben als ein geordneter Prozeß sinnvoller Gesetzmäßigkeit oder aber als regelloses, wunderlich-wunderbares Chaos erlebt wird, besitzen die Wahlsprüche, die diesem Besinnungsakt beistehen, teils gesetzprägende, teils anarchische Färbung [...].“²⁷⁸ Der Dadaismus setzte sich im Surrealismus fort; etwa gleichzeitig mit Dada traten der russische Konstruktivismus und die De Stijl-Bewegung hervor, die ihren geistigen Fortsetzer im Weimarer Bauhaus fanden, erläutert Hofmann die Entwicklungen.²⁷⁹ Als Protagonisten der *Kunst als Wirklichkeitserfindung* lässt Hofmann Paul Klee, Wassily Kandinsky, Robert Delaunay, Alberto Magnelli, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Joan Miró, Willi Baumeister, László Moholy-Nagy und Piet Mondrian auftreten.²⁸⁰ Hofmann ist jedoch darauf bedacht, in einer Synthese auf die Gemeinsamkeiten der „einander polar gegenüberstehenden Gruppen“ hinzuweisen: Beide rückten vom Geniekult ab und wollten die künstlerische Tätigkeit ins Kollektiv holen. Für den Surrealismus und das Bauhaus gelte überdies, dass sich beide nicht auf bestimmte Formen oder Konventionen des Ausdrucks festlegten und keine künstlerischen Gattungen kannten.²⁸¹

Auch die *Beiden Weltentwürfe des 20. Jahrhunderts* will Hofmann synthetisch wieder zusammenführen. Er konstatiert, dass sich dieselbe Spannung – wie zwischen konstruktiv-geometrischen und surrealistischen Strömungen – auch innerhalb der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* zeige.²⁸² Es sei dies „[...] dieselbe Spannung zwischen dem Traumhaft-Verworrenen (Beckmann) und der schönen, ausgeglichenen Transparenz des Daseins (Matisse).“²⁸³ Er beendet diese synthetische Operation mit folgendem Schluss: „Das ist die geheime, oft übersehene Gemeinsamkeit der beiden künstlerischen Weltdeutungen unseres Jahrhunderts: beide sind, in ihrer Gesamtheit betrachtet, Spiegelungen derselben Lebenstotalität auf verschieden breiten Ebenen.“²⁸⁴

²⁷⁶ Vgl. Hofmann 1957, S. 61.

²⁷⁷ Vgl. Hofmann 1957, S. 62.

²⁷⁸ Hofmann 1957, S. 62.

²⁷⁹ Vgl. Hofmann 1957, S. 62.

²⁸⁰ Vgl. Hofmann 1957, S. 11-123.

²⁸¹ Vgl. Hofmann 1957, S. 62.

²⁸² Vgl. Hofmann 1957, S. 64.

²⁸³ Hofmann 1957, S. 64.

²⁸⁴ Hofmann 1957, S. 64. Zu Werner Hofmanns dialektischem Denken siehe Dieter Bogner, *Denn der Österreicher lebt polarisch!*, in: Patrick Werkner (Hg.), *Kunst in Österreich 1945–1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995*, Wien 1996, S. 43-63, im Besonderen S. 47 und S. 59. Auch Wolfgang Kemp hat sich im Rahmen einer Festrede zu Hofmanns dialektischer Methode geäußert: Siehe Wolfgang Kemp, *Rede*, in: Christina Weiss/Wolfgang Kemp, *Werner Hofmann zum 70. Geburtstag. Reden des Senatsempfangs am 17. August 1998 im Warburg-Haus*, Hamburg 1998, S. 11-23. Ebenso erfahren wir von Werner Hofmann selbst, wie er seine Methode anlegte: Siehe Werner Hofmann, *Vorwort*, in: Ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 7-10. Zur Funktionsweise der Kategorie der Ambiguität in Hofmanns Denken im Kontext der Kunsttheorie der 1960er Jahre siehe Verena Krieger, „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische

Um zusammenzufassen: Um 1910/11 spalten sich die zuvor geschlossenen Ismen auf – die Malerei gehe laut Hofmann nun verschiedene Wege. Zum einen werde sie zur *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation*, die sich vor allem in Frankreich und Italien und später auch in anderen Ländern wie Deutschland und Österreich durchgesetzt habe. Hofmann unterscheidet hier zwischen Bildern als *Gleichnisse der Welt*, die den Menschen der Bildwirklichkeit unterwerfen, und Bildern als *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus*, die den menschlichen Konflikt mit der Welt zum Ausdruck bringen. Zum anderen entstehe durch den Einfluss Kandinskys – seiner Idee des *Großen Abstrakten* und *Großen Realen* – die *Kunst als Wirklichkeitserfindung*. Diese erfinde sich ihre Gesetzlichkeit parallel zur Natur: Sie stehe als Partner neben der Natur und verwirkliche sich unter Einbeziehung realer Gegenstände oder Linien und Farben. Dadaismus und Surrealismus zum einen, der russische Konstruktivismus, die De Stijl-Bewegung und das Bauhaus zum anderen hätten die Malerei als geistiges Konzept begriffen, das sich seine eigenen Gesetze schaffe und an einer Wiedervereinigung von Kunst und Leben arbeite. In einer synthetischen Bewegung versucht Hofmann die *Beiden Weltentwürfe der Malerei*, die er zuvor dialektisch voneinander geschieden hatte, wieder zueinander zu führen: Dieselbe Spannung, die sich innerhalb der beiden Ausdrucksmöglichkeiten der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* finde, herrsche auch zwischen den geometrisch-abstrakten und surrealistischen Ausprägungen der *Kunst als Wirklichkeitserfindung*.

Interpretiert man nun den Aufbau der Ausstellung entsprechend der von Hofmann in *Zeichen und Gestalt* dargelegten theoretischen Überlegungen, so lassen sich zwei narrative Bewegungen ausmachen. Die eine beginnt links im vorderen Bereich und setzt sich über die linke Seite bis auf die gesamte Stirnseite der Ausstellung fort; die andere Bewegung nimmt ihren Anfang rechts vorne und entwickelt sich über die rechte Seite der Ausstellung (Abb. 39). Für die Aufspaltung der Kunst *Um 1900* und der expressionistischen Strömungen in zwei Teile dürfte die Opposition verantwortlich sein, die Hofmann zwischen Paul Cézanne und Vincent van Gogh ortet. In *Zeichen und Gestalt* hatte er den beiden Künstlern ein eigenes Kapitel gewidmet, das er den *Bewegungen des 20. Jahrhunderts* voranstellte.²⁸⁵ Dieser Ausweis der beiden Künstler in einem eigenen Kapitel kann als Verweis für die Relevanz dieser oppositionellen Beziehung und die ihr zugesprochene geschichtliche Bedeutsamkeit gewertet werden. Sehr deutlich legt Hofmann dies im Text dar: „Beide haben die Wege freigelegt, in denen das 20. Jahrhundert ansetzen musste. Mehr Wirklichkeit und mehr Gestaltdichte forderten sie von der Kunst: Cézanne die umfassende Gültigkeit des Gesetzes, van Gogh die wärmende

Dimensionen des Mehrdeutigen, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien, S. 13-49, im Besonderen S. 38-39.

²⁸⁵ Vgl. Hofmann 1957, S. 30-35.

Strahlkraft des Gefühls.“²⁸⁶ In Bezug auf Cézanne attestiert Hofmann, dass sich jedes „Streben nach Gesetz, Ordnung und Harmonie [...] im 20. Jahrhundert“ auf ihn berufen werde,²⁸⁷ während überall dort, „wo im kommenden Jahrhundert der Aufschrei der Selbstaussage versucht, die Welt in das Gären des Subjektiven zu reißen“, dieser van Goghs Vorbild folge.²⁸⁸ Cézannes *Stilleben mit Äpfeln, weißer Dose und blauer Flasche* (1900/06) war im linken vorderen Bereich der Ausstellung zu sehen (Abb. 16), hingegen wurde van Goghs *Die Ebene von Auvers* (1890) vorne auf der linken Seite gezeigt.²⁸⁹

Die eine Bewegung folgt den von Hofmann in *Zeichen und Gestalt* skizzierten Entwicklungslinien innerhalb der französischen Kunst seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, geht über Cézanne weiter zu den Fauvisten, dem Kubismus und hin zum Blauen Reiter. Die Künstler des Blauen Reiters sind auf den letzten beiden Stellwandreihen auf der linken Seite der Ausstellung platziert (Abb. 15). An diesem Punkt, der im räumlichen Gefüge wie auch in der Ausstellungsarchitektur eine markante Schwelle markiert, spalten sich die in Kandinskys *Großem Abstrakten* und *Großem Realen* angelegten Entwürfe der *Kunst als Wirklichkeitserfindung* grob in die geometrisch-konstruktiven und die surrealistischen Strömungen auf (Abb. 14). Grob deshalb, weil sich innerhalb des im Katalog so benannten Bereichs *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus* auch Künstler finden, die Hofmann in *Zeichen und Gestalt* der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* zugeschlagen hatte: Analog zum Katalog, der einem teilweise anderem Narrativ folgt als die Ausstellung, zeigte Hofmann in der Ausstellung Fernand Léger und Lyonel Feininger, deren Bilder sich aus geometrischen Gefügen zusammen setzen, bei den geometrisch-konstruktiven Strömungen (Abb. 15). Ähnlich verfährt die Ausstellung im Bereich *Dada und Surrealismus*: Die Neue Sachlichkeit, präsent durch George Grosz, Otto Dix und den Österreicher Rudolf Wacker, brachte Hofmann bei den surrealistischen Strömungen unter (Abb. 15). Dazu Hofmann im Katalog: „Am linken Flügel [der *Konservativen Tendenzen*, Anm. d. Autorin], wo die strenge und kühle Form gepflegt wird, wird oft ein gesellschaftskritischer Ton angeschlagen, das Bildnis der ätzenden Karikatur angenähert.“²⁹⁰ Ebenso finden sich Giorgio de Chirico und ein Gemälde Pablo Picassos aus den 1930er Jahren – wie auch im Katalog – im surrealistischen Bereich der Ausstellung (Abb. 15).

²⁸⁶ Hofmann 1957, S. 34. Hofmann an gleicher Stelle weiter: „Beide haben das künstlerische Weltbegreifen und Weltergreifen in neue Positionen vorgetrieben, mit dem flüchtigen Schimmer der äußerlichen Wirklichkeit gebrochen und diese mit den Energien innerer Welten durchwirkt: Cézanne mit den Kräften, die er im Innern der Natur zu ahnen glaubte, van Gogh mit den Erregungsstößen, die aus dem Innern des Menschen kommen und in das All greifen. Mensch und Kosmos, Subjektives und Objektives sind die Pole, zu denen das Kunstwollen sich entschließt, da sie nicht mehr auf *einen* Weltentwurf zu vereinigen sind.“

²⁸⁷ Vgl. Hofmann 1957, S. 34.

²⁸⁸ Vgl. Hofmann 1957, S. 35.

²⁸⁹ Vgl. Lampe 1962.

²⁹⁰ Hofmann 1962d, o.S.

Die andere narrative Bewegung der Ausstellung verläuft, folgt man Hofmanns *Zeichen und Gestalt*, auf der rechten Seite ausgehend von James Ensor und Edvard Munch, deren Einfluss auf die deutschen Expressionisten Hofmann herausstellte.²⁹¹ Es folgen neben van Gogh die Maler der Brücke und die österreichischen Protagonisten des Expressionismus.²⁹² Daran anschließend zeigt die Ausstellung einen Teil der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation*, nämlich die *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus*. Im Katalog wurden die in diesem Bereich gezeigten Künstler unter der Bezeichnung *Konservative Tendenzen* subsumiert – formal sind ihre Werke weitgehend gestisch bestimmt, im Unterschied zu Malern wie Léger und Feininger, die im geometrisch-konstruktiven Bereich der Ausstellung präsentiert wurden. Im Katalog äußerte sich Hofmann folgendermaßen zu den *Konservativen Tendenzen*: „Abseits von diesen neuen Standortbestimmungen des Schöpferischen [Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus, Anm. der Autorin] spielt sich ein erheblicher Teil der Kunst der Zwischenkriegsjahrzehnte im traditionellen Bereich des Tafelbildes ab. Unter den neuen Konservativen ist mancher Revolutionär von Gestern (Kirchner, Kokoschka). [...] Die malerischen Möglichkeiten sind reich nuanciert, ihre Grenzen liegen einmal in der Überhitzung und Dramatisierung der subjektiven Handschrift (Kokoschka, Corinth), das andere Mal in deren Unterkühlung (Dix, Wacker, Gütersloh).“²⁹³ Hofmann zeigte hier nun einige der bahnbrechenden Künstler des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, die sich auf dem „von der Tradition umgrenzten Terrain“²⁹⁴ ansiedelten: Zwei Gemälde Oskar Kokoschkas und jeweils ein Bild von Marc Chagall und Henri Matisse unterstrichen Hofmanns Argument in diesem Teil der Ausstellung. Mit Matisse’ *Weiblichem Akt vor rotem Hintergrund* (1925) wurde das Gemälde eines Malers, den Hofmann unter den *Gleichnissen der Welt* angeführt hatte, mit Max Beckmanns *Liegender Frau mit Schwertlilien* (1931) in Gegenüberstellung gebracht (Abb. 37). Beckmann war im Gegensatz zu Matisse in *Zeichen und Gestalt* als Exemplum der *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus* angeführt worden. Die beiden Maler, die für Hofmann die polaren gestalterischen Möglichkeiten der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* umrissen,²⁹⁵ wurden in der Ausstellung folglich nebeneinander gezeigt; gleichsam, um die Spannweite des einen der *Beiden Weltentwürfe des 20. Jahrhunderts* bildlich darzustellen.

Es zeigt sich folglich, dass sich das Narrativ der Eröffnungsausstellung mit Hofmanns 1957 in *Zeichen und Gestalt* geäußerten theoretischen Überlegungen beschreiben lässt. Allerdings tritt die von Hofmann geäußerte Sicht der Moderne in

²⁹¹ Vgl. Hofmann 1957, S. 30.

²⁹² Vgl. Lampe 1962.

²⁹³ Hofmann 1962d, o.S.

²⁹⁴ Hofmann 1957, S. 58.

²⁹⁵ Vgl. Hofmann 1957, S. 64.

einigen Abwandlungen auf – die *Beiden Weltentwürfe des 20. Jahrhunderts* haben andere Ausformulierungen bekommen. Die *Kunst als Wirklichkeitserfindung* tritt in der narrativen Inszenierung der Ausstellung stark hervor. Ausgehend vom Blauen Reiter, der eine räumliche Schwelle bildet, besetzt sie die gesamte Stirnseite des Erdgeschoßes. *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus* und *Dada* und *Surrealismus* werden gleichsam als zwei nebeneinander stehende, sich gleichzeitig entwickelnde Möglichkeiten der *Kunst als Wirklichkeitserfindung* präsentiert. Die *Malerei der Wirklichkeitsinterpretation* wurde in der Ausstellung aufgesplittert: Die *Gleichnisse der Welt* finden sich im geometrisch-konstruktiven Teil ebenso wie im surrealistischen Bereich. Die *Dokumente des Menschlichen – Wandlungen des Expressionismus* wurden in der Ausstellung zu den *Konservativen Tendenzen*, die vorwiegend gestische, in der Fortsetzung des Expressionismus arbeitende Künstler versammelten. Damit fanden sich in der Ausstellung drei künstlerische Strömungen, die sich gleichzeitig, jedoch über zwei verschiedene Entwicklungslinien gedacht, entfaltet hatten und die unterschiedlichen Wege der Kunst der Zwischenkriegszeit aufzeigten (Abb. 39).

5.4 Ausstellung und Display: Der vereinzelte Künstler oder die „ganze Phalanx der Moderne“²⁹⁶

Beim Museum des 20. Jahrhunderts handelte es sich um ein Einraummuseum, in dessen Erdgeschoß mobile Stellwände zum Einsatz kamen (siehe Kapitel 2.3). In der Ausstellung *Kunst von 1900 bis heute* wurden sie entweder einzeln oder in Reihen, bestehend aus zwei oder drei Wänden, aufgestellt (Abb. 15). Die Stellwände waren auf der rechten und linken Seite des Raumes in sechs ungleichmäßigen Reihen platziert, sodass der Besucher beim Betreten des Raums auf die Breitseite der Stellwände und ergo auf die Kunstwerke traf. Auf der Stirnseite des Raums standen die Stellwände in acht unterschiedlich langen, durchbrochenen Reihen orthogonal zum Raum (Abb. 15).

Betrat man die Eröffnungsausstellung, zeigten sich dem Besucher im fließenden, offenen Raum zahlreiche Werke *gleichzeitig* (Abb. 13). Eine Rezension attestierte, die Präsentation evoziere den Eindruck eines Buches, dessen Seiten auseinander genommen und in den Raum gestellt wurden.²⁹⁷ Hofmann äußerte sich zustimmend gegenüber dieser Analogie:

„Der Vergleich ist treffend. Das Nacheinander wird durch ein Ineinander abgelöst. Manche Betrachter haben die ‚Gleichzeitigkeit‘ und die Fülle der Durchblicke und Querbeziehungen als störend und verwirrend empfunden. Ich teile diese Auffassung nicht. Es gehört zu den Aufgaben des Museums, Kunstwerke wechselseitig zu erhellen. Die ‚Simultandarbietung‘

²⁹⁶ Pulver 1962, S. 67.

²⁹⁷ Vgl. Hofmann 1964a, S. 54. Leider war es mir nicht möglich, die Rezension, auf die Hofmann Bezug nimmt, aufzufinden.

kommt dem entgegen. Die Isolierung des einzelnen Werks ist ein Wunsch, den kaum ein Museum erfüllen kann. Auch der Museumssaal bietet eine Abfolge von Werken und niemals das nur für sich existierende Einzelwerk.“²⁹⁸

Auch wenn die Analogie zu den Seiten eines Buches auf Grund der weißen, dünnen Stellwände nahe liegt, darf jedoch nicht übersehen werden, dass sich die Präsentationsform eines Buches diametral gegenüber der einer Ausstellung verhält. Ein Buch weist eine lineare Abfolge auf, seine Seiten müssen umgeblättert werden um die nachfolgenden Inhalte erfassen zu können und vor allem ist es durch seine Doppelseitigkeit charakterisiert. Doch interessiert hier vor allem die Idee der *Simultandarbietung*, die Hofmann adressierte, sowie sein Verweis auf die „Fülle der Durchblicke und Querbeziehungen“. Denn: Die spezifische Nutzung des flexiblen Wandsystems, das von Karl Schwanzer entwickelt worden war, ermöglichte in der Eröffnungsausstellung durch die locker und unregelmäßig im weitläufigen Raum aufgestellten Wände das Herstellen von Beziehungen zwischen den Werken.²⁹⁹

Kunstwerke wurden folglich miteinander in Beziehung gesetzt, doch wurden Kunstwerke auch *vereinzelt*, indem sie nicht in einer Reihe mit anderen Kunstwerken präsentierte wurden, sondern ihnen jeweils eine eigene, frei stehende Wand zuwiesen wurde. Denn: Hofmann ermöglichte das aus verschiebbaren Stellwänden bestehende Display auch, „mit der Vereinzelung, mit der Isolierung von Bildern“ zu arbeiten, wie er rückblickend sagt. So konnte „jedes Bild für sich, aber doch in einen größeren Zusammenhang eingebunden“ gezeigt werden.³⁰⁰ Vorgeschlagen werden soll, dass die Möglichkeit Werke zu vereinzeln, Hofmanns „[...] ganzer, etwas nominalistischer Denkweise, [in der] [...] die Figur allein entscheidend ist [...]“³⁰¹, entgegenkam. Beide Inszenierungsmodi – das Herstellen von Querbeziehungen zwischen Werken wie auch die Vereinzelung von Arbeiten – lassen sich, so meine Annahme hier, mit Prinzipien von Werner Hofmanns theoretischen Entwürfen der Moderne in Verbindung bringen, wie er sie in seinen Ende der 1950er Jahre erschienenen Publikationen zur Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts und auch im Katalog zu *Kunst von 1900 bis heute* dargelegt hat.

Hofmanns „nominalistische Denkweise“ bildet sich in der Struktur seiner Ende der 1950er Jahre erschienenen Fischer-Taschenbücher zur modernen Malerei und Plastik ab, jedoch auf jeweils etwas andere Weise. *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*³⁰² unterscheidet im zweiten Teil des Buches zwischen den *Beiden Weltentwürfen des 20. Jahrhunderts*: Innerhalb der *Malerei als Wirklichkeitsinterpretation* und *Kunst als Wirklichkeitserfindung* werden in jeweils

²⁹⁸ Hofmann 1964a, S. 54.

²⁹⁹ Auf die Beziehungen zwischen Werken, die in Nachbarschaft zu anderen Arbeiten nebeneinander auf längeren Wänden gezeigt wurden, wird hier nicht eingegangen.

³⁰⁰ Hofmann 2012a.

³⁰¹ Vgl. Hofmann 2012a.

³⁰² Siehe Hofmann 1957.

eigenen, kurzen Kapiteln die Träger der beiden *Weltentwürfe* vorgestellt.³⁰³ Hofmann differenziert auf der ersten Ebene folglich in Begriffen, wenn er zwei in ihren Anliegen sich voneinander abhebende Ansätze unterscheidet. Auf der nächsten Ebene fächert er diese begriffliche Differenzierung aber nicht weiter auf, sondern präsentiert anstelle dessen teils ausführlich die einzelnen Protagonisten dieser Ansätze. In der *Plastik des 20. Jahrhunderts*³⁰⁴ erfährt dieses nominalistische Prinzip eine Verstärkung. Nach einer langen Einleitung gliedert sich das Buch in einzelne Kapitel, die begrifflich bzw. zeitlich zusammengefasst werden. Innerhalb dieser Abschnitte erfahren jedoch die Einzelkünstler eine Hervorhebung, indem ihnen eigene Kapitel gewidmet werden.³⁰⁵

In der Ausstellung *Kunst von 1900 bis heute* traf man – ich beziehe mich hier freilich nur auf Beispiele, die ich rekonstruieren konnte – auf einige Werke, die ohne direkte Nachbarschaft mit anderen Arbeiten auf einzeln stehenden Stellwänden gezeigt wurden. (Insgesamt, so muss hier angemerkt werden, waren jedoch die einzeln stehenden Stellwände in der Minderzahl, wurden die zweidimensionalen Arbeiten doch vorwiegend auf zwei- bis dreiteiligen Stellwänden, also im *Nebeneinander* präsentiert.) Dazu gehörten Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912), Robert Delaunays *Sonne, Turm, Flugzeug* (1913) und *Weißes Relief* (1936), František Kupkas *Beseelte Linien* (1912), Alexej Jawlenskys *Sonne, Farbe, Leben* (1926), Victor Servranckx' *Bild Opus 45* (1923) sowie Lyonel Feiningers *Normannisches Dorf II* (1920). Die durch das Display hervorgerufene Vereinzelung der Werke adressiert eine Rezension zur Ausstellung, die auch die Möglichkeit des Besuchers, sich auf eigenen Wegen durch die Ausstellung zu bewegen, hervorhebt:

„Das eigentliche Erlebnis dieser Ausstellung aber ist nicht die genetische Darstellung [...], sondern die durch die Aufstellung bedingte Strahlkraft des Einzelobjekts [...]. Dieser ultramoderne Museumsbau führt den Besucher nicht am pädagogischen Gängelband, er lässt ihn eher ‚schwimmen‘, aber er gibt der Kunst was ihrer ist. Hier hat sie Sitz und Stimme.“³⁰⁶

Exemplarisch soll auf Delaunays Gemälde *Sonne, Turm, Flugzeug* (1913) eingegangen werden, das auf einer einzeln stehenden Stellwand gezeigt wurde (Abb. 24). Delaunays Werk bringt dies in Abstand zu den Arbeiten Pablo Picassos, Georges Braques, Maurice Vlamincks und Jacques Lipchitz', die in der Ausstellung seine Nachbarn bilden (Abb. 15).³⁰⁷ Delaunay, Hauptvertreter des Orphismus, der mit den Kubisten (1911) und dem Blauen Reiter (1912) ausstellte,³⁰⁸ lässt sich nicht ohne weiteres einem der Ismen des 20.

³⁰³ Vgl. Hofmann 1957, S. 5-6.

³⁰⁴ Siehe Hofmann 1958.

³⁰⁵ Vgl. Hofmann 1958, S. 5-6.

³⁰⁶ Buchsbaum 1962.

³⁰⁷ Dass sich gegenüber von Delaunays Gemälde zwei Portraits Kokoschkas befanden, darf wohl als keine besonders erhellende formale wie inhaltliche Konfrontation bezeichnet werden.

³⁰⁸ Vgl. Thomas 2006, S. 99.

Jahrhunderts zurechnen – die vereinzelte Präsentation seines Werks mag dies andeuten. In Hofmanns Malerei-Publikation ist Delaunay unter *Kunst als Wirklichkeitserfindung* ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin spricht Hofmann Delaunay eine „Sattelstellung“ zu,³⁰⁹ die, so soll hier vorgeschlagen werden, in der Ausstellung durch die Hervorhebung seines Gemäldes zum Ausdruck kam. Ähnlich verfuhr die Ausstellung mit Gustav Klimts Gemälde *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912), dem als einzige Verkörperung des österreichischen Jugendstils innerhalb der Ausstellung eine prominente Position zukam (Abb. 13) (siehe Kapitel 5.5.2 für nähere Betrachtungen zur Behandlung Klimts in der Ausstellung).

Der andere Aspekt, der mit dem Display in Verbindung steht, betrifft die lockere, ungleichmäßige Reihung der Stellwände im Raum (Abb. 15). Die Platzierung der Wände ermöglichte dem Besucher Durchblicke und stellte Sichtachsen her, die den gesamten Raum durchzogen. Eine Rezensentin beschreibt den Raumeindruck folgendermaßen:

„Betritt man die lichtdurchflutete Halle dieses Einraum-Museums [...], so überfällt einen die Dynamik der gleichzeitig sichtbaren Werke wie ein gigantisches Wasserspiel. Von jedem Standort sind ungefähr 20 bis 30 Gemälde auf freihängenden [sic!] Wänden und Plastiken dazwischen ganz oder teilweise sichtbar, es ergeben sich Durchblicke und Querverbindungen durch die ganze Phalanx der Moderne.“³¹⁰

Bezieht man diese Beschreibung des Raumeindrucks auf das Gemälde Delaunays, auf das bereits hingewiesen wurde, so ergeben sich einige Blick- und Querbeziehungen zwischen Delaunays Arbeit und anderen Werken der Ausstellung. Stand der Betrachter mit etwas Abstand vor dem Gemälde, so konnte er in einer Reihe dahinter die Werke des Blauen Reiters, mit dem Delaunay in Kontakt stand, sehen. Besonders die beiden Gemälde Franz Marcs, die Delaunays Werk von einem bestimmten Blickpunkt aus gesehen *rahmten*, provozierten zu einem Vergleich der Arbeiten (Abb. 40).³¹¹ Von einem anderen räumlichen Standpunkt aus betrachtet sah der Besucher zugleich Wassily Kandinskys *Orientalisches* (1909) und Delaunays *Sonne, Turm, Flugzeug* (Abb. 19). Bei beiden Gemälden handelt es sich um Werke, die noch gegenständliches Formvokabular aufweisen, jedoch bereits den Schritt in die Abstraktion vor Augen haben.³¹² Bewegte man sich weiter in Richtung Raummitte, so zeigten sich dem Betrachter nicht nur gleichzeitig die Werke Delaunays und Marks – weiter hinten in der Ausstellung platziert, trat auch František Kupkas Gemälde *Beseelte Linien* (1921) dieser Phalanx bei (Abb. 24). Der Tscheche Kupka, der

³⁰⁹ Vgl. Hofmann 1957, S. 115.

³¹⁰ Pulver 1962, S. 67.

³¹¹ Dass dieser Vergleich der drei Gemälde intendiert war, zeigt nicht zuletzt das Foto, das die drei Arbeiten gleich einem Triptychon inszeniert.

³¹² Kandinsky vollzog 1910 den Schritt in die Abstraktion 1910. (Vgl. Thomas 2006, S. 200.) Delaunays *Disques simultanées* und *Formes circulaires* (1913) gelten als die ersten rein abstrakten Bilder eines französischen Künstlers. (Vgl. Thomas 2006, S. 100.)

1895 nach Paris übersiedelt war, hatte um 1910 erste Schritte in die Abstraktion gewagt.³¹³ Die unterschiedlichen Konstellationen und Kontextualisierungen ergaben sich in diesem Ausstellungsdispositiv folglich nicht durch Kombinationsmöglichkeiten innerhalb einer ad hoc gegebenen, fixen Anordnung, sondern die Konstellation verändert sich tatsächlich durch Bewegung im Raum und die dadurch unterschiedlich eingenommenen Standpunkte.

Das Denken und Argumentieren in Beziehungen ist ein Prinzip, das sich durch Werner Hofmanns Publikationen zur Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts – und auch durch den Katalog zur Eröffnungsausstellung – zieht. Hofmann hebt zwar das Gewicht der künstlerischen Einzelposition hervor, knüpft von dieser aus jedoch genealogische, auf Einflüssen basierende Verbindungen zu anderen Künstlern. Diese Entwicklungslinien, die sich auf formale Einflüsse beziehen, verlaufen zwischen Künstlern, die gleichzeitig arbeiten, jedoch auch zwischen zeitlich vorangegangen bzw. nachfolgenden Positionen (siehe auch Kapitel 5.3). Wenn wir bei Delaunay bleiben, so sagt Hofmann, dass dieser in seinen Anfängen „[...] das Inventar der französischen ‚Moderne‘ [verarbeitete]: Seurat, Cézanne, die Fauves und schließlich den Frühkubismus.“³¹⁴ Zu Delaunays Einfluss auf andere Künstler erläutert Hofmann, dass Paul Klee bei Delaunay die „[...] hymnische, vielräumige Strahlkraft [der Farbe erschaut habe und] das ‚Bild‘ als geheimnisvollen und dennoch durchsichtigen Organismus begreifen [lernte].“³¹⁵ Klee, der Delaunay 1912 in Paris besuchte, übersetzte einen von dessen Texten, der daraufhin in der Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht wurde und den starken Eindruck ergänzte, den bereits seine Gemälde bei den deutschen Künstlern hervorgerufen hatten.³¹⁶ So habe sich Franz Marcs „[...] stilisierende[r] Rhythmus [...] im Umgang mit Macke und in der Auseinandersetzung mit Delaunay [...] um die wichtige Einsicht in die aussagende geistige Gewalt der Farben [bereichert].“³¹⁷ Doch auch Delaunays Einfluss auf die Kunst der Nachkriegszeit wird skizziert, wenn Hofmann attestiert, dass Ernst Wilhelm Nay die Erinnerung an Delaunay nahe lege.³¹⁸

Delaunays Beispiel ließe sich auf zahlreiche andere in der Ausstellung präsentierte Künstler – wie etwa Fernand Léger, Paul Klee etc. – anwenden. Es sollte zeigen, dass dem aus verstellbaren Wänden bestehenden Display eine integrale argumentative Rolle innerhalb der Eröffnungsausstellung zukam. Die Anordnung der Stellwände trug einerseits dazu bei, einzelne Werke in Abstand zu den in ihrer Nachbarschaft befindlichen Arbeiten zu bringen. Andererseits stellte das Display im Rahmen der simultanen

³¹³ Vgl. Gludowatz 2001, S. 58. Kupka hatte in Hofmanns 1957 erschienener Publikation *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts* noch keine Erwähnung gefunden.

³¹⁴ Hofmann 1957, S. 115.

³¹⁵ Hofmann 1957, S. 112.

³¹⁶ Vgl. Hofmann 1957, S. 115.

³¹⁷ Hofmann 1957, S. 56.

³¹⁸ Vgl. Hofmann 1957, S. 126.

Präsentation der Werke Blick- und Querbeziehungen zwischen Werken her, die dem Besucher formale wie auch historische Vergleiche ermöglichten. Beide Verwendungsmodi des Displays finden ihren Widerhall in Werner Hofmanns theoretischem Denken, das der einzelnen Künstlerpersönlichkeit eine große Rolle zuspricht, jedoch auch von genealogischen, auf formalen Einflüssen beruhenden Verbindungen *zwischen* Künstlern gekennzeichnet ist.

5.5 Zum Verhältnis von Ausstellung und Sammlung

Kunst von 1900 bis heute zeigte insgesamt 329 Arbeiten; rund ein Drittel speiste sich aus der damals noch kleinen Sammlung des Museums. 196 der gezeigten Arbeiten lassen sich – inklusive dem Bereich *Die Spätwerke der Meister*, der im Obergeschoß gezeigt worden war – dem Bereich der klassischen Moderne zurechnen. Davon entstammten 39 Arbeiten der eigenen Sammlung, also nur etwa ein Fünftel, was zeigt, dass es für das Museum vergleichsweise schwierig war, die klassische Moderne *nachzukaufen* (siehe Kapitel 3.1). Im Teil der Ausstellung, auf den sich diese Arbeit bezieht, waren insgesamt 163 Werke zu sehen – 31 dieser Arbeiten waren 1962 Teil der Sammlung. Hinzu kamen jedoch 19 Arbeiten, die dem Museum als Dauerleihgaben der MG des KHM überlassen worden waren (siehe dazu Kapitel 6.1). Nimmt man diese Dauerleihgaben hinzu, zeigte das Museum innerhalb der klassischen Moderne in seiner Eröffnungsausstellung zu knapp einem Drittel Arbeiten aus seiner Sammlung.

Es soll nun der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise die den Erwerbsprinzipien der Sammlung klassischer Moderne zugrunde liegenden Überlegungen und Spezifika – siehe Kapitel 3 – auch in der Argumentation und Inszenierung von *Kunst von 1900 bis heute* zu Tage traten. In engem Bezug zur damals existierenden Sammlung lassen sich damit folgende Fragen formulieren: Welchen Stellenwert räumte die Ausstellung der Bildhauerei ein? In welcher Weise und in welchem Verhältnis zu Werken internationaler Künstler wurden österreichische Positionen präsentiert? Zeigte sich in der Ausstellung die von Hofmann angestrebte Diversifikation der Sammlungsgebiete?

5.5.1 Viel Raum für Skulptur und Plastik

Werner Hofmann betonte vielfach, er sei der Überzeugung, dass der Bildhauerei nicht die ihr gebührende museale Beachtung zukäme. *Kunst von 1900 bis heute* ging mittels dreier Strategien vor, um Plastiken und Skulpturen in der Ausstellung zu Wort kommen zu lassen: Die Kleinplastik wurde als integraler Bestandteil der Ausstellung zur Ausdifferenzierung der einzelnen künstlerischen Bewegungen miteinbezogen;

Großplastiken wurden prominent gleichsam als *Leitobjekte*³¹⁹ eingesetzt; die Ausstellung war über die transparente Haut des Museums in beständigem Kontakt mit den bildhauerischen Arbeiten, die sich auf den Außenterrassen befanden.

Hofmann beschreibt den Stellenwert der Bildhauerei, den er ihr im Ausstellungszusammenhang zukommen lassen wollte, folgendermaßen: „Das dreidimensionale Gebilde darf kein Lückenbüßer sein, der die von den Tafelbildern ihm überlassenen Intervalle ausfüllt.“³²⁰ Er wollte sich mit seiner Arbeit gegen die Praxis, die Skulptur als „Bindestrich“ zwischen zwei Gemälden zu verwenden – aus ihr eine „Lückenbehübscherin“ zu machen –, stellen und ihr so Autonomie verleihen.³²¹ Die Stahlsockel, auf denen die Kleinplastik im M20 ausgestellt wurde, hatte Hofmann nach seinen Vorstellungen anfertigen lassen: Die Solidität des Stahls sollte „die Skulptur damit mehr zu sich bringen“ und ihr den ihr entsprechenden Eigenwert geben.³²²

In der Eröffnungsausstellung fand die Kleinplastik viel Platz vor. Sie wurde entweder gleichsam *gerahmt* vor den weißen Stützen des Raums gezeigt (Abb. 17), oder in einigem Abstand zu den zweidimensionalen Arbeiten so platziert, dass ihr wichtige argumentative Funktionen zukamen. Oskar Schlemmers Bronze *Abstrakte Figur* (1921), die einer Synthese aus geometrischen und organischen Grundformen gleicht,³²³ kam im Bereich *Konstruktivismus* zwischen zwei technoiden Gemälden Fernand Légers, einem Mauerbild von Willy Baumeister, einem späten Jawlensky und einem Gemälde Victor Servranckx' zur Aufstellung (Abb. 32 und 31). Die technoiden, aber gegenständlichen Formen in Légers Gemälden fanden ihre Entsprechung in Schlemmers an einen Roboter erinnernde Figur. Auch Servranckx' abstraktes, der Maschinenästhetik huldigendes Gemälde hat dem Organischen noch nicht ganz abgeschworen. Baumeisters Mauerbild zeigt inmitten geometrischer Formen den Schattenriss eines menschlichen Körpers. Schlemmers Figur ist innerhalb dieses Ensembles als dreidimensionales Gebilde an der Ausformulierung der gleichen künstlerischen Frage beteiligt und trägt ihre eigene Antwort vor. Auch Raymond Duchamp-Villon's *Le Chaval* (1914) und Jacques Lipchitz' *Baigneuse* (1917) wurden in ähnlicher Weise im Kreis der Kubisten gezeigt (Abb. 22 und 23).³²⁴

Nahe dem Raumzentrum, das frei von Stellwänden blieb, zeigte die Ausstellung mit Henri Matisse' *Dekorativer Figur* (1906), Wilhelm Lehmbruck's *Emporsteigendem*

³¹⁹ Ein Begriff, der von Dieter Bogner im Rahmen seiner museologischen Konzepte für solche Artefakte benutzt wird, die in ihrer – dem Kontext entsprechend definierten – Bedeutung eine zentrale Aussage über ein bestimmtes Phänomen liefern und daher in einem Ausstellungszusammenhang eine wichtige Position einnehmen. Siehe etwa Dieter Bogner/Ingrid Holzschuh, *Stift Klosterneuburg, Schatzkunst, Klosterneuburg (A)*, 2011 (20.01.2013), URL: <http://www.bogner-cc.at/projekte/sammlungskonzepte/5598/>.

³²⁰ Hofmann 1964a, S. 54.

³²¹ Vgl. Hofmann 2012b.

³²² Vgl. Hofmann 2012b. Diese eigens angefertigten Stahlsockel kamen nach der Eröffnungsausstellung in weiteren Sonderausstellungen, vor allem jedoch in der Dauerausstellung zum Einsatz.

³²³ Vgl. Hofmann 1958, S. 125.

³²⁴ Hinzugefügt werden soll an dieser Stelle, dass alle genannten Kleinplastiken bereits Teil der Sammlung waren, die Hofmann seit 1959 aufgebaut hatte.

Jüngling (1913/14) und Antoine Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* (1934/35) drei Plastiken, die aus dem direkten Ausstellungszusammenhang herausgehoben scheinen (Abb. 13 und 15). Sie wurden nicht in der Umgebung anderer bildhauerischer Werke oder Gemälde gezeigt, sondern sind in Richtung des Raumzentrums gerückt, wo sie eine sehr prominente Position erhielten und zugleich den Raum tektonisierten. Wie man auch an Ansichten von Skulpturen- und Plastikenausstellungen der 1960er Jahre erkennen kann, eignete sich das Erdgeschoß hervorragend für die Präsentation dreidimensionaler Arbeiten (Abb. 10 und 11). Sie hatten nicht nur einen weitläufigen, fließenden Raum zur Verfügung, sondern konnten sich auf Grund der nach oben offenen Architektur auch in die Höhe entwickeln. Aus Hofmanns Perspektive eigneten sich die architektonischen Gegebenheiten des Erdgeschoßes grundsätzlich eher für die Präsentation von Bildhauerei als von Gemälden.³²⁵ Es mag daher nicht verwundern, dass Hofmann in *Kunst von 1900 bis heute* das Zentrum des Raumes für die Plastik reservierte. Zugleich, so die Annahme, fungierten die drei Plastiken in der Ausstellung als *Leitobjekte*, indem sie für die Bereiche, die sie repräsentierten, jeweils zentrale Positionen einnahmen.

Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* wurde in räumlicher Nähe zu den geometrisch-konstruktiven Bewegungen gezeigt (Abb. 24), deren unterschiedliche Ziele Pevsner freilich nicht vollumfänglich exemplifiziert. Dennoch ergibt es Sinn, Pevsners Plastik als *Leitobjekt* dieses Teils der Ausstellung zu sehen, folgt man Werner Hofmann: „[...] das letzte Ziel der Bewegung [des Konstruktivismus, Anm. d. Autorin] [ist] ein ideales Wunschbild: es fordert die Überwindung der Materie durch den Geist und die Befreiung der schöpferischen Allmacht des Menschen, einer Allmacht, die nur einen Bruchteil ihrer Möglichkeiten dem Kunstvollen überläßt, eben darum aber die künstlerische Gestaltung wieder den anderen schöpferischen Dispositionen des Menschen benachbart. Besonders Gabo und Pevsner haben ohne Unterlaß die verpflichtende Würde des Geistigen betont und die experimentelle Beweglichkeit ihrer Gestaltungsmittel über der Achse einer neuen, dem Menschen der technischen Weltdurchdringung angemessenen Idee des Schönen ins Lot gebracht.“³²⁶ Hofmann betont hier die Ideen von Weltdurchdringung und Überwindung der Materie, die als geistiges Konzept hinter den geometrisch-konstruktiven Strömungen stehen. Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* veranschaulicht dieses Konzept, wenn es als technoides, von transparenten Flächen durchsetztes Gebilde die *Idee* von Bewegung in der Luft materiell übersetzt.

Matisse' *Dekorative Figur* stand auf der linken Seite des Raums in der Nähe des Bereichs Fauvismus – als „geistige[r] Führer“³²⁷ der Fauvisten nahm Matisse für die französische Ausprägung des Expressionismus eine zentrale Stelle ein. Indem die Plastik

³²⁵ Vgl. Hofmann 1963a, S. 40.

³²⁶ Hofmann 1958, S. 127.

³²⁷ Hofmann 1958, S. 91.

in Richtung des Raumzentrums rückt, wird in der Ausstellung Matisse' Beitrag zum Fauvismus hervorgehoben (Abb. 13). Zugleich deutet sich in der hervorgehobenen Position der Figur Matisse' Relevanz und Einfluss auf nachfolgende künstlerische Entwicklungen an. Durch die Positionierung der Figur entsteht jedoch auch Kontakt zu Klimts Gemälde *Adele Bloch-Bauer*, die links vor Matisse prominent im Raum stand. Dieser Kontakt fällt inhaltlich wie formal äußerst kontrastreich aus. Beide Figuren fixieren den herannahenden Betrachter mit ihrem direkten Blick: Matisse' Figur blickt ihm lasziv-auffordernd entgegen, Klimts Adele Bloch-Bauer wirft dem Betrachter einen fragenden Blick zu. Sich im Ornament der Leinwand gleichsam auflösend, besticht Klimts Figur nicht durch körperliche Präsenz; Matisse' Figur hingegen erkämpft sich Raum und Aufmerksamkeit durch die Nacktheit ihrer gewaltsam modellierten Formen.

Lassen wir unseren Blick weiter durch den Raum wandern (Abb. 13), so stoßen wir auf Lehmbrucks *Emporsteigenden Jüngling* (1913/14). Lehmbruck steht hier für eine Ausprägung des deutschen Expressionismus; zugleich geht sein gelängter, von Konzentration und Vergeistigung gekennzeichneter Körper in formale wie inhaltliche Opposition zu Matisse und Klimt. *In a nutshell*, jedoch prominent in Szene gesetzt, präsentierten sich hier, im räumlichen Zentrum der Ausstellung, die künstlerischen Entwürfe des Menschenbildes der Jahre um 1910.

Die Terrassen, die das Museum auf drei Seiten umgrenzen, fungierten während der Eröffnungsausstellung als Sonderausstellungsfläche, auf der die Großplastik und die Großskulptur Aufstellung fand. Insgesamt dürften sich rund 30 dreidimensionale Arbeiten auf den Terrassen versammelt haben, die zum Großteil bereits im Besitz des Museums waren (Abb. 41).³²⁸ Vorwiegend kamen hier Werke zur Aufstellung, die nach 1945 entstanden waren; nur fünf Arbeiten wurden gezeigt, die sich der klassischen Moderne zuordnen lassen. Oto Gutfreunds Plastik *Angst* (1911) stellte der Katalog im Bereich Expressionismus vor (Abb. 21); Max Bills *Konstruktion aus einem Kreisring* (1940/41), Jean Arps *Idol* (1950), Jacques Lipchitz' *Opfer* (1949-57) und Henri Moores *Parze* (1957) führte der Katalog unter *Die Spätwerke der Meister* an (Abb. 36, 42 und 43).

Nachdem die Ausstellung zu Ende gegangen war, wurden die Terrassen zu einer Dauerausstellungsfläche des Museums. Sie setzten die Entwicklung der autonomen Skulptur von der Moderne bis in die damalige Gegenwart in Szene, wie es Harald Krejci formuliert hat.³²⁹ Gleiches lässt sich jedoch bereits für die Situation während der Eröffnungsausstellung feststellen. Denn: Hofmann hatte vorwiegend Arbeiten aus

³²⁸ Die genaue Anzahl war leider nicht zu eruieren, da das im Archiv des Mumok vorliegende Fotomaterial weder die gesamte Ausstellungssituation der Terrassen noch die des Innenraums wiedergibt.

³²⁹ Vgl. Krejci 2011, S. 39.

Eigenbesitz präsentiert, deren Arrangement nach Ende der Ausstellung und während der 1960er Jahre in großen Teilen intakt blieb, wie der Gründungsdirektor berichtet.³³⁰

5.5.2 Das „Mitspracherecht“³³¹ österreichischer Positionen

Werner Hofmann vertrat die Position, dass Österreich in Bezug auf die wesentlichen Bewegungen der Moderne keine „führende oder auslösende Rolle“ zukam, es jedoch in einigen „Geschichtskapiteln ein Mitspracherecht beanspruchen“ könne, zumal es mit einer Reihe von Künstlern zum Gesamtbild beigetragen habe. Diesen noch vielfach übersehenen Anteil könne man jedoch nur sichtbar machen, indem man ihn mit der internationalen Kunstentwicklung konfrontiere – eine Aufgabe, der sich das M20, so Hofmann, unter Berücksichtigung strengster Maßstäbe widmen sollte.³³² Zur Erfüllung dieser Aufgabe sei es jedoch notwendig, die wichtigsten österreichischen Positionen in unmittelbarer räumlicher Konfrontation mit Werken internationaler Künstler zu zeigen.³³³ Diesen Aspekt adressierend, stellte eine Rezension der Ausstellung fest, dass es eines „[...] der eklatanten Verdienste des neuen Museums bleibt [...], einheimische und ausländische Künstler nebeneinander zu hängen und damit das Übernationale gerade der neuen Kunst sichtbar zu machen.“³³⁴ Hofmann selbst sagt rückblickend in Bezug auf die Eröffnungsausstellung, dass er nicht in „Schulen“, sondern in großräumigen „Entwicklungstendenzen“ dachte: Obwohl Sophie Taeuber-Arp, László Moholy-Nagy und Kasimir Malewitsch biographisch gesehen nichts miteinander zu tun hatten, sollten sie in der Ausstellung als Teile *einer* Bewegung gezeigt werden.³³⁵

1960 hatte Werner Hofmann eine Ausstellung kuratiert, die vom britischen Arts Council und vom österreichischen Unterrichtsministerium in London organisiert wurde.³³⁶ *Austrian Painting and Sculpture 1900 to 1960* zeigte 121 Arbeiten österreichischer bzw. mit Österreich verbundener Künstler. Betrachtet man jene Künstler, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts tätig waren, so finden sich neben den international bekanntesten österreichischen Künstlern Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Fritz Wotruba auch Beiträge von Künstlern, die einen geringeren Bekanntheitsgrad aufwiesen. Dazu gehörten Fritz Aduatz, Gustav Kurt Beck, Werner Berg, Herbert Boeckl, Josef Dobrowsky, Georg Ehrlich, Gerhart Frankl, Richard Gerstl, Albert Paris Gütersloh, Hans Knesl und Kurt Weber.³³⁷ Bezug nehmend auf die letztgenannten

³³⁰ Vgl. Hofmann 2012b.

³³¹ Hofmann 1962a, S. IX.

³³² Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

³³³ Hofmann 1962a, S. IX.

³³⁴ Pulver 1962, S. 66.

³³⁵ Vgl. Hofmann 2012a.

³³⁶ Für den Hinweis zu dieser Ausstellung bin ich Andrea Hubin zu Dank verpflichtet.

³³⁷ Vgl. Kat. Ausst., Arts Council Gallery, 1960.

Künstler ging Hofmanns Katalogbeitrag nur näher auf Boeckl, Gerstl und Gütersloh ein; Dobrowsky wurde kurz erwähnt.³³⁸

Betrachtet man nun die in der Eröffnungsausstellung des M20 innerhalb der klassischen Moderne gezeigten Österreicher, so trifft man auf Alfred Kubin, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Anton Kolig, Albert Paris Gütersloh, Rudolf Wacker und Herbert Boeckl. Hofmanns Wahl traf somit – abgesehen von Kubin, Kolig und Wacker, die in London nicht gezeigt wurden – jene Künstler, die er im Katalogbeitrag zur Londoner Ausstellung hervorgehoben hatte. Fritz Wotruba war mit vier nach 1945 entstandenen Werken – darunter sein für den österreichischen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel 1958 entstandenes *Figurenrelief*, das mit Gründung des M20 in dessen Besitz übergang – auf den Plastiken- und Skulpturenterrassen zu sehen. Im Ausstellungsbereich *Die Spätwerke der Meister* wurde Boeckls Triptychon *Das Leben des heiligen Josef von Copertino* (1950-1958) gezeigt. Unter den Architekten trat Adolf Loos mit einem Modell seines *Haus Scheu* (1913) auf. Bezieht man sich nur auf das Erdgeschoß, das hier im Vordergrund steht, so wurden insgesamt 16 Werke österreichischer Positionen präsentiert, wodurch sich ihr Anteil im Verhältnis zu den gezeigten Arbeiten auf knapp zehn Prozent beläuft.

Leider ließ sich nicht bei allen diesen Arbeiten rekonstruieren, wo und wie sie in der Ausstellung präsentiert wurden, weshalb mit Klimt und Kokoschka exemplarisch nur auf die Präsenz zweier österreichischer Künstler eingegangen werden soll. Darüber hinaus wird jedoch ein Blick auf den Bereich *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus* geworfen, in welchem zwar Adolf Loos ein Mitspracherecht zugebilligt wird, der aus Österreich stammende Herbert Bayer jedoch nicht gezeigt wurde.

Gustav Klimt trat in der Ausstellung mit zwei Gemälden in Erscheinung: *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) und *Apfelbaum* (1916). Das Ganzkörperportrait Adele Bloch-Bauers nahm – auf einer einzelnen Stellwand gezeigt, die im linken vorderen, dem Eingang zugewandten Teil der Ausstellung aufgestellt war (Abb. 13) – eine prominente Position ein, die das Gemälde durch diese Vereinzelung von seinem Umfeld abhob. Welche Arbeiten sich in Klimts Nachbarschaft befanden, wissen wir leider nicht genau – im Katalog werden auf der Klimt gegenüberliegenden Seite die Nabis Edouard Vuillard und Pierre Bonnard abgebildet, die Hofmann formal mit Klimt in Kontakt bringt.³³⁹ Gustav Klimt bildete die einzige Darstellung des österreichischen Jugendstils in diesem Teil der Ausstellung – Hofmann sah in ihm „[...] die vielleicht reinste malerische Verkörperung des Jugendstils [...]“³⁴⁰ in Mitteleuropa. Eine Position, so wird

³³⁸ Vgl. Hofmann 1960, o.S.

³³⁹ Vgl. Hofmann 1962e, o.S.

³⁴⁰ Hofmann 1957, S. 29.

vorgeschlagen, die durch die prominente Präsentation des Gemäldes hervorgehoben wurde.

Oskar Kokoschka war in mehreren Teilen der Ausstellung präsent. Seine Lithographie *Plakat für die „Kunstschau“* (1908) wurde im rechten vorderen Teil der Ausstellung gezeigt, der sich der Kunst *Um 1900* widmete. Sein nur als Skizze auf uns gekommenes Portrait von *Bertha Eckstein-Diener* (1910) und das Bildnis *Alter Mann (Vater Hirsch)* (1909) präsentierte die Ausstellung auf der linken Seite innerhalb einer Reihe von Portraits. Zwei weitere Bildnisse – *Die Auswanderer* (1916/17) und *Karl Kraus* (1925) – wurden im Bereich *Konservative Tendenzen* ausgestellt.

Kokoschkas frühe Bildnisse wurden neben zwei weiteren Portraits – einem *Kopf eines Harlekins* (1905) aus Picassos Rosa Periode und einem Portrait Maurice Vlamincks (1900) gezeigt (Abb. 20). Die Ausstellung zeigte Kokoschka als das, was er zu seiner Zeit war – ein scharfsinniger Portraitist seiner Zeitgenossen, der ihm den Ruf eines *Seelenaufschlitzers* eintrug.³⁴¹ „Die Bildnisse haben seinen [Kokoschkas] frühen Ruhm begründet. [...] Kokoschka sah das Ende einer Zeit kommen und gab ihm in seinen bestürzenden Menschenbildern halluzinatorische Gestalt. Sein Blick hat wie kein zweiter die existentielle Gefährdung und das innere Drama des europäischen Menschen am Vorabend des ersten Weltkriegs zu durchleuchten vermocht.“³⁴² Kokoschka in einer Reihe mit Picassos beschädigtem Harlekin und Vlamincks durchfurchtem *Mann mit Pfeife (Le Père Bouju)* (1900) zu zeigen, bestätigt sein geschichtliches Gewicht als helllichtiger Maler der Bedrängnisse des menschlichen Daseins.

Beim Architekturmodell von Adolf Loos' *Haus Scheu* (1913) handelt es sich um den einzigen österreichischen Beitrag zum Bereich *Die Konstruktivisten, „De Stijl“ und das Bauhaus*. Loos' Errungenschaften – als Österreichs bedeutendster Verfechter eines Funktionalismus in der Architektur der 1910er und 1920er Jahre – wurden in der Ausstellung mit jenen Gerrit Rietvelds, Walter Gropius' und Le Corbusiers konfrontiert, die mit jeweils einem Architekturmodell präsent waren. (Genauer auf die Präsenz der Architekturmodelle geht Kapitel 5.5.3 ein.) Die fünf Arbeiten Herbert Bayers, die sich zum damaligen Zeitpunkt bereits in der Sammlung des M20 befanden, wurden jedoch nicht gezeigt.³⁴³ Es handelt sich bei diesen Arbeiten um drei Schriftentwürfe und zwei abstrakte Gouachen, die zwischen 1925 und 1928 während Bayers Zeit am Bauhaus entstanden

³⁴¹ Vgl. Lachnit 2001, S. 82.

³⁴² Hofmann 1957, S. 41.

³⁴³ Hingegen war Herbert Bayer im Obergeschoß innerhalb des Bereichs *Kunst seit 1945: Die strenge Form* mit einem späten Gemälde präsent. Neben Arbeiten Bayers waren zu diesem Zeitpunkt bereits auch sieben Werke Raoul Hausmanns, 1886 in Wien geboren und um 1920 eines der führenden Mitglieder des Berliner Dada (vgl. Thomas 2006, S. 170), Teil der Sammlung des M20. Diese *Abstrakten Bildideen*, zwischen 1918 und 1925 entstanden, sind als Aquarelle bzw. Tusche- oder Bleistiftzeichnungen ausgeführt – auch diese Arbeiten wurden in der Eröffnungsausstellung des M20 nicht gezeigt.

waren.³⁴⁴ Weshalb diese Arbeiten nicht Teil der Ausstellung waren, lässt sich nicht klären, zumal sich das M20 laut Hofmanns Konzeption im Speziellen bedeutenden Auslandsösterreichern, die jedoch in Österreich selbst beinahe in Vergessenheit geraten waren, widmen sollte (siehe auch Kapitel 3.2).³⁴⁵ Die Ausstellung hätte insbesondere Bayers Schriftentwürfe (Abb. 52) mit El Lissitzkys kleinformatigem, aus Buchstaben komponiertem Aquarell *Aus dem „Revolutionärem Skizzenbuch“* (o.J.) (Abb. 45) kontrastieren bzw. vergleichen können.

Diese Beispiele sollten veranschaulichen, in welcher Form österreichische Positionen innerhalb von *Kunst von 1900 bis heute* gezeigt wurden. Indem die Ausstellung Kokoschkas frühe Portraits neben Bildnissen Maurice Vlamincks und Pablo Picassos präsentierte, hob sie Kokoschkas weit über Österreich hinausreichende Bedeutung hervor. Adolf Loos' *Haus Scheu* (1913) zeigte die Ausstellung im Reigen internationaler Vertreter des Funktionalismus, wodurch seiner Position ein Mitspracherecht zugebilligt wurde. Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) erhielt eine äußerst prominente Position in der Ausstellung, die Klimts Beitrag zum europaweit vertretenen Jugendstil herausstellte.

5.5.3 Diversifikation in Ansätzen

Die von Hofmann intendierte und im Laufe der 1960er Jahre teilweise in die Realität umgesetzte Diversifikation der Sammlungsgebiete, die sich an der Konzeption des New Yorker MoMA orientierte, jedoch auch mit Hans Tietzes Wiener Ausstellung *Die Kunst in unserer Zeit* von 1930 einen Vorgänger hatte (siehe Kapitel 3.1), trat in der Eröffnungsausstellung des Museums nur in Ansätzen hervor. Denn: *Kunst von 1900 bis heute* war grundsätzlich als Überblicksausstellung zur Entwicklung der Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts konzipiert. Auf die vier Architekturmodelle, die in der Ausstellung gezeigt wurden, ging Hofmann im Einführungstext des Katalogs auch nur kurz ein: Diese „[...] Modelle – der Grundstock des im Aufbau befindlichen Architekturarchivs – sollen Querbeziehungen zur Baukunst andeuten.“³⁴⁶

Die vier Modelle waren im Bereich *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und *das Bauhaus* ausgestellt. Neben Adolf Loos' *Haus Scheu* (1913) wurden in diesem Teil der Ausstellung drei weitere Architekturmodelle gezeigt, die Hofmann hatte anfertigen lassen: Walter Gropius' *Bauhaus Dessau* (1925/26), Le Corbusiers *Villa Savoye* (1929) und Gerrit Rietvelds *Haus Schröder* (1924). Auf Ausstellungsansichten, die ich hier jedoch nicht

³⁴⁴ Herbert Bayer, geboren 1900 in Haag am Hausruck, studierte ab 1921 am Bauhaus und lehrte ebendort zwischen 1925 und 1928 Typographie. (Vgl. Thomas 2006, S. 43.)

³⁴⁵ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

³⁴⁶ Hofmann 1962a, S. X. Im Laufe der 1960er Jahre kamen noch einige weitere Architekturmodelle hinzu, auf die Kapitel 6.5.3 eingehen wird.

zeige, ist nur das Modell von Le Corbusiers *Villa Savoye* zu sehen, das zwischen Arbeiten Wassily Kandinskys, Kasimir Malewitschs, Sophie Taeuber-Arps und László Moholy-Nagys aufgestellt war (Abb. 29, 33). Auf einer Außenansicht des Museums erkennt man vage, dass die weiteren drei Architekturmodelle im linken, hintersten Teil nahe der Außenwand in Nachbarschaft zu Werken Piet Mondrians und Paul Mansouroffs gezeigt wurden (Abb. 15).

Theo van Doesburg und Piet Mondrian gehörten zu den Initiatoren der holländisch-belgischen De Stijl-Bewegung. Das theoretische Fundament der Gruppe, der u. a. auch Georges Vantongerloo und später der Architekt Gerrit Rietveld angehörten, wurde vor allem von Mondrian konzipiert, der – ähnlich wie Kasimir Malewitsch – ein rein geometrisches Formensystem für die Malerei entwickelte.³⁴⁷ Innerhalb von De Stijl entwickelte sich der Neoplastizismus, der die Strenge und Einfachheit elementarer Proportionen, die Mondrian in seiner Malerei erarbeitet hatte, auf Architektur und Raumgestaltung übertrug.³⁴⁸

Die Eröffnungsausstellung zeigte ein Gemälde Mondrians, eine kleine Gouache van Doesburgs, die sich neben Hans Richters *Fuge in Rot und Grün* (1923) befunden haben dürfte, eine Kleinplastik Vantongerloos, und mit Rietvelds *Haus Schröder* (1924) ein Aushängeschild des Neoplastizismus. Dieses Architekturmodell dürfte in direkter Nähe zu Mondrians Gemälde gezeigt worden sein, was die formalen Prinzipien von De Stijl und Neoplastizismus in direkte Gegenüberstellung brachte.

Van Doesburg verbreitete die Ideen der De Stijl-Gruppe mittels zahlreicher Vorträge und war damit großen Einfluss bei der Überwindung der ursprünglich expressionistischen Auffassung des Bauhauses.³⁴⁹ Allein der Name, den Gropius der Schule gegeben hatte, war Programm: Er unterstrich Gropius' Idee, an die Tradition der mittelalterlichen Kathedralen-Bauhütte anzuschließen, die noch nicht zwischen Kunst und Handwerk getrennt hatte und in der alle Künste unter dem Primat der Architektur zusammengewirkt hatten.³⁵⁰

In der Eröffnungsausstellung des M20 wurde das Bauhaus mit seinen wichtigsten Protagonisten im Bereich der Malerei und Plastik ausgestellt: Verstreut im linken hinteren Teil der Ausstellung fanden sich Gemälde von Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy und Feininger sowie Plastiken von Schlemmer und Moholy-Nagy. Auf typographische Entwürfe oder Fotografie und Industrial Design des Bauhauses ging die Ausstellung nicht ein, wohl aber auf die Architektur, die im Sinne der mittelalterlichen Bauhütte alle anderen Künste vereinen sollte. Hofmann zeigte ein Modell von Gropius' *Bauhaus Dessau* (1925/26), das dieser für den neuen Standort der Schule in Dessau geplant und realisiert

³⁴⁷ Vgl. Thomas 2006, S. 390.

³⁴⁸ Vgl. Thomas 2006, S. 292.

³⁴⁹ Vgl. Thomas 2006, S. 107.

³⁵⁰ Vgl. Thomas 2006, S. 41.

hatte. In der Ausstellung fand es nicht in direkter Nachbarschaft zu den am Bauhaus tätigen Künstlern Aufstellung, sondern wahrscheinlich neben Rietvelds *Haus Schröder* (1924) und Loos' *Haus Scheu* (1913). Das Bauhaus mit seiner emblematisch gewordenen Architektur in der Ausstellung zu zeigen, verlieh ihm eine starke ideologische Präsenz und wies zugleich auf die Gestaltungsinteressen und die Kunstauffassung der am Bauhaus tätigen Künstler hin. Die Architektur wurde in der Eröffnungsausstellung in Modellen folglich dort miteinbezogen, wo sie kunsthistorisch in einem Bezug zu Malerei und Plastik steht, wie es eine Rezensentin der Ausstellung treffend ausdrückte.³⁵¹

5.6 Fazit

Kunst von 1900 bis heute (1962) präsentierte die bereits vorhandenen Werke der Sammlung in Zusammenschau mit zahlreichen Leihgaben. Als Überblicksausstellung konzipiert, sollte sie dem Publikum die Entwicklung der künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts im Bereich von Malerei und Bildhauerei veranschaulichen. Zum ersten Mal in Wien seit der *Internationalen Kunstausstellung* im Jahr 1924 brachte die Ausstellung innerhalb eines Überblicks die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit zur Darstellung. Hofmann dachte bei der Konzeption der Ausstellung die permanente Sammlungspräsentation mit, die im Anschluss an die Eröffnungsausstellung das Obergeschoß des Museums bespielen würde. Denn: Innerhalb dieser würden die Besucher den in *Kunst von 1900 bis heute* veranschaulichten Überblick vermissen, war die Sammlung doch erst im Aufbau begriffen und Hofmann vor das Problem gestellt, dass es schwierig war, Werke der klassischen Moderne *nachzukaufen*.

Die Eröffnungsausstellung des Museums bot den Besuchern keinen durchgehend chronologischen Rundgang durch die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, sondern folgte einem Narrativ, das Hofmann einige Jahre zuvor in einer Publikation dargelegt hatte. Gezeigt wurde, dass Hofmann – mit Abwandlungen – seine in *Zeichen und Gestalt* (1957) geäußerten Überlegungen auf das Narrativ der Ausstellung übertrug. Es konnten zwei narrative Bewegungen ausgemacht werden, wovon sich eine im linken Teil der Ausstellung und über die Stirnseite des Museums entwickelte, während die andere Bewegung den rechten Teil der Ausstellung einnahm. Die künstlerischen Bewegungen der Zwischenkriegszeit – einerseits *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus* und *Dada* und *Surrealismus* sowie andererseits die *Konservativen Tendenzen* – wurden gleichsam als Ergebnisse zweier zeitlich parallel verlaufender Entwicklungen gezeigt und präsentierten sich innerhalb dreier Bereiche im räumlichen Nebeneinander.

³⁵¹ Vgl. Buchsbaum 1962.

Das Display der Ausstellung bestand aus dünnen, weißen Stellwänden, die im Raum in durchbrochenen, verschieden langen Reihen platziert wurden. Zweierlei wurde dadurch ermöglicht: Zum einen stellten sich Blick- und Querbeziehungen zwischen Kunstwerken her, zum anderen wurden einige Kunstwerke *vereinzelt*. Gezeigt wurde, dass diese spezifischen Verwendungsmodi des Displays argumentativ in die Ausstellung einbezogen wurden. Darüber hinaus konnten sie mit Werner Hofmanns theoretischem Denken in Verbindung gebracht werden, das einerseits dem einzelnen Künstler eine große Rolle zuspricht, andererseits jedoch auch von genealogischen, auf formalen Einflüssen beruhenden Verbindungen *zwischen* Künstlern gekennzeichnet ist.

Kunst von 1900 bis heute zeigte innerhalb des Ausstellungsbereichs, der die klassische Moderne umfasste, zu knapp einem Drittel Werke aus der eigenen Sammlung. Die Betrachtungen bezüglich des Verhältnisses von Eröffnungsausstellung und Sammlung bezogen sich auf die in Kapitel 3 herausgearbeiteten Spezifika der Sammlung: der große Anteil an Skulpturen und Plastiken; die Einbeziehung von österreichischen Positionen; die von Hofmann projektierte Diversifikation der Sammlung. Im Innenraum des Museums kamen vorwiegend Kleinplastiken zur Aufstellung, während sich Großplastik und Großskulptur auf den umliegenden Terrassen versammelten. Die Präsenz der Kleinplastik wurde innerhalb der Ausstellung hervorgehoben, indem sie gleichsam gerahmt vor den Stützen des Raumes präsentiert wurde. An anderen Stellen wurde sie eingebunden ins Gespräch mit den jeweils umliegenden Gemälden gezeigt. Doch fanden auch einige Großplastiken im Innenraum Aufstellung: Prominent im Zentrum des Raumes platziert, fungierten sie als *Leitobjekte* für einzelne Bereiche der Ausstellung. Festgehalten wurde, welche bildhauerischen Arbeiten von Künstlern der klassischen Moderne auf den Plastiken- und Skulpturenterrassen gezeigt wurden. Die Aufstellung der Werke auf den Terrassen veränderte sich nach der Eröffnungsausstellung kaum und blieb auch während der 1960er Jahre in ihren Grundzügen stabil.

Unter den ausgestellten Werken waren rund ein Zehntel Arbeiten von österreichischen Künstlern. Das „Mitspracherecht“ der Österreicher wurde in *Kunst von 1900 bis heute* mittels mehrerer Strategien zur Geltung gebracht. Oskar Kokoschkas Position als Bildnismaler wurde unterstrichen, indem zwei seiner Porträts in einer Reihe mit Bildnissen Maurice Vlamincks und Pablo Picassos gezeigt wurden. Gustav Klimts Werk wurde als wichtiger Beitrag zum europaweit vertretenen Jugendstil vorgestellt, indem seine *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) prominent in Szene gesetzt wurde. Bei Adolf Loos' *Haus Scheu* (1913) handelte es sich um den einzigen österreichischen Beitrag zum Bereich *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und *das Bauhaus*; das Modell wurde in Zusammenschau mit drei weiteren Modellen funktionalistischer Architekturen gezeigt.

Als Überblicksausstellung zur Entwicklung von Malerei und Plastik konzipiert, war die von Hofmann als Teil der Sammlungsstrategie projektierte Diversifikation innerhalb von *Kunst von 1900 bis heute* nur in Ansätzen vorhanden. Lediglich vier Architekturmodelle dokumentierten das kreative Schaffen abseits der bildenden Kunst. Allerdings wurden diese Modelle dort miteinbezogen, wo sie kunsthistorisch in einem Bezug zu Malerei und Bildhauerei stehen, nämlich im Bereich *Konstruktivismus*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus*.

6 Die permanente Sammlungspräsentation

Nachdem die Eröffnungsausstellung des M20 im November 1962 zu Ende gegangen war, wurde das Erdgeschoß im weiteren Verlauf der 1960er Jahre als Sonderausstellungsfläche verwendet, während das Obergeschoß der permanenten Präsentation der Sammlung vorbehalten war.³⁵² Das Obergeschoß erstreckt sich auf rund 1.200 m² über einem quadratischen Grundriss und ist vom Erdgeschoß aus über zwei Treppen erschlossen (Abb. 3). Mit seinen vier gleich dimensionierten Seiten bildet es eine Galerie, die einen architektonischen und zugleich visuellen Kontakt zu den Sonderausstellungen im Erdgeschoß herstellt (Abb. 1).

Wie bereits Darstellung fand, bestanden bereits vor Gründung des M20 mit der MG des KHM und der ÖG zwei staatliche Moderne-Sammlungen. Die MG beinhaltete eine fragmentarische Sammlung internationaler Kunst, während die ÖG die österreichische Moderne versammelte (siehe Kapitel 3.2). Mit der Gründung des M20 wurde der Entschluss gefasst, eine Sammlung aufzubauen, die sich unter Einbeziehung österreichischer Positionen den internationalen künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts widmen sollte (siehe Kapitel 2.2). In der MG zuvor nur in einzelnen Werken oder gar nicht vorhandene Bewegungen wie der Kubismus oder die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit wurden Gegenstand einer gezielten Sammlungsstrategie. Dass diese Sammlung, die ein Novum in Österreich bedeutete, einen wichtigen Beitrag zur Profilbildung des M20 leistete, darf folglich attestiert werden.

Desgleichen wurde es in Österreich erst mit Gründung des M20 möglich, die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts *dauerhaft* und an *einem* Ort zu sehen. Nicht nur der planvolle Aufbau einer Sammlung moderner Kunst war folglich wichtig, sondern, so hier die These, auch die *Präsentation* dieser Sammlung. Denn: Die Sammlung eines öffentlichen Museums ist kein Selbstzweck – sie will auch ausgestellt werden, zumal, wenn man die historischen und politischen Umstände betrachtet, die den Aufbau einer solchen Sammlung in Österreich über Jahrzehnte verhindert hatten (siehe Kapitel 2.1). Beantwortung finden soll daher die Frage, wie sich die Sammlung klassischer Moderne des M20 in den 1960er Jahren an das Publikum wandte – in welcher Weise sie sich *präsentierte*.

Im Folgenden soll im Rahmen einer Bestandsaufnahme auf die Werke eingegangen werden, die in den 1960er Jahren Teil der Sammlung klassischer Moderne waren, bilden diese doch die Grundlage für die Dauerausstellung. Neben den

³⁵² Dieses Dispositiv – Sonderausstellungen im Erdgeschoß, Dauerausstellung im Obergeschoß – blieb im M20 bis 1979 aufrecht, als das Museum mit dem Palais Liechtenstein eine weitere Dependence erhielt. Ab diesem Zeitpunkt war das M20 vorwiegend Sonderausstellungen vorbehalten, allerdings wurde im Obergeschoß wiederholte Male die Sammlung an Kleinplastiken und Objekten gezeigt, berichteten mir Wolfgang Drechsler und Susanne Neuburger.

Eigenerwerbungen des Museums werden auch Leihgaben institutioneller und privater Seite in die Besprechung einbezogen. Die Betrachtungen fahren fort mit einem Rundgang durch die Dauerausstellung, der über die räumliche Positionierung der Werke Auskunft geben soll. Im Anschluss folgt eine Analyse der Dauerausstellung auf drei Ebenen: Wie auch im Falle der Eröffnungsausstellung soll nach dem Narrativ, der Rolle des Displays und dem Umgang mit den Spezifika der Sammlung gefragt werden.

Begleitet werden die Darstellungen von der Frage, inwiefern die permanente Sammlungspräsentation anders agierte als die Eröffnungsausstellung *Kunst von 1900 bis heute*. Hofmann hatte in dem Teil der Ausstellung, der in Kapitel 5 untersucht wurde, die noch junge Sammlung klassischer Moderne in Zusammenschau mit einer Vielzahl an Leihgaben gezeigt. Diese Sammlung wanderte nach Ende der Ausstellung in das Obergeschoß des Museums. Beide Ausstellungssituationen arbeiteten folglich mit ähnlichem Material, weshalb ein Vergleich der ihnen zugrunde liegenden Konzepte fruchtbar gemacht werden soll.

Die hier angestellten Betrachtungen konzentrieren sich auf die Präsentation der Sammlung im Obergeschoß des Museums. Mit den Plastiken- und Skulpturenterrassen, die das Museum auf drei Seiten umgeben, bestand eine weitere Dauerausstellungsfläche des Museums, auf denen großformatige bildhauerische Arbeiten zur Aufstellung kamen. Diese Terrassen, die auf ihnen gezeigten Werke und das Narrativ, in das diese eingebunden wurden, sind im Folgenden nicht Gegenstand der Analyse – der Fokus der Betrachtungen richtet sich ausschließlich auf die permanente Sammlungspräsentation, die bisher noch nicht wissenschaftlich bearbeitet wurde.³⁵³

6.1 Die Sammlung klassischer Moderne: eine „Anthologie von Einzelwerken“³⁵⁴?

Wie bereits Darstellung fand (siehe Kapitel 3), überstieg es – v. a. im Bereich der Malerei – die finanziellen Möglichkeiten des M20 eine Sammlung aufzubauen, die eine breite Übersicht der maßgeblichen Entwicklungen der klassischen Moderne geliefert hätte: Hofmann hatte sich daher entschieden, die ersten vier Dekaden des 20. Jahrhunderts in charakteristischen Werken exemplarisch zu veranschaulichen, die er jedoch nicht allein auf Arbeiten bekannter Künstler beschränkt wissen wollte. Nicht nur auf die Werke der *Stars* der klassischen Moderne sollten sich die Erwerbsaktivitäten des M20 daher vorrangig richten, sondern auf solche Arbeiten, welche die künstlerischen Entwicklungen der Moderne beispielhaft wiedergeben. Den Stellenwert der Bildhauerei befand Hofmann

³⁵³ Zu den Plastiken- und Skulpturenterrassen siehe Neuburger 2001, S. 104-107 sowie Krejci 2011.

³⁵⁴ Hofmann 2012b.

als grundsätzlich unterbewertet; als Reaktion auf die räumlichen Gegebenheiten des M20 wie auf die günstige Marktlage entschied er sich, Skulptur und Plastik in größerem Ausmaß zu sammeln. Österreichische Positionen wollte Hofmann stichprobenartig entsprechend ihrem Beitrag zu gesamteuropäischen Entwicklungen in die Sammlung eingliedern. Darüber hinaus sollte die Sammlung nicht nur bildende Kunst beinhalten, sondern auch in Richtung Architektur, Design etc. diversifiziert werden.

Hofmann erwarb zwischen 1959 und 1969 etwa 110 Werke, die sich im Inventar des Mumok als Werke der klassischen Moderne finden. Darunter fallen Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Collagen und Reliefs sowie einige Drucke, Hinterglasmalereien und ein Glasfenster. Kleinplastiken sowie einige bildhauerische Arbeiten größeren Formats bildeten rund ein Viertel der 110 Erwerbungen. Hofmanns Ansinnen, die Sammlung zu diversifizieren, fand Ausdruck im Ankauf eines Konvoluts von mehr als 50 Entwurfszeichnungen Josef Hoffmanns sowie einiger Architekturmodelle, Stühle, Teppiche, Gläser und Bestecke. Der Blick richtet sich im Folgenden jedoch auf die zweidimensionalen Arbeiten und die Kleinplastiken; der Teil der Sammlung, der unter den Bereich Diversifikation fällt, findet in Kapitel 6.5.3 Darstellung.

Werner Hofmann spricht heute von der Sammlung klassischer Moderne, die er in den 1960er Jahren im M20 aufgebaut hatte, als einer „Anthologie von Einzelwerken“³⁵⁵. Die Sammlung habe aus „prägnanten Zitaten“ bestanden, die „[...] den Kraftlinien [folgten], die das Jahrhundert bis dahin entwickelt hatte.“³⁵⁶ Die Sammlung soll im Folgenden jedoch nicht aus Perspektive der Erwerbungen, die Hofmann tätigte, Besprechung finden, sondern hinsichtlich der Frage, wie sich die Sammlung in den 1960er Jahren den Besuchern präsentierte. Denn: Hinsichtlich der Präsentation der Sammlung behalf sich Hofmann zahlreicher (Dauer)Leihgaben, die, so soll im Folgenden gezeigt werden, diese „Anthologie von Einzelwerken“ im Bereich einiger Strömungen wesentlich ergänzten. Dafür gilt es an erster Stelle zu klären, welche Werke sich während Hofmanns Zeit als Direktor in der Sammlung des M20 befanden, bildeten diese doch das Material, mit dem die Dauerausstellung arbeitete.

6.1.1 (Dauer)Leihgaben der staatlichen Moderne-Sammlungen und privater Leihgeber

1964 fasste Werner Hofmann die Provenienz der Sammlungsbestände des M20 zusammen und erläuterte, dass fünf verschiedene „Stammbäume“ zu unterscheiden seien. Erstens Dauerleihgaben aus der MG des KHM, die nicht-österreichische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts umfassen; zweitens Werke maßgeblicher österreichischer Künstler aus

³⁵⁵ Hofmann 2012b.

³⁵⁶ Hofmann 2012b.

der ÖG, dem Museum ebenfalls als Dauerleihgaben überlassen; drittens die von Hofmann selbst seit Herbst 1959 erworbenen Werke; viertens Arbeiten lebender österreichischer Künstler, deren Ankauf er beim Unterrichtsministerium beantragt hatte und die dem M20 anschließend als Dauerleihgaben überlassen wurden;³⁵⁷ fünftens Leihgaben verschiedener Galerien und Privatpersonen.³⁵⁸

Bei den Verhandlungen bezüglich der Werke, die als (Dauer)Leihgaben innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation gezeigt werden sollten, stieß Hofmann laut eigener Aussage auf keinerlei Probleme mit der ÖG und dem KHM – er erhielt, was er benötigte.³⁵⁹ Wie bereits in Kapitel 3.2 erläutert, hatte Werner Hofmann in der Konzeptionsphase des Museums betont, dass die Integration der wenigen Werke der MG, die in den Sammlungsbereich des M20 fielen, notwendig sei, denn: Durch sie könne die fragmentarische Sammlung des M20 abgerundet werden.³⁶⁰ Im Juni 1962 wurde zwischen Hofmann und Vinzenz Oberhammer, dem Direktor des KHM, eine Vereinbarung geschlossen, die eine Auflistung der Dauerleihgaben beinhaltet, die dem M20 „auf unbestimmte Zeit“ überlassen wurden. Es handelt sich dabei um folgende Werke:

„Albiker, Drei Grazien,
Archipenko, Weiblicher Akt,
Barlach, Der Zweifler,
Beckmann, Liegende Frau,
Despiau, Madame Lévy,
Hofer, Mädchen mit Blattpflanze,
Jawlensky, Herrenbildnis (Selbstbildnis),
Jawlensky, Brustbild einer Dame,
Jawlensky, Dame vor blauem Hintergrund,
Kirchner, Die Klosterser Berger,
Kolbe, Stehendes Mädchen,
Léger, Dorflandschaft,
Lehmbruck, Büste,
Nolde, Joseph erzählt seine Träume,
Pechstein, Stilleben,
Pechstein, Teichlandschaft,
Schlemmer, Straßenwinkel“³⁶¹

Daneben beinhaltete diese Vereinbarung auch einige Werke, die dem M20 so lange geliehen werden sollten, bis das KHM diese für seine eigene Aufstellung benötigen würde:³⁶²

³⁵⁷ Werke aus dieser Provenienz werden auf Grund des Fokusses der vorliegenden Arbeit nicht behandelt.

³⁵⁸ Vgl. Hofmann 1964a, S. 55.

³⁵⁹ Vgl. Hofmann 2012b.

³⁶⁰ Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

³⁶¹ Archiv Mumok, Vereinbarung M20/KHM 1962.

³⁶² Die Vereinbarung beinhaltete jedoch auch eine Neuinventarisierung von Werken: Diejenigen Ankäufe, die vom KHM seit dem Jahr 1955, als es die MG übernommen hatte, getätigt worden waren, sollten in das Inventar des M20 übertragen werden. Es handelt sich hierbei um ein Gemälde von Emilio Vedova, eine Plastik von Marino Marini und Alberto Giacomettis *Buste de Diego* (1955). Vgl. Archiv Mumok, Vereinbarung M20/KHM 1962.

„Corinth, Der Herzogstand am Walchensee,
Corinth, Bildnis Herbert Eulenberg,
Hodler, Bewunderung,
Minne, Kniender Knabe (I),
Minne, Kniender Knabe (II),
Munch, Doppelbildnis,
Munch, Badende Männer,
Rodin, Gustav Mahler,
Rosso, Kopf,
Segantini, Die bösen Mütter.“³⁶³

Es wurde in dieser Vereinbarung folglich zwischen zwei Kategorien von Leihgaben unterschieden: Einerseits beinhaltete die Vereinbarung *Dauerleihgaben*, die auf unbestimmte Zeit in der Sammlung des M20 bleiben sollten, andererseits nannte sie Werke, die wieder in die MG des KHM zurückkehren sollten. Entgegen Hofmanns ursprünglicher, in einem Konzeptpapier dargelegter Intention,³⁶⁴ waren die in der MG vorhandenen Gemälde Paul Cézannes – *Stilleben mit Äpfeln, weißer Dose und blauer Flasche*, 1900/06 – und Vincent van Goghs – *Die Ebene von Auvers* (1890) – nicht Teil dieser Vereinbarung. Hofmann hatte vorgeschlagen, diese Künstler „[...] bei der Eröffnungsausstellung des neuen Museums an die Spitze zu stellen und so lange dort zu beherbergen, bis für die Werke des 19.Jhts eine dauernde Ausstellungsmöglichkeit gefunden ist.“³⁶⁵ Nachdem die Eröffnungsausstellung zu Ende gegangen war, kehrten die beiden Gemälde jedoch wieder ans KHM zurück.

Karl Albikers *Drei Grazien* (1931) und Georg Kolbes *Stehendes Mädchen* (1915), welche die Vereinbarung von 1962 genannt hatte, finden sich nicht im Sammlungskatalog *Die Plastiken*,³⁶⁶ 1963 vom M20 herausgegeben. Da es sich bei beiden Werken jedoch um Dauerleihgaben handelte, darf angenommen werden, dass sie während der 1960er Jahre durchgehend im M20 gezeigt wurden. Als sich 1967 für die Werke der MG des KHM mit der *Neuen Galerie in der Stallburg* eine Aufstellungsmöglichkeit fand, wanderten fünf Leihgaben aus der Sammlung des M20 ab und wurden in der Stallburg ausgestellt. Dazu gehören Giovanni Segantinis *Die bösen Mütter* (1894), Edvard Munchs *Bildnis des Malers Paul Hermann und des Arztes Paul Gontard* (1897), Ferdinand Hodlers *Bewunderung* (1902), Auguste Rodins Büste *Gustav Mahlers* (1909) und Lovis Corinths *Der Herzogsstand am Walchensee* (1922).³⁶⁷ Die übrigen in der Vereinbarung von 1962 genannten Werke blieben am M20: Im Sammlungskatalog der *Neuen Galerie in der Stallburg* werden sie nicht genannt,³⁶⁸ zugleich finden sie sich abgebildet im

³⁶³ Archiv Mumok, Vereinbarung M20/KHM 1962.

³⁶⁴ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

³⁶⁵ Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

³⁶⁶ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963.

³⁶⁷ Vgl. Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, 1967.

³⁶⁸ Vgl. Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, 1967.

Sammlungskatalog *Die Bilder*, den das M20 1968 herausgab.³⁶⁹ Zusätzlich führt dieser Sammlungskatalog von 1968, der wichtige Hinweise zu den als Leihgaben in der Sammlung des M20 vertretenen Werken gibt, mit zwei Arbeiten von Massimo Campigli und Filippo de Pisis weitere Leihgaben des KHM an.³⁷⁰

Insgesamt kam es, wie sich aus den Sammlungskatalogen des M20 schließen lässt, zu vereinzelten Rotationen innerhalb der Leihgaben des KHM; der für die Sammlung des M20 wichtigste Teil der Leihvereinbarung, die Werke des Expressionismus, war jedoch permanent am M20 installiert. Diese Werke waren, obgleich auch sie die expressionistischen Bewegungen nur in Auszügen veranschaulichten, für die Sammlung des M20 von großer Wichtigkeit. Denn: „Vergeblich und allzu kostspielig wäre der Ehrgeiz, heute noch eine Sammlung des Kubismus, des Blauen Reiters oder der „Brücke“ aufbauen zu wollen, die sich an Umfang und Rang mit den Beständen anderer Museen messen könnte.“³⁷¹ An gleicher Stelle hielt Hofmann im Katalog der Eröffnungsausstellung von 1962 fest, dass er diese Bestände durch einige Ankäufe bereits wesentlich bereichern und sie dadurch einem „besseren Verständnis“ erschließen konnte.³⁷² Wolfgang Drechsler hob so auch hervor, dass Hofmanns Sammlungskonzept auf der Einbeziehung von Werken der MG des KHM beruhte, was bereits aus den ersten von ihm getätigten Ankäufen ersichtlich sei.³⁷³ Angenommen werden darf, dass sich Drechsler mit seiner Aussage auf jene Werke bezieht, die als *Dauerleihgaben* des KHM in der Sammlung des M20 vertreten waren.

Hofmann hatte bereits in einem Konzeptpapier festgehalten, dass sich das M20 hinsichtlich der österreichischen Beiträge zur klassischen Moderne auf Werke aus der ÖG werde stützen müssen.³⁷⁴ Im Protokoll einer Besprechung Hofmanns mit Fritz Novotny, dem damaligen Direktor der ÖG, datiert mit Oktober 1961, wurde nun festgehalten, dass dem M20 folgende Werke als „Leihgaben“ überlassen werden:

„KLIMT, eine Landschaft und ein Bildnis,
SCHIELE, Staatsoper,
KOLIG, Gattin des Künstlers,
GÜTERSLOH, Tochter des Künstlers,
Erich MÜLLER, Selbstbildnis,
LEHMDEN, Phantastische Nacht oder Nacht der Sintflut,
BRAUER, Diebe in der Nacht,
HOLLEGHA, Farbversuch oder Bild 56,
ein Bild von Maria LASSNIG.“³⁷⁵

³⁶⁹ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968.

³⁷⁰ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968.

³⁷¹ Hofmann 1962a, S. X.

³⁷² Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

³⁷³ Vgl. Drechsler 2001, S. 42.

³⁷⁴ Vgl. Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

³⁷⁵ Archiv Mumok, Protokoll M20/ÖG 1961.

Wie lange die genannten Werke im M20 bleiben sollten, wurde in dieser Vereinbarung nicht festgehalten.³⁷⁶ Dass Hofmann hinsichtlich dieser Werke 1964 von „Dauerleihgaben“ sprach,³⁷⁷ lässt jedoch erkennen, dass er mit deren Verbleib auf unbestimmte Zeit rechnete. Der Sammlungskatalog *Die Bilder* von 1968 gibt Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) und sein Gemälde *Apfelbaum* (1912) wieder, während sich nicht Egon Schieles Gemälde der Staatsoper darin findet, sondern dessen Werke *Porträt Eduard Kosmak* (1910) und *Umarmung* (1917). Die beiden Arbeiten Anton Koligs und Albert Paris Güterslohs sind im Sammlungskatalog hingegen nicht abgebildet³⁷⁸ – möglich wäre daher, dass sie 1968 nicht mehr in der Sammlung vertreten waren. Allerdings findet sich im Katalog Otto Wagners *Entwurf für das „Haus der Kunst MCM–MM“* (1913), ein Projekt für einen nicht realisierten Museumsneubau, als Leihgabe der ÖG verzeichnet.³⁷⁹

Als weitere Leihgabe einer staatlichen Institution kam Gustav Klimts Gemälde *Die nackte Wahrheit* (1899) in die Sammlung. Es handelte sich um eine Leihgabe der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.³⁸⁰

Abgesehen von den (Dauer)Leihgaben der ÖG und der MG des KHM konnte Hofmann in den 1960er Jahren zahlreiche Werke durch private Leihgeber in die Sammlung holen. Um die Sammlung dem Publikum besser erschließen zu können, griff Hofmann auf Leihgaben von Wiener Galerien sowie auf Werke, die sich im Besitz von Familien von Künstlern befanden, zurück. Als wichtiger Leihgeber kann die Galerie Würthle bezeichnet werden: Der Sammlungskatalog von 1968 nennt fünf Werke, die dem M20 überlassen wurden. Dabei handelt es sich um Egon Schieles *Kahle Bäume* (1912), Richard Gerstls *Familie Schönberg* (1908)³⁸¹, Ernst Ludwig Kirchners *Porträt Nele van de Velde* (1917), Franz Marcs *Landschaft mit Regenbogen* (1913) und Rudolf Wackers *Stilleben mit Hecht* (1930).³⁸² Als Leihgabe der Galerie im Griechenbeisl ist Albin Egger-Lienz' Gemälde *Bauer* (1925-26) dokumentiert.³⁸³ Über Oskar Schlemmers Familie kamen dessen *Mann mit Fisch* (1916-18) sowie seine *Komposition auf Rosa* (1916 (1939)) in die Sammlung;³⁸⁴ Paul Klees Sohn Felix Klee überließ dem M20 ganze 17 Werke seines Vaters als Dauerleihgaben;³⁸⁵ Herbert Boeckls Frau Maria lieh drei Werke Boeckls: die Gemälde

³⁷⁶ Vgl. Archiv Mumok, Protokoll M20/ÖG 1961.

³⁷⁷ Vgl. Hofmann 1964a, S. 55.

³⁷⁸ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968.

³⁷⁹ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 5.

³⁸⁰ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 7.

³⁸¹ Es handelt sich hierbei um ein anderes Porträt Richard Gerstls, das dieser von der Familie Schönberg angefertigt hatte, als das, welches heute in der Sammlung des Mumok vertreten ist. Das heute vorhandene Gemälde kam 1969 als Geschenk der Familie Kamm (Zug/Schweiz) in die Sammlung des M20.

³⁸² Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 22-23, S. 32, S. 45 und S. 96.

³⁸³ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 99.

³⁸⁴ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 56-57. Diese beiden Werke befinden sich noch heute als Leihgaben in der Sammlung des Mumok.

³⁸⁵ Vgl. Hofmann 1964a, S. 56. Es dürfte sich dabei um jene 14 Werke Klees gehandelt haben, die als Leihgaben bereits in der Eröffnungsausstellung gezeigt worden waren, wobei noch weitere drei hinzukamen. Der Sammlungskatalog von 1968 bildet nur eines dieser Werke ab. (Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968.)

Paar am Waldrand (1920) und *Dominikaner* (1948) sowie einen Entwurf für eine Altarwand.³⁸⁶ An Kleinplastiken hatte Gustav Lehmbrucks Familie dessen *Büste Fräulein K.* (1916) und *Kopf eines Denkers (mit Hand)* (1918) geliehen;³⁸⁷ aus dem Besitz Guido Holzmeisters gelangte Ernst Barlachs *Der Rächer* (1914) in die Sammlung.³⁸⁸ Diese (Dauer)Leihgaben institutioneller und privater Seite zusammengenommen, befanden sich in den 1960er Jahren zu jedem Zeitpunkt insgesamt rund 60 (Dauer)Leihgaben in der Sammlung des M20, die den künstlerischen Strömungen der ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zuzurechnen sind. Gegenüber den 110 Werken, die sich während der 1960er Jahre als Eigenerwerbungen Hofmanns kumuliert hatten, bildeten die (Dauer)Leihgaben allein zahlenmäßig eine wichtige Ergänzung.

6.1.2 Das Bild der Sammlung: Eigenerwerbungen in Zusammenschau mit (Dauer)Leihgaben

Welches Bild die Erwerbungen, die Hofmann tätigte, zusammen mit den Werken, die er von verschiedener Seite als (Dauer)Leihgaben für die Präsentation der Sammlung erhielt, ergaben, findet im Folgenden Erläuterung. Diese *Inventur* der Sammlung soll zugleich einen Überblick liefern, den der imaginäre Besuch, den Kapitel 6.2 der Dauerausstellung abstattet, nicht geben wird können. Intendiert ist jedoch keine inhaltliche Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken, sondern eine Bestandsaufnahme, die auf die Frage abzielt, in welcher Form und mit welcher Präsenz die einzelnen künstlerischen Bewegungen der klassischen Moderne in der Sammlung vertreten waren.³⁸⁹ Darüber hinaus wird der Blick auf jene Eigenschaft der Sammlung gerichtet, die Hofmann damit umrissen hatte, dass er „konstitutive Entwicklungsträger“ erwerben wollte, auch wenn es sich dabei um weniger bekannte Positionen handeln sollte.³⁹⁰ In diesem Zusammenhang soll desgleichen erörtert werden, inwiefern sich die Zusammenstellung der Sammlung von der Eröffnungsausstellung unterscheidet, die angetreten war, ein breites „Entwicklungspanorama“³⁹¹ der Moderne zu entwerfen und der Wolfgang Drechsler attestiert hatte, als Hofmann'sches „Idealmuseum“ aufgetreten zu sein.³⁹²

³⁸⁶ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 27 und S. 106-107.

³⁸⁷ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963, S.10-11.

³⁸⁸ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963, S. 12. Barlachs Plastik ist bis heute als Leihgabe in der Sammlung des Mumok vertreten.

³⁸⁹ Für eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den von Hofmann erworbenen Werken siehe Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001² sowie Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007. In beiden Katalogen finden sich auch Abbildungen zahlreicher der in den 1960er Jahren erworbenen Werke. Zur Weiterentwicklung der Sammlung klassischer Moderne bis zum Jahr 2001 siehe Drechsler 2001.

³⁹⁰ Vgl. Hofmann 1962a, S. VIII.

³⁹¹ Hofmann 1962a, S. XI.

³⁹² Vgl. Drechsler 2001, S. 35.

Die Werke, die in den 1960er Jahren Teil der Sammlung des M20 waren, setzten im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein. Einige Kleinplastiken dokumentierten die Anfänge der modernen Plastik: Als Leihgaben der MG waren jeweils eine Plastik von Auguste Rodin und Medardo Rosso vertreten. Hofmann erwarb im Laufe der 1960er Jahre zwei weitere Plastiken Rossos; Rodins *Gustav Mahler* (1909) ging 1967 an das KHM zurück. Mit einem kleinen Stillleben des Nabis Pierre Bonnard – das jedoch 1991 als Fälschung entlarvt wurde – fand der französische Spätimpressionismus Eingang in die Sammlung; József Rippl-Rónais Gemälde *Interieur mit grünem Sessel* (1910) spiegelte „die Reflexion spätimpressionistischer und symbolistischer Einflüsse in der Habsburgermonarchie“ wider.³⁹³ Giovanni Segantinis *Die bösen Mütter* (1894) und Ferdinand Hodlers *Bewunderung* (1902) standen für den Symbolismus, ehe sie ab 1967 in der *Neuen Galerie in der Stallburg* gezeigt wurden. Der Jugendstil war durch drei Gemälde Gustav Klimts – Leihgaben der ÖG und der Österreichischen Nationalbibliothek – und ein Gemälde Kolo Mosers, das Hofmann erworben hatte, dokumentiert. Oskar Kokoschkas *Plakat für die „Kunstschau“* (1908), das zu den Eigenerwerbungen des M20 zählt, lässt noch die secessionistische Herkunft des Künstlers erkennen.³⁹⁴ George Minnes *Kniender Knabe* (1898/1900), eine Leihgabe des KHM, lieferte einen Beitrag zur Ausdifferenzierung des Jugendstils. Mit zwei Werken war Edvard Munch als Wegbereiter des Expressionismus vertreten; ein frühes Gemälde kehrte 1967 an das KHM zurück.

Im Vergleich zu *Kunst von 1900 bis heute* präsentierte sich dieser Teil der Sammlung unausgewogener als die Eröffnungsausstellung. Der Spätimpressionismus war nur in zwei Werken vorhanden; der Symbolismus fehlte, als zwei Leihgaben wieder ans KHM zurückgingen. Ebenso ist das Fehlen der beiden sich im Besitz des KHM befindlichen Gemälde Vincent van Goghs und Paul Cézannes zu bemerken, die nicht Teil der Leihvereinbarung zwischen dem M20 und dem KHM waren. Unter zahlreichen *big names* – Munch, Klimt, Kokoschka etc. – zeigte Hofmann mit dem Ungarn Rippl-Rónai einen weniger bekannten Künstler.

Der Expressionismus der Brücke war durch die Dauerleihgaben der MG mit Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein und Emil Nolde vorhanden. Hofmann erweiterte ihn um jeweils ein Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner und Otto Mueller. Zusätzlich kam als Leihgabe der Galerie Würthle Kirchners *Porträt Nele van de Velde* (1917) in die Sammlung. War die Brücke durch die Dauerleihgaben der MG und durch eigene Erwerbungen sehr anschaulich in der Sammlung dokumentiert, so fehlte – im Gegensatz zur Eröffnungsausstellung – die Malerei der Fauvisten völlig. Maurice Vlaminck war mit einem späten Gemälde – eine Dauerleihgabe der MG – vertreten; von Henri Matisse erwarb Hofmann ein spätes

³⁹³ Vgl. Lachnit 2001, S. 82.

³⁹⁴ Vgl. Lachnit 2001, S. 82.

Glasfenster; mit André Derain war zwar ein ehemaliger Fauves Teil der Sammlung, allerdings nicht mit einem fauvistischen Gemälde, sondern mit einer Skulptur. Derain hatte sich unter dem Eindruck des Primitivismus der Bildhauerei zugewandt, wovon seine in der Sammlung des M20 vorhandene Kalksteinskulptur *L'Homme accroupi* (1907) Zeugnis ablegt. Mit dieser wurde eine Inkunabel der Moderne Teil der Sammlung, die in ihrer formalen Reduziertheit das Zurücktreten der Figur gegenüber dem übergeordneten Formprinzip des dominanten Kalksteinblocks betont.³⁹⁵

Der österreichische Expressionismus trat mit Egon Schiele, Richard Gerstl und Oskar Kokoschka auf. Schieles Werk wurde durch zwei Leihgaben der ÖG sowie eine weitere der Galerie Würthle veranschaulicht. Gerstls Schaffen war durch eine Leihgabe der Galerie Würthle – *Familie Schönberg* (1908) – vertreten; 1969 konnte Hofmann ein Gemälde mit gleichem Titel erwerben. Von Kokoschka erwarb Hofmann zwei Werke: eine Ölskizze aus dem Jahr 1910 und mit *Karl Kraus II* (1925) ein späteres Werk. Bei der Skizze für ein Gemälde der Schriftstellerin Bertha Eckstein-Diener handelt es sich um kein signifikantes Werk Kokoschkas, doch veranschaulicht es in ihrem unvollendeten Zustand nachdrücklich die spontane Arbeitsweise Kokoschkas.³⁹⁶

Einige bildhauerische Arbeiten trugen zur Ausdifferenzierung des Sammlungsbereichs Expressionismus bei. Als Dauerleihgaben der MG kamen eine Skulptur Wilhelm Lehmbrucks und eine Großplastik Georg Kolbes in die Sammlung. Lehmbrucks Beitrag konnte durch zwei Werke ergänzt werden, die seine Familie lieb. Auch Ernst Barlachs *Der Rächer* (1914) war als Leihgabe Teil der Sammlung.

Die kubistische Bewegung war in der MG des KHM nur mit einem Gemälde dokumentiert gewesen: Mit Fernand Légers für den analytischen Kubismus signifikanter *Dorflandschaft* (1911-12).³⁹⁷ Hofmann ergänzte den Kubismus während der 1960er Jahre um zwei kleine Gemälde Légers; von Albert Gleizes kamen das Gemälde *Les Ponts de Paris (Passy)* (1912) und ein weiteres kleines hinzu; mit Henri Laurens *Tête* (1918) kam ein *papier collé* in die Sammlung. Doch trug vor allem die Kleinplastik zur Ausdifferenzierung des Kubismus bei: Hofmann erwarb zwei Arbeiten von Raymond Duchamp-Villon sowie jeweils eine Plastik Jacques Lipchitz', Ossip Zadkines und Alexander Archipenkos. (Als Dauerleihgabe der MG war mit Archipenkos *Weiblichem Akt* (um 1920) ein späteres Werk des russischen Künstlers Teil der Sammlung.) Mit einer Holz-Blech-Skulptur von Henri Laurens – *Bouteille et verre* (1918) – kam ein für die Plastik des synthetischen Kubismus signifikantes Werk hinzu.³⁹⁸ Durch eine Plastik Oto Gutfreunds war der tschechische Kubismus in der Sammlung vertreten; William Wauers Steinguss *Torso* (1916) lieferte ein Beispiel für kubistische Einflüsse in Deutschland.

³⁹⁵ Vgl. Kernbauer 2007a, S. 62.

³⁹⁶ Vgl. Lachnit 2001, S. 82-83.

³⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, 1956/1957.

³⁹⁸ Vgl. Drechsler 2001, S. 45.

Die Wegbereiter des Kubismus, Georges Braque und Pablo Picasso, fehlten in der Sammlung jedoch – hier waren die Preise im Verhältnis zu den finanziellen Möglichkeiten, die Hofmann in den 1960ern hatte, weitaus zu hoch, erläutert Wolfgang Drechsler.³⁹⁹ Picassos Plastik *Fernande* (1907), von Hofmann 1965 erworben, weist jedoch bereits auf dessen Entwicklung in Richtung des Kubismus hin, die er im gleichen Jahr mit seinen *Demoiselles d'Avignon* auf einen malerischen Höhepunkt führte.⁴⁰⁰ Im Vergleich zur Eröffnungsausstellung waren in der Sammlung folglich die Beiträge Pablo Picassos und Georges Braques nicht vertreten, wie auch das Fehlen der vom Kubismus beeinflussten Malerei Robert Delaunays und Marc Chagalls bemerkt werden kann. Der synthetische Kubismus war in der Sammlung hingegen mit einer bedeutenden Skulptur Henri Laurens vertreten. Mit den bildhauerischen Arbeiten William Wauers und Oto Gutfreunds zeigte Hofmann Künstler, die außerhalb des Kreises der bekannten Kubisten standen. Aus einer Rezension der Einzelausstellung Oto Gutfreunds, die ihm das M20 im Jahr 1969 ausrichtete, geht hervor, dass der Künstler bis dato außerhalb der damaligen Tschechoslowakei kaum bekannt gewesen war.⁴⁰¹

Der Blaue Reiter trat mit drei Gemälden Alexej Jawlenskys auf, die als Dauerleihgaben der MG in der Sammlung vertreten waren, mit zwei Gemälden Heinrich Campendonks, die Hofmann erwarb, sowie mit einem Gemälde Franz Marcs, das die Galerie Würthle geliehen hatte. Von Jawlensky kam 1964 ein spätes Gemälde – *Rosa Wicken* (1937) – in die Sammlung. Zu bemerken ist im Vergleich zur Eröffnungsausstellung das Fehlen August Mackes, Gabriele Münters und Wassily Kandinskys. Kandinskys Werk war zwar Teil der Sammlung, allerdings nur mit einer kleinen, späten Gouache – *Ruhiger Schwung* (1939). Welche Werke Paul Klees als Dauerleihgaben seines Sohnes in die Sammlung des M20 gekommen waren, entzieht sich meiner Kenntnis; der Sammlungskatalog von 1968 bildet nur ein spätes Werk Klees – *Prämiiertes Apfel* (1934) – ab.⁴⁰²

Das Fehlen der frühen Abstraktion Wassily Kandinskys markierte folglich eine Leerstelle in der Sammlung des M20. Die Anfänge der gegenstandslosen Malerei waren in der Sammlung auch nur durch ein, wenngleich umso signifikanteres Werk dokumentiert: Mit František Kupkas *Nocturne* (1910/11) erwarb Hofmann eines der frühesten Beispiele einer bewussten Abstraktion.⁴⁰³

Auch der Futurismus trat in den 1960ern mit nur einer, jedoch sehr charakteristischen Arbeit auf, Giacomo Ballas Gemälde *Merkur zieht an der Sonne vorbei, gesehen durch das Fernrohr* (1914). Gegenüber der Eröffnungsausstellung war der

³⁹⁹ Vgl. Drechsler 2001, S. 45.

⁴⁰⁰ Vgl. Kernbauer 2007a, S. 62.

⁴⁰¹ Vgl. Muschik 1969, S. 63.

⁴⁰² Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, S. 83.

⁴⁰³ Vgl. Drechsler 2001, S. 47.

Futurismus folglich in der Sammlung nur durch ein Werk dokumentiert, während *Kunst von 1900 bis heute* mit Werken Umberto Boccionis und Gino Severinis eine umfassendere Darstellung der futuristischen Bewegung geliefert hatte.

Besonderes Augenmerk wollte Werner Hofmann laut eigener Aussage auf die bislang nicht in den staatlichen Moderne-Sammlungen vertretenen geometrisch-konstruktiven Tendenzen der Zwischenkriegsjahrzehnte legen. Vor allem jenen Künstlern, die „Österreich durch Herkunft oder Schulung verbunden sind“, sollte sich das M20 widmen: Als Beispiele nannte Hofmann Künstler wie Adolf Hölzel, František Kupka, Johannes Itten, László Moholy-Nagy und Herbert Bayer.⁴⁰⁴ Die zahlreichen Ankäufe, die Hofmann während der 1960er Jahre tätigte, belegen die Umsetzung dieser Vorhaben. Die De Stijl-Bewegung konnte Hofmann durch Arbeiten von Theo van Doesburg und Piet Mondrian in die Sammlung holen, wenngleich es sich bei beiden Werken um keine signifikanten Beispiele handelt: Van Doesburg ist mit einer kleinen Gouache, Mondrian mit einem unvollendet gebliebenen Gemälde vertreten.⁴⁰⁵ Das in der Sammlung vorhandene Werk Paul Mansouroffs, eine beidseitig bemalte Holztafel, ist wenig charakteristisch für den Suprematismus, während der Konstruktivismus hingegen durch zwei signifikante Werke dokumentiert war: Antoine Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* (1943/35) sowie Moholy-Nagys Gemälde *Q VII* (1922).⁴⁰⁶ Pevsner trat in der Sammlung überdies durch eine Zeichnung auf, während Moholy-Nagy auch mit einem Fotogramm, einem kleinen Aquarell und dem *Entwurf für ein Bühnenbild zu Hoffmanns Erzählungen (Berliner Staatsoper)* (1929) vertreten war. Von Lajos Kassák, der wie Moholy-Nagy Anfang der 1920er Jahre in Wien gelebt hatte,⁴⁰⁷ erwarb Hofmann eine kleine Temperamalerei, von Willi Baumeister ein Mauerbild, von Rudolf Belling einen roboterhaften konstruktivistischen Männerkopf. Neben Moholy-Nagy trat das Bauhaus in der Sammlung durch Werke von Johannes Itten, Herbert Bayer und Oskar Schlemmer auf. Von Itten kam ein Gemälde in die Sammlung, das während seiner Zeit in Wien entstanden war; Bayer war mit zwei Gouachen und drei Schriftbildern präsent; Schlemmer lieferte die Plastik *Abstrakte Figur* (1921). Über dessen Familie kamen Schlemmers *Mann mit Fisch* (1916-18) sowie seine *Komposition auf Rosa* (1916 (1939)) als Dauerleihgaben in die Sammlung.⁴⁰⁸ (Schlemmer war darüber hinaus mit einem frühen Gemälde – *Gassenwinkel* (1911) – vertreten, das als Dauerleihgabe der MG in die Sammlung gekommen war.) Werke Wassily Kandinskys aus dessen Bauhaus-Jahren

⁴⁰⁴ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

⁴⁰⁵ Werner Hofmann erläutert, weshalb er mit Mondrians *Komposition mit Doppellinie und Blau* (1935) ein unvollendetes Gemälde Mondrians erworben habe: „Nicht bloß weil sie [die *Komposition*] preislich zu verkraften war. Da die *Komposition* keine endgültige Form verkündigt, galt es andere Qualitäten an ihr zu entdecken.“ (Hofmann 2011, S. 11.)

⁴⁰⁶ Vgl. Drechsler 2001, S. 45.

⁴⁰⁷ Vgl. Kernbauer 2007b, S. 96.

⁴⁰⁸ Diese beiden Werke befinden sich noch heute als Leihgaben in der Sammlung des Mumok.

fehlten jedoch. Ob unter den Werken Paul Klees, die sein Sohn geliehen hatte, auch Arbeiten aus seiner Zeit am Bauhaus in der Sammlung des M20 vertreten waren, entzieht sich meiner Kenntnis. 1969 erwarb Hofmann ein spätes Gemälde Klees, *Vogelscheuche* (1935). Von Adolf Hölzel, u. a. Lehrer der Bauhaus-Künstler Itten und Schlemmer, erwarb Hofmann 1962 zwei kleine Pastellzeichnungen mit religiösen Darstellungen. Walter Dexel, der eng mit dem Bauhaus verbunden war, wurde mit zwei flächengeometrischen Hinterglasmalereien Teil der Sammlung. Die geometrisch-konstruktiven Bewegungen der Zwischenkriegszeit waren darüber hinaus durch ein Gipsrelief Robert Delaunays, ein Gemälde Otto Freundlichs, Hans Richters charakteristisches Rollenbild *Fuge in Rot und Grün* (1923) sowie ein Gemälde und eine Plastik des vergleichsweise unbekannten Belgiers Victor Servranckx vertreten.

Hofmann tätigte folglich zahlreiche Erwerbungen, um die einzelnen zuvor nicht in den Wiener Sammlungen vertretenen geometrisch-abstrakten Bewegungen der Zwischenkriegszeit zur Darstellung zu bringen. Dennoch sind einige Leerstellen zu attestieren: Hatte die Eröffnungsausstellung den Suprematismus Kasimir Malewitschs gezeigt, war in der Sammlung hingegen nur ein wenig charakteristisches suprematistisches Werk von Paul Mansouff vorhanden. Im Hinblick auf den Konstruktivismus ist das Fehlen El Lissitzkys in der Sammlung zu bemerken.

Wie die geometrisch-konstruktiven Strömungen war auch der Dadaismus bis zur Gründung des M20 nicht in den staatlichen Moderne-Sammlungen vertreten gewesen. Hofmann erwarb eine mit *Abstrakte Bildideen* (1919-1925) betitelte Serie von Zeichnungen des Dadaisten Raoul Hausmann, die dessen Auseinandersetzung mit abstrakter und konstruktivistischer Formsprache belegt.⁴⁰⁹ Hans Arp trat in der Sammlung mit einer Serie von Siebdrucken und einer spät entstandenen Tapiserie – *Roter Kreis* (1935-1962) – auf;⁴¹⁰ Sophie Taeuber-Arp war mit zwei Bronzen vertreten. Von Kurt Schwitters beinhaltete die Sammlung ein spätes Relief, das aus bemalten Holzteilen zusammen gefügt wurde. Aus dem Umfeld des Dadaismus kamen Marcel Duchamps *Le Boîte-en-Valise* (1938-1941) sowie seine *Rotoreliefs* in die Sammlung. In Michail Larionoffs aus verschiedenen Materialien zusammengesetzter Collage *Der Raucher* (1912)⁴¹¹ sind Gestaltungsprinzipien des Dadaismus zu erkennen, obgleich Larionow in der Literatur meist auf seine Rolle als Erfinder des Rayonismus reduziert wird.⁴¹² Dennoch stand Larionoffs Arbeit innerhalb der Sammlung exemplarisch für dadaistische Materialcollagen, die etwa im späten, in der Sammlung vorhandenen Werk

⁴⁰⁹ Fritz 2007, S. 224.

⁴¹⁰ Ein weiteres Werk Arps, die Plastik *Idol* (1960), war während der 1960er Jahre auf den Plastiken- und Skulpturenterrassen des M20 ausgestellt.

⁴¹¹ Susanne Neuburger, Sammlungsleiterin am Mumok, äußerte sich mir gegenüber zu dieser Arbeit, dass sie der Überzeugung sei, diese müsse später datiert werden.

⁴¹² Vgl. Drechsler 2001, S. 45.

Schwitters' nicht signifikant hervortraten. So waren einige der Protagonisten der dadaistischen Bewegungen zwar in der Sammlung dokumentiert, allerdings handelte es sich bei diesen Arbeiten um Werke, die nicht aus der Frühzeit des Dadaismus stammten bzw. im Falle der Arbeiten von Raoul Hausmann als vergleichsweise untypisch beschrieben werden dürfen.

Innerhalb der in der Sammlung vorhandenen surrealistischen Werke hebt Drechsler zwei Arbeiten hervor: Die Gemälde *Stimme des Blutes* (1959) von René Magritte und *Festmahl der Götter* (1948) von Max Ernst. Obgleich beide Werke nicht in der heroischen Zeit des Surrealismus, sondern erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, vermitteln sie einen guten Eindruck der künstlerischen Prinzipien der Surrealisten.⁴¹³ Weitere späte surrealistische Werke lieferten Victor Brauner, Paul Delvaux, Man Ray und Joan Miró, von welchem Hofmann eine Tapisserie erwarb. Die automatistische Gruppe der Surrealisten fand sich in der Sammlung durch zwei 1927 entstandene Gemälde André Massons und ein weiteres von André Beaudin – *Die Schmetterlinge* (1931) – vertreten.⁴¹⁴ Von Man Ray kam 1965 die Collage *Les heures heureuses* (1963) in die Sammlung. Alberto Giacomettis *Buste de Diego* (1955) war vom KHM angekauft, jedoch 1962 in das Inventar des M20 übertragen worden.⁴¹⁵ An surrealistischen Kleinplastiken kamen im Laufe der 1960er Jahre Arbeiten von Max Ernst, André Beaudin, Henri Laurens und Julio González hinzu. Zu González' Bronze *Femme assise II* (1936) erwarb Hofmann eine korrespondierende Vorzeichnung. Auch innerhalb des Bereichs Surrealismus traf man, so Drechsler, auf weniger bekannte Namen wie den Österreicher Wolfgang Paalen oder den Tschechen František Muzika.⁴¹⁶

Der Sammlungsbereich Surrealismus wurde folglich v. a. durch spät entstandene Werke veranschaulicht, kann jedoch als gut dokumentiert bezeichnet werden. Im Gegensatz zur Eröffnungsausstellung waren jedoch keine Werke von Giorgio de Chirico, Yves Tanguy oder Pablo Picasso vorhanden.

Die gegenständlichen Strömungen der Zwischenkriegszeit traten in der Sammlung durch eine Reihe von Werken auf. Die Neue Sachlichkeit exemplifizierte ein Gemälde Christian Schads; österreichische Beiträge zur Neuen Sachlichkeit waren in zwei Gemälden Albert Paris Güterslohs und in Rudolf Wackers *Stilleben mit Hecht* (1930), einer Leihgabe der Galerie Würthle, präsent. Als (Dauer)Leihgaben der MG waren jeweils ein Gemälde Max Beckmanns, Carl Hofers und Lovis Corinths Teil der Sammlung; darüber hinaus waren der Belgier Frans Masereel und – als Leihgaben des KHM – die Italiener Massimo Campigli und Filippo de Pisis vertreten. Österreichische Positionen

⁴¹³ Vgl. Drechsler 2001, S. 50.

⁴¹⁴ Vgl. Drechsler 2001, S. 50.

⁴¹⁵ Archiv Mumok, Vereinbarung M20/KHM 1962. 1965 erwarb Hofmann Giacomettis Großplastik *Femme debout III* (1962), die während der 1960er Jahre auf den Plastiken- und Skulpturenterrassen Aufstellung fand.

⁴¹⁶ Vgl. Drechsler 2001, S. 50.

erwarb Hofmann mit Werken von Jean Egger, Wilhelm Thöny und Alfred Wickenburg. Die Galerie im Griechenbeisl lieh ein Werk Albin Egger-Lienz'; Herbert Boeckls Frau überließ dem M20 drei Werke als Leihgaben: die Gemälde *Paar am Waldrand* (1920) und *Dominikaner* (1948) sowie einen Entwurf für eine Altarwand.⁴¹⁷ Die gegenständliche Kleinplastik der Zwischenkriegszeit trat mit Werken von Charles Despiau, Karl Albiker und Ernst Barlach, alle Dauerleihgaben der MG, auf und war auch mit einer frühen Bronze von Fritz Wotruba – *Sitzende* (1929) –, die Hofmann erworben hatte, vertreten.

Wie auch im Falle der Eröffnungsausstellung waren die gegenständlichen Strömungen der Zwischenkriegszeit (und der Jahre darüber hinaus) über eine Reihe von Werken europäischer Künstler vertreten. Hatte die Eröffnungsausstellung, die ansonsten nur *europäische* Positionen zeigte, mit den mexikanischen Muralisten auch *internationale* Künstler vorgestellt, waren in der Sammlung jedoch ausschließlich europäische Beiträge zur Kunst der ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu sehen.

Festgehalten werden soll, dass die einzelnen künstlerischen Bewegungen der klassischen Moderne innerhalb der Sammlung in unterschiedlich starker Präsenz vorhanden waren. Ist Hofmanns Beschreibung der Sammlung als „Anthologie von Einzelwerken“ äußerst zutreffend für die Präsenz von De Stijl oder den Konstruktivismus, so zeigte sich, dass Sammlungsbereiche wie die deutsche Brücke oder das Bauhaus breit in der Sammlung vertreten waren. Sehr „prägnante Zitate“, wie sich Hofmann ausgedrückt hatte, bildeten die Anfänge der Abstraktion und der Futurismus, waren sie doch nur mit jeweils einem, jedoch signifikanten Werk in der Sammlung dokumentiert. Innerhalb des Kubismus, des Blauen Reiters, der geometrisch-konstruktiven und dadaistisch-surrealistischen Strömungen zeigte sich, dass Hofmann neben charakteristischen Werken einiger Protagonisten auch solche Werke bekannter Künstler in die Sammlung holte, die als wenig typisch gelten können. Waren die Prinzipien des synthetischen Kubismus etwa mit einer signifikanten Holz-Blech-Skulptur Laurens' exemplifiziert, so stammte Picassos Plastik *Fernande* jedoch noch aus dessen protokubistischer Phase. Trat De Stijl mit einer kleinen Gouache van Doesburgs und einem unvollendeten Gemälde Mondrians auf, war der Konstruktivismus hingegen mit zwei signifikanten Werken Moholy-Nagys und Pevsners vertreten. Auch Hofmanns Strategie, beispielhafte Werke wenig bekannter Künstler zu erwerben, zeigte sich in beinahe allen Sammlungsbereichen. Für die mitteleuropäische Rezeption des Spätimpressionismus stand Rippl-Rónai; die bildhauerischen Arbeiten Gutfreunds und Wauers stellten das Aufgreifen kubistischen Formengutes außerhalb Frankreichs dar; Larionoff, kein Künstler, der für gewöhnlich dem Dadaismus zugerechnet wird, exemplifizierte dadaistische Gestaltungsprinzipien; Paalen und Muzika stellten das Einwirken surrealistischen Formwillens außerhalb des

⁴¹⁷ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968.

Kreises der bekannten Surrealisten dar. Die Sammlung klassischer Moderne war folglich dadurch charakterisiert, dass einige Protagonisten der Moderne mit signifikanten Werken, aber auch mit Arbeiten, die als wenig charakteristisch gelten dürfen, auftraten. Demgegenüber waren einige Künstler, die außerhalb des Kreises der bekannten Vertreter der verschiedenen Ismen standen, mit sehr charakteristischen Arbeiten in der Sammlung vertreten.

6.2 Ein Besuch in der Dauerausstellung

Werner Hofmann hatte sich entschieden, das Obergeschoß des M20 für die Präsentation der Sammlung zu nutzen. Aus seiner Perspektive bot sich das Obergeschoß, das aus vier gleich dimensionierten Seiten bestand, für eine „entwicklungsgeschichtliche Darbietung“ an, denn: „Der Besucher kann im Uhrzeigersinn die sechzig Jahre unseres Jahrhunderts durchwandern.“⁴¹⁸ Man war in den 1960er Jahren als Besucher des M20 folglich auf eine Sammlung gestoßen, die nach chronologischen Prinzipien präsentiert wurde.

Im Rahmen der Besprechung der Eröffnungsausstellung des M20, *Kunst von 1900 bis heute*, hatte sich die Möglichkeit eines imaginären Rundganges geboten, der den Besucher in beinahe alle Bereiche der Ausstellung führte (siehe Kapitel 5.2). Dies ist im Falle der permanenten Sammlungspräsentation nur bedingt möglich. Denn: Konnte die Eröffnungsausstellung auf Grund des in großer Zahl vorliegenden Fotomaterials weitgehend rekonstruiert werden, verhält sich die Situation im Falle der Dauerausstellung gänzlich anders. Das Archiv des Mumok beinhaltet keine Ausstellungsansichten aus den 1960er Jahren, die ausschließlich die permanente Sammlungspräsentation im Obergeschoß des M20 abbilden. Für die Rekonstruktion der Dauerausstellung musste ich daher auf Ansichten von Sonderausstellungen zurückgreifen, die auf Grund der räumlichen Gegebenheiten des M20 – der offenen Galerie, die einen visuellen Kontakt zwischen den beiden Geschoßen herstellt – zumeist auch die Situation im Obergeschoß wiedergeben. Es gelang, die permanente Sammlungspräsentation partiell rekonstruieren, doch blieb die genaue Ausstellungssituation in vielen Teilen des Raumes unklar. Einige dieser Fotos geben die ausgestellten Werke jedoch nur in sehr kleinem Maßstab wieder: Ich sah in diesen Fällen davon ab, sie in das Abbildungsverzeichnis aufzunehmen, da die Werke darauf nicht zu erkennen wären.⁴¹⁹ Zwar liegen im Archiv des Mumok 12 Fotos vor, die in situ im Obergeschoß gemacht wurden, doch sind sie auf Grund der darauf abgebildeten Werke frühestens auf das Jahr 1970 zu datieren, als Werner Hofmann das M20 bereits verlassen hatte. Lässt sich die aus diesen Fotos ersichtliche Präsentation der Arbeiten mit derjenigen, die ich rekonstruieren konnte, in Einklang bringen, greife ich im

⁴¹⁸ Hofmann 1963a, S. 40 sowie Hofmann 1964a, S. 54.

⁴¹⁹ Vielfach musste ich mich einer Lupe bedienen, um die Platzierung der Werke rekonstruieren zu können.

Folgenden auf diese Fotos zurück, da sie die Situation besser erkennen lassen als die aus weiter Entfernung aufgenommenen Ansichten der 1960er Jahre.

Bei der Rekonstruktion der Ausstellungssituation der permanenten Sammlungspräsentation war – wie auch im Falle der Eröffnungsausstellung – ein Grundriss aus dem Jahr 1963 behilflich. Dieser Grundriss gibt die Platzierung der Hängewände wieder, die das Display der Dauerausstellung bildeten, das bereits kurz in Kapitel 2.3 Beschreibung fand (Abb. 3).⁴²⁰ Denn: Die auf dem Grundriss verzeichnete Platzierung der Wände stimmt in großen Teilen mit derjenigen überein, die auf Basis des Fotomaterials zur Eröffnungsausstellung, die ja auch das Obergeschoß des M20 bespielte, rekonstruiert werden konnte. Folglich lässt sich schließen, dass dieser Grundriss die Ausstellungssituation der permanenten Sammlungspräsentation zur Darstellung bringt.

Wie aus Kapitel 6.1.2 ersichtlich wurde, vergrößerte sich die Sammlung klassischer Moderne während der 1960er Jahre maßgeblich. Der folgende Rundgang durch den Bereich der Dauerausstellung, in welchem die Werke der künstlerischen Bewegungen der ersten vier Jahrzehnte gezeigt wurden, trägt daher auch der Tatsache Rechnung, dass es in einigen Teilen des Raumes immer wieder zu Veränderungen hinsichtlich der Platzierung der einzelnen Werke kam. Das grundsätzliche Dispositiv der permanenten Sammlungspräsentation – eine prinzipiell chronologische Darstellung der künstlerischen Bewegungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts – veränderte sich während der 1960er Jahre jedoch nicht.

So weit sich dies rekonstruieren ließ, orientierte sich die chronologische Darstellung an den Kapiteln des Sammlungskatalogs *Die Bilder*, 1968 vom M20 herausgegeben. Dieser Katalog traf eine ähnliche Einteilung nach Kapiteln wie der Katalog zur Eröffnungsausstellung von 1962, beinhaltete gegenüber diesem jedoch ausschließlich zweidimensionale Werke. Nach der Kunst *Um 1900* folgt der *Expressionismus*, an den sich das Kapitel *Wandlungen des Expressionismus* anschließt: Die darin abgebildeten Positionen waren in der Eröffnungsausstellung noch innerhalb der *Konservativen Tendenzen* gezeigt worden. Der Katalog fährt fort mit den Kapiteln *Kubismus und Orphismus*, *Futurismus*, *Der Blaue Reiter*, *Die Konstruktivisten*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus* – die weitere Entwicklung der künstlerischen Auseinandersetzungen mit konstruktivistischer Formensprache wird im Kapitel *Verzweigungen des Konstruktivismus* dargestellt. Danach folgen *Dada und Surrealismus* und die *Konservativen Tendenzen*.⁴²¹

⁴²⁰ Vgl. Schwanzer 1963, S. 43.

⁴²¹ Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968. Der Sammlungskatalog *Die Plastiken* geht ungleich größer vor: In drei Kapiteln werden die *Situation um die Jahrhundertwende – Expressionismus*, *Der Kubismus und seine konstruktivistischen Folgen* und *Der Rückgriff auf das Organische* in den 1930er und 1940er Jahren erläutert und mittels Werken der Sammlung erzählt. (Vgl. Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963.)

Die Sammlung klassischer Moderne nahm rund die Hälfte der Fläche des Obergeschoßes ein und erstreckte sich über die linke Seite und die Stirnseite des Geschoßes (Abb. 46). Betrat man das Obergeschoß über die (vom Eingang aus betrachtet) linke Treppe, stieß man als Besucher auf den Bereich *Um 1900*. Ging man weiter, gelangte man zum *Expressionismus*, dargestellt durch die Maler der Brücke und österreichische Positionen. Anschließend traf man auf den Bereich *Kubismus und Orphismus*; wo das einzige dem *Futurismus* zugehörige Werk der Sammlung – Ballas Gemälde *Merkur zieht an der Sonne vorbei, gesehen durch ein Fernrohr* (1914) – zu sehen war, konnte nicht rekonstruiert werden. Angenommen werden darf jedoch, dass es sich entsprechend der weitgehend chronologischen Anordnung der künstlerischen Bewegungen (räumlich gesehen) hinter den kubistischen Werken befand. Bewegte man sich weiter, stieß man, so lassen einige Ausstellungsansichten schließen, auf den Bereich *Die Konstruktivisten*, „*De Stijl*“ und das *Bauhaus*. Innerhalb dieses Bereiches waren auch die Künstler des *Blauen Reiters* zu sehen. Wandte sich der Besucher nach rechts, gelangte er in den Bereich *Wandlungen des Expressionismus*. Der rechte Teil der Stirnseite des Geschoßes wurde von *Dada und Surrealismus* und den *Verzweigungen des Konstruktivismus* eingenommen. Zu letzterem Bereich listet der Sammlungskatalog von 1968 u. a. Werke von Otto Freundlich, Robert Delaunay und Wassily Kandinsky auf. Wo die *Konservativen Tendenzen* – Werke von Künstlern wie Albin Egger-Lienz, Albert Paris Gütersloh, Christian Schad oder Herbert Boeckl – Aufstellung fanden, konnte leider nicht rekonstruiert werden.

Ein anhand des fotografischen Materials skizzierter Plan, auf dem jedoch zahlreiche Leerstellen offen blieben, gibt die Hängung bzw. Positionierung einiger Werke wieder (Abb. 47). Der Besucher traf beim Betreten des Obergeschoßes frontal auf Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912) sowie auf dessen Gemälde *Apfelbaum* (um 1912) (Abb. 48). Vor den beiden Gemälden stand Medardo Rossos Bronze *Buchmacher* (1894) im Raum (Abb. 49). Dass sich František Kupkas *Nocturne* (1910/11) und Max Beckmanns *Liegende Frau mit Schwertlilien* (1931), die auch auf dieser Ausstellungsansicht abgebildet sind, während Werner Hofmanns Zeit als Direktor des M20 in diesem Bereich der Dauerausstellung gezeigt wurden, konnte nicht rekonstruiert werden: Die Ansicht ist frühestens auf das Jahr 1970 zu datieren. Rechter Hand kam Pablo Picassos Bronze *Fernande* (1907) zur Aufstellung, gerahmt vom dahinter sich befindlichen Pfeiler, während linker Hand Edvard Munchs Gemälde *Badende Männer am Meer* (1908) zu sehen war (Abb. 50). Auch Oto Gutfreunds Bronze *Viki* (1912-1913) wurde hier gezeigt (Abb. 48). Wandte man sich hingegen nach Betreten des Obergeschoßes nach links, präsentierte sich zwischen Treppe und Außenwand József Rippl-Rónais *Interieur*

mit *grünem Sessel* (1910). Ebenso fand sich dort George Minnes Marmorskulptur *Kniender Knabe* (1898/1900).

Neben Klimts Adele Bloch-Bauer wurde Max Pechsteins zweiseitig bemalte Leinwand *Mädchenakte* (um 1910)/*Krumme Lanke* (um 1912) so präsentiert, dass beide Seiten sichtbar waren; ihm gegenüber stieß man auf Richard Gerstls Gemälde *Familie Schönberg* (1908) (Abb. 51), das jedoch während der 1960er Jahre auch an anderen Stellen innerhalb des Bereichs Expressionismus zu sehen war. Rechter Hand fand Gustav Lehmbrucks Büste *Kopf eines Denkers (mit Hand)* (1918) Aufstellung (Abb. 51). Bewegte man sich weiter, traf man auf Egon Schieles *Umarmung* (1917) bzw. auf Schieles *Portrait Eduard Kosmak* (1910) (Abb. 48 und 52). Neben Schieles *Kahlen Bäumen* (1912) wurde Oskar Kokoschkas Ölskizze *Bertha Eckstein-Diener* (1910) gezeigt (Abb. 51). Im Raum zwischen den Gemälden war André Derains *Homme accroupi* aufgestellt (1907) (Abb. 50), nahe der Außenwand Lehmbrucks *Büste der „Knienden“* (o.J.) (Abb. 50). Auch die Platzierung von Karl Schmidt-Rottluffs *Haus am Bahnhof* (1908) innerhalb dieses Bereiches konnte rekonstruiert werden.

Ging der Besucher weiter, traf er auf den Kubismus. Neben Fernand Légers *Dorflandschaft* (1911-12) hing Albert Gleizes' Gemälde *Le Ponts de Paris (Passy)* (1912) (Abb. 52). Im Laufe der 1960er Jahre erwarb Hofmann Légers Gemälde *Nature morte aux fruits* (1927), das an die Stelle von Légers *Dorflandschaft* trat (Abb. 53). Im Raum vor den Gemälden stand Raymond Duchamp-Villons Plastik *Le Chaval* (1914) (Abb. 52); rechter Hand, gerahmt vom Pfeiler, traf der Besucher auf Duchamp-Villons *Professor Gosset* (1917) (Abb. 53).

Setzte man seinen Besuch fort, indem man geradeaus weiterging, gelangte man, so ließ sich partiell rekonstruieren, in den Bereich *Die Konstruktivisten, „De Stijl“ und das Bauhaus*. In Entsprechung zur starken Präsenz der geometrisch-konstruktiven Bewegungen der Zwischenkriegszeit innerhalb der Sammlung des M20 dürfte dieser Bereich auf der Stirnseite des Raumes – von links aus gesehen – die ersten vier Hängewandreihen eingenommen haben. Innerhalb dieses Bereiches ließ sich die Präsenz von László Moholy-Nagys Gemälde *Q VIII* (1922) und Paul Mansouroffs beidseitig bemalter Holztafel *Ohne Titel* (1919) rekonstruieren, die links neben Moholy-Nagys Werk im Raum hing (Abb. 54). Auch der Standort von Heinrich Campendonks Gemälde *Menschen und Tiere* (1913), das die Präsenz des Blauen Reiters innerhalb dieses Bereichs nahe legt, konnte rekonstruiert werden (Abb. 52). Ausstellungsansichten von 1964 respektive 1965 geben die Präsenz von Willi Baumeisters *Mauerbild schwarz-rosa* (1923) sowie Oskar Schlemmers *Mann mit Fisch* (1919) und *Komposition auf Rosa* (1916) auf der vierten Hängewandreihe von links wieder (Abb. 55). Auch Schlemmers Rundplastik *Abstrakte Figur* (1921) und Antoine Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen*

(1934/35) sind auf einer Ausstellungsansicht zu sehen (Abb. 55). Ob eine Ansicht, die frühestens 1970 entstanden ist, die Ausstellungssituation während Werner Hofmanns Zeit am M20 wiedergibt, ließ sich nicht feststellen. Diese Ausstellungsansicht bildet ein Modell von Gerrit Rietvelds *Haus Schröder* (1924) neben Piet Mondrians Gemälde *Komposition mit Blau* (1935) ab, das auf einer farblich gefassten Wand präsentiert wurde.⁴²² Davor hing Paul Mansouroffs beidseitig bemalte Holztafel im Raum (Abb. 56).

Wandte man sich als Besucher vom Kubismus aus nach rechts, dürfte man auf einige Künstler gestoßen sein, die für die *Wandlungen des Expressionismus* standen. Otto Muellers *Mädchen im Wald* (um 1920) (Abb. 52), Max Beckmanns *Liegende Frau mit Schwertlilien* (1931) und Ernst Barlachs Bronze *Der Zweifler* (o.J.) (Abb. 57) fanden sich hier. Michail Larionoffs Collage *Der Raucher* (1912), auf der gleichen Wand gezeigt wie Beckmanns Gemälde, dürfte den Übergang zum Bereich *Dada und Surrealismus* gebildet haben (Abb. 57). Hier traf man auf André Beaudins Gemälde *Schmetterlinge* (1931); auch die Positionierung von Fernand Légers Bronze *La mère* (1935) und Julio Gonzalez' *Sitzender* (1935) konnte rekonstruiert werden (Abb. 55). Auf einigen Ausstellungsansichten ist auf der zweiten Hängewand von rechts aus gesehen Paul Delvaux' Gemälde *Die Schule der Gelehrten* (1958) zu erkennen. Weitere Aussagen über die Platzierung einzelner dadaistischer und surrealistischer Arbeiten können leider nicht getroffen werden. Doch lässt sich mit Sicherheit sagen, dass die einzelnen künstlerischen Bewegungen in diesem Teil der Dauerausstellung stark ineinander übergingen. In der Nähe von Beaudins surrealistischem Gemälde hing Serge Poliakoffs abstrakt-konstruktivistische *Komposition* (1959) (Abb. 55); auf der Rückseite der Wand, auf der Beaudins Gemälde zu sehen war, wurde Robert Delaunays *Relief blanc* (1936) gezeigt.

Obgleich die Dauerausstellung einem prinzipiell chronologischen Aufbau folgte, zeigte sich beim vorangegangenen, sehr ausschnittshaften Rundgang, dass die einzelnen künstlerischen Strömungen nicht scharf voneinander abgegrenzt gezeigt wurden. Gekennzeichnet war die permanente Sammlungspräsentation viel eher dadurch, dass die Bewegungen ineinander übergingen. Die Werke innerhalb der Bereiche *Um 1900* und *Expressionismus* ließen sich ebenso wenig getrennt voneinander betrachten wie die Künstler des *Blauen Reiters*, die sich in die Präsentation von *Die Konstruktivisten*, „*De Stijl*“ und *das Bauhaus* eingegliedert haben dürften. Betont wurde dadurch ein *Ineinander* der einzelnen Strömungen. Welche Rolle dem Display bezüglich dieses Ineinanders zukam, findet u. a. im Folgenden Erläuterung.

⁴²² Dass im M20 in den 1960er Jahren Stellwände farblich gefasst wurden, ist an einem der wenigen Farbfotos zu erkennen, die im Archiv des Mumok vorliegen. Im Rahmen der Ausstellung *Plastiken und Objekte – Von Medardo Rosso bis Bruno Gironcoli* (1968) wurden die vorhandenen Stellwände zum Teil petrolgrün bemalt (Abb. 12).

6.3 Die Funktionen des Displays

Das Display des Obergeschoßes, das aus Hängewänden bestand, wurde während der 1960er Jahre kaum verändert. Die Positionierung der Hängewände im Obergeschoß war von Werner Hofmann und Karl Schwanzer, der den Weltausstellungspavillon entworfen und ihn anschließend zum Museum adaptiert hatte, gemeinsam erdacht worden. Zusammen hatten sie überlegt, in welchem Rhythmus und in welchen Intervallen die Hängewände positioniert werden sollten, wobei, so Hofmann, zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststanden hatte, wo die einzelnen Werke der Dauerausstellung präsentiert werden sollten.⁴²³ Obgleich das Hängewandsystem von Schwanzer als variabel konzipiert worden war,⁴²⁴ konnte die Positionierung der Wände de facto jedoch nicht verändert werden. Denn: Beim Versuch die Hängewände aus ihrer Verankerung zu holen, war die Gefahr groß, dass sich die Deckenkonstruktion lockerte und brüchig wurde.⁴²⁵ Werner Hofmann sagt so auch, dass er „vielleicht einmal eine Wand“ verändert habe, das Display während der 1960er Jahre jedoch grundsätzlich stabil geblieben sei.⁴²⁶

Man traf nun auf folgendes Dispositiv (Abb. 3): Die Hängewände hatten unterschiedliche Längen und waren in unregelmäßigen Reihen parallel zueinander positioniert. Einige wenige Wände brachen aus diesem System aus und hingen orthogonal zu den übrigen Wänden. Auf der linken Seite des Obergeschoßes waren sechs Wände mit unterschiedlicher Länge parallel zum Betrachter platziert, eine Wand war orthogonal angebracht. Auf der Stirnseite des Raumes befanden sich 11 parallele, ungleichmäßige Reihen. Eine ähnliche Situation zeigte sich auf den beiden anderen Seiten des Obergeschoßes, wobei im Raum zwischen den beiden Treppen nur wenige Hängewände platziert waren: Hier wurde während der 1960er Jahre (und auch danach) nahe der Außenwand Henri Matisse' drei auf drei Meter großes Glasfenster *Blühender Efeu* (1953) gezeigt, um das herum viel Platz gelassen wurde (Abb. 58).

Werner Hofmann sah im Hänge- und Stellsystem des M20 viele Vorteile, auch wenn „man nicht immer restlos glücklich war“: Es konnten sich durch dieses System Achsenbezüge und Schrägblicke entwickeln – viel eher, als es in einer Abfolge von Räumen möglich wäre.⁴²⁷ Folglich stellte sich laut Hofmann auch nicht die Frage, mit der man in Kabinetten konfrontiert werde: „Hier habe ich dieses Bild, was hänge ich daneben

⁴²³ Vgl. Hofmann 2012a. Werner Hofmann berichtete mir von Aufzeichnungen, die festhielten, wie er und Karl Schwanzer zur Positionierung der Wände gekommen waren. Leider war es mir nicht möglich, ins Archiv Schwanzers, das von seinem Sohn Martin Schwanzer verwahrt wird, Einsicht zu erhalten, um nach etwaigen noch vorhandenen Aufzeichnungen Ausschau zu halten.

⁴²⁴ Vgl. Schwanzer 1963, S. 43.

⁴²⁵ Dieter Bogner berichtete mir dies bezüglich seiner Erfahrungen mit der Ausstellungseinrichtung während des Aufbaus der Personale von Friedrich Kiesler im Jahr 1988. Ähnliches legte auch Werner Hofmann dar. (Vgl. Hofmann 2012a.)

⁴²⁶ Vgl. Hofmann 2012a.

⁴²⁷ Vgl. Hofmann 2012a.

hin? Oder: Wie mache ich die Wand voll?“⁴²⁸ Nachbarschaftsbeziehungen und Kontextualisierungen herzustellen sei bei starren Räumen daher um ein Vielfaches schwieriger als wenn man ein flexibles System zur Verfügung habe, so Hofmann.⁴²⁹ Werner Hofmann adressiert hier eine Funktion, die dem Display innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation zukam: Nämlich jene, Bezüge zwischen einzelnen Werken herzustellen.

Im Rahmen der Analyse der Eröffnungsausstellung war gezeigt worden, dass durch die spezifische Verwendung des Displays einige Kunstwerke *vereinzelt* wurden, sich jedoch auch Blick- und Querbeziehungen *zwischen* Kunstwerken herstellten. Nachgewiesen wurde, dass beide Verwendungsmodi des Displays argumentativ in die Ausstellung einbezogen wurden. Darüber hinaus konnten Verbindungen zu Werner Hofmanns theoretischem Denken, über das dieser 1957 in *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts* Zeugnis abgelegt hatte, aufgezeigt werden. Hofmann spricht in *Zeichen und Gestalt* einerseits dem Einzelkünstler eine große Rolle zu, andererseits ist seine Argumentation aber auch von genealogischen, auf formalen Einflüssen beruhenden Verbindungen *zwischen* Künstlern gekennzeichnet (siehe Kapitel 5.4). Ob diese Übertragung von Hofmanns theoretischem Denken auch für die permanente Sammlungspräsentation zutrifft, kann jedoch nicht an Einzelbeispielen aufgezeigt werden. Denn: Wie in Kapitel 6.2 dargelegt wurde, konnten auf Grund fehlenden Fotomaterials nur Teile der Dauerausstellung rekonstruiert werden, wodurch eine eingehende Analyse der konkreten Ausstellungssituation nicht möglich ist.

Zur Struktur der Hängewände fällt grundsätzlich auf – und dies gilt auch für die Stellwände, wie sie im Rahmen der Eröffnungsausstellung verwendet wurden –, dass keine Nischensituationen bestanden (Abb. 3). Grundsätzlich erlaubte es das Hängewandsystem des Obergeschoßes jedoch, Nischen bzw. Kojen herzustellen, berichtete mir Dieter Bogner.⁴³⁰ Welchen Einfluss die Tatsache, dass in der Dauerausstellung der 1960er Jahre jedoch keine Nischensituationen bestanden, auf die Rezeptionsbedingungen der Besucher hatte, soll im Folgenden nachgegangen werden. Denn: In beiden Ausstellungssituationen – in *Kunst von 1900 bis heute* und in der permanenten Sammlungspräsentation – hatte der Betrachter stets zahlreiche Werke zugleich im Blick, was durch Nischensituationen in dieser Weise nicht möglich gewesen wäre. Bewegte sich der Betrachter durch den Raum, veränderte sich das ihm dargebotene Spektrum. Sowohl die Eröffnungsausstellung als auch die Dauerausstellung ließen dem Besucher auf jeweils andere Art und Weise die Möglichkeit, sich frei durch die Räume zu bewegen. In der Eröffnungsausstellung wurde man auf beiden Seiten des Raumes von

⁴²⁸ Hofmann 2012a.

⁴²⁹ Vgl. Hofmann 2012a.

⁴³⁰ Im Rahmen der Personale von Johannes Itten, die 1988 im M20 ausgerichtet wurde, seien mittels der Hängewände einige Kojen eingerichtet worden, so Dieter Bogner.

Werken empfangen, die um die Jahrhundertwende entstanden waren. D. h., man konnte sich entweder nach rechts oder links wenden oder seinen Besuch überhaupt in einem anderen Teil der Ausstellung beginnen (Abb. 15). Der Zentralraum, in dem die Eröffnungsausstellung gezeigt wurde, ermöglichte dem Besucher prinzipiell freie Wahl, wie er seinen Besuch gestalten wollte. Innerhalb der Dauerausstellung war demgegenüber ein Weg vorgegeben, war sie doch als Rundgang konzipiert, auf dem der Besucher „im Uhrzeigersinn die sechzig Jahre unseres Jahrhunderts“ durchwandern konnte.⁴³¹ Doch auch hier gab es keinen festgeschriebenen Weg: Die Raumsituation und die Positionierung der Hängewände erlaubten es, innerhalb des Rundgangs unterschiedliche Wege durch die permanente Sammlungspräsentation einzuschlagen (Abb. 47).

Vergleicht man die Situation im Obergeschoß des M20 mit jenem weit verbreiteten Typus des Museums, der aus einzelnen Kabinetten besteht, so ergeben sich eklatante Unterschiede. Rosalind Krauss wies darauf hin, dass Häuser wie das Metropolitan Museum in New York oder die National Gallery in Washington in ihrem Bautypus vom Renaissancepalast abstammen, dessen Räume in einer Enfilade aneinander gereiht waren. Die klassisch proportionierte Architektur dieser Räume inszeniere dabei jeden einzelnen Raum als Ort, der die *Idee*, die hinter den darin versammelten Objekten stehe – das Spezifische der Objekte – in Szene setze: „their gathering round the epicenter of their own style.“⁴³² Die Objekte kreisen in jedem einzelnen dieser Räume gleichsam um den jeweiligen Stil, der durch sie verkörpert und veranschaulicht wird. Das Meisterstück an der Architektur dieser Kabinetträume sei jedoch, so Krauss, dass jeder Raum auch eng mit dem vorangegangenen und dem nachfolgenden verbunden ist, „organized through an obvious and apparent sequentiality.“ Man bewege sich in einem solchen Gebäude von Raum zu Raum entlang eines *Prozessionsweges*, der diese Räume miteinander verbindet. Krauss beschreibt dies als narrative Bewegung, innerhalb der die Räume jeweils einzelne Kapitel bilden, die alle gemeinsam zur Entfaltung eines „master plot“ beitragen. Dieser Bautypus, der ursprünglich für höfische Zeremonielle entwickelt worden war, folgert Krauss, erfuhr einen Funktionswandel und ist nun an der Inszenierung einer anderen Art von Erzählung beteiligt: an der zeitlichen und räumlichen Entfaltung dessen, was uns als Kunstgeschichte bekannt ist.⁴³³

In diesen von Rosalind Krauss beschriebenen Raumfolgen bzw. Kabinetträumen unternimmt der Besucher eine Reise durch die Kunstgeschichte, die sich als scheinbar natürliche, aus einzelnen Sequenzen bestehende Abfolge künstlerischer Bewegungen präsentiert. Was Krauss anhand des New Yorker Metropolitan Museum und der National Gallery in Washington erläutert hat, wies Nicholas Serota auch für die Präsentation von

⁴³¹ Vgl. Hofmann 1963a, S. 40 sowie Hofmann 1964a, S. 54.

⁴³² Vgl. Krauss 2002, S. 343.

⁴³³ Vgl. Krauss 2002, S. 343.

Sammlungen moderner Kunst nach. Wie Serota erläutert, entwickelte 1979 die Tate Gallery in London in einem neuen Erweiterungsbau eine Aufstellung ihrer Sammlung, die den Anspruch erhob, die künstlerischen Bewegungen der Moderne panoramaartig darzustellen.⁴³⁴ Er beschreibt die dortige Ausstellungssituation folgendermaßen:

„The historical survey was densely hung in a sequence of square rooms, each of which represented the main movements of modern art. For the visitor the route is a labyrinth beginning with Impressionismus [...] and ending in Minimal Art and Conceptual Art [...]. The visitor travels along a single path with no byways and only occasional opportunities for exit.“⁴³⁵

Die Besucher bewegten sich folglich innerhalb dieser Raumfolge auf einem einzigen vorgegebenen Weg durch die künstlerischen Bewegungen des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts (Abb. 59). 1984, fünf Jahre später, entwickelte das MoMA anlässlich seiner Erweiterung einen auffallend ähnlichen Ansatz zur Präsentation seiner Sammlung, erläutert Serota. Der Grundriss, der die Galerien im zweiten Stock abbildet, zeigt wiederum ein Labyrinth, das den Besucher – ohne Möglichkeiten vom Weg abzuweichen – vom Postimpressionismus zum Surrealismus schleust (Abb. 60).⁴³⁶

Gegenüber diesen labyrinthähnlichen Raumfolgen, innerhalb der die einzelnen künstlerischen Bewegungen an bestimmte Räume gebunden waren und sich sequentiell aneinander reihten, verhielt sich die Ausstellungssituation im Obergeschoß des M20 gänzlich anders. Das Display des Obergeschoßes war dadurch charakterisiert, dass es aus zahlreichen kurzen, versetzt angeordneten Hängewänden bestand, die in unterschiedlicher Entfernung voneinander platziert waren (Abb. 3). Noch stärker als dies in der Eröffnungsausstellung des M20 möglich gewesen war, entwickelten sich durch die Unregelmäßigkeit des Displays Konstellationen zwischen den einzelnen Werken, die den Betrachter dazu einluden Vergleiche anzustellen. Hatte bereits *Kunst von 1900 bis heute* „organische Kontakte“ zwischen den einzelnen Strömungen hergestellt,⁴³⁷ so verstärkte sich dieser Effekt in der Dauerausstellung. Dieses Dispositiv bewirkte folglich, dass die einzelnen künstlerischen Bewegungen – in Entsprechung der historischen Wirklichkeit – ineinander übergingen und nicht abgegrenzt voneinander präsentiert wurden. Der Besucher bewegte sich nicht entlang eines vorgegebenen *Prozessionswegs*, der ihm in einzelnen Sequenzen die Stationen der europäischen Moderne näher brachte: Die Raumsituation ließ ihn – innerhalb einer losen Chronologie – seine eigene Geschichte entwickeln. Es lag folglich ein Dispositiv vor, dem kein autoritäres Geschichtsbild zugrunde lag, sondern vielmehr eines, das den Besucher mit Autonomie ausstattet.

⁴³⁴ Vgl. Serota 1996, S. 11.

⁴³⁵ Serota 1996, S. 11-12.

⁴³⁶ Vgl. Serota 1996, S. 12-13.

⁴³⁷ Vgl. Köller 1962.

Spiegelte die Struktur des Displays die Rezeptionsbedingungen der Besucher der Dauerausstellung wider, so reflektierte es in seiner Struktur auch die Sammlung klassischer Moderne selbst. Denn: Zwischen dem Dispositiv, das die Hängewände bildeten, und den Charakteristika der Sammlung, die in Kapitel 6.1.2 herausgearbeitet wurden, ergeben sich einige Parallelen. Werner Hofmann baute in den 1960er Jahren eine Sammlung auf, innerhalb der einige signifikante Hauptwerke einer Vielzahl an Werken gegenüberstanden, die deswegen angekauft wurden, weil sie charakteristisch für die künstlerischen Auffassungen einer Bewegung waren. Darüber hinaus waren, wie gezeigt wurde, der Futurismus, der Konstruktivismus, die De Stijl-Bewegung und der Dadaismus nur mit wenigen Werken oder gar nur mit einer Arbeit in der Sammlung dokumentiert. Die Darstellung der einzelnen künstlerischen Bewegungen in der Dauerausstellung glich aus Werner Hofmanns Perspektive folglich einem „disrupted narrative“⁴³⁸, denn: „Mit Balla beginnt die Geschichte des Futurismus, hört aber auch wieder auf.“⁴³⁹ Die permanente Sammlungspräsentation musste daher auch – anders als die Eröffnungsausstellung – punktuell vorgehen.⁴⁴⁰ Vergleicht man den Charakter der Sammlung nun mit dem Display, so zeigt sich, dass dieses als *Verstärker* auftrat. Es unterstrich in seiner Struktur einerseits jene Sammlungsbereiche, die als „Anthologie[n] von Einzelwerken“⁴⁴¹ beschrieben werden können, hob jedoch andererseits auch die bruchstückhafte Präsenz von Bewegungen wie dem Blauen Reiter und dem Kubismus hervor. So waren im Obergeschoß vorwiegend kurze Wände, auf denen jeweils nur ein Werk gezeigt wurde, und etwas längere Wände, auf denen zumeist zwei oder drei Werke präsentiert wurden, vorhanden (Abb. 55 und 57). Hatte *Kunst von 1900 bis heute* zahlreiche Werke einer Bewegung bzw. eines Künstlers nebeneinander auf einer zusammenhängenden Wand gezeigt (Abb. 27, 28), so traf man in der Dauerausstellung nur auf sehr wenige ebenso lange Wände, auf denen Platz vorhanden gewesen wäre, mehrere Werke nebeneinander zu präsentieren. Strukturell gesehen kann daher die Tatsache, dass es in der Dauerausstellung wenige lange Wände gab, mit dem Charakter der Sammlung in Verbindung gebracht werden, denn: Hofmann hatte innerhalb der einzelnen Bewegungen wenige Werke zur Verfügung, die er als Material für die Sammlungspräsentation nutzen konnte. Der Charakter der Sammlung wurde durch das Display der Dauerausstellung folglich dadurch verstärkt, indem es in seiner Struktur die Bruchstückhaftigkeit der Sammlung unterstrich.

⁴³⁸ Dieser Ausdruck entstammt der amerikanischen Literaturwissenschaft und findet häufige Verwendung bei Werner Hofmann. Vgl. etwa Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 33 und S. 142.

⁴³⁹ Hofmann 2012a.

⁴⁴⁰ Vgl. Hofmann 2012a.

⁴⁴¹ Hofmann 2012a.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Display des Obergeschoßes aus relativ kurzen Hängewänden bestand, die in unregelmäßigen Abständen zueinander angeordnet waren, ohne dabei jedoch Nischensituationen zu bilden. Es bot sich eine Ausstellungssituation, die dadurch gekennzeichnet war, dass sich die Besucher innerhalb einer losen Chronologie frei durch die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts bewegen konnten. Durch die unregelmäßig und versetzt angeordneten Hängewände ergaben sich Blick- und Querbeziehungen zwischen einzelnen Werken, was auch Kontakte zwischen den einzelnen künstlerischen Strömungen herstellte. Gezeigt wurde, dass sich in der Struktur des Displays der Charakter der Sammlung klassischer Moderne widerspiegelte, der dadurch gekennzeichnet ist, dass einige künstlerische Bewegungen nur bruchstückhaft vertreten waren.

6.4 Zum Narrativ der permanenten Sammlungspräsentation: Werner Hofmann als Didaktiker

Wie Kapitel 5.3 zeigte, hatte Hofmann seine 1957 in *Zeichen und Gestalt* dargelegten Ideen zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei – in Abwandlungen – auf die Ausstellungssituation von *Kunst von 1900 bis heute* übertragen. Das Narrativ der Eröffnungsausstellung war daher grundsätzlich den Annahmen des Theoretikers Werner Hofmann gefolgt. Im Folgenden soll analysiert werden, welches Narrativ der permanenten Sammlungspräsentation zu Grunde lag. Einen Hinweis dazu gab Susanne Neuburger. Indem Neuburger auf die Tatsache Bezug nimmt, dass Werner Hofmann im Bereich der Malerei wenige Hauptwerke erwarb bzw. erwerben konnte und anstelle dessen *charakteristische* Werke sammelte, stellte sie die These auf, Hofmann habe „eine Art Studien- oder Lehrsammlung“ aufgebaut.⁴⁴² Die bislang gewonnenen Erkenntnisse zum Ausgangspunkt nehmend, soll dieser These nachgegangen werden. Doch interessiert im Rahmen der vorliegenden Arbeit vor allem, wie sich die Sammlung klassischer Moderne dem Besucher *präsentierte*. So wird Neuburgers These hinsichtlich der Frage überprüft, ob und in welcher Weise sich der Charakter der Sammlung als „Studien- oder Lehrsammlung“ im Rahmen ihrer *Präsentation* abbildete.

Nicholas Serota erläutert, dass zahlreiche Museen moderner Kunst bis in die 1980er Jahre bestrebt waren, Sammlungen aufzubauen, die eine komplette Übersicht über die großen künstlerischen Bewegungen der historischen Avantgarden geben sollten. Vorbild dafür sei das New Yorker MoMA gewesen, das über eine umfassende Sammlung des frühen 20. Jahrhunderts verfügt.⁴⁴³ Jedoch verfahren Museen nicht allorts nach

⁴⁴² Vgl. Neuburger 2012, S. 34.

⁴⁴³ Vgl. Serota 1996, S. 10-11.

diesem Prinzip, das ausgehend vom MoMA um sich gegriffen hatte. Ein Museum, das in etwa zeitgleich mit dem M20 gegründet wurde, die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, entwickelte eine andere Sammlungsstrategie. In Düsseldorf ging Werner Schmalenbach, der ein weit üppigeres Budget als Hofmann zur Verfügung hatte,⁴⁴⁴ daran, *Meisterwerke* zu erwerben, berichtet Armin Zweite.⁴⁴⁵ „Der Akzent lag auf dem herausragenden Einzelbild. Nie ging es Schmalenbach darum, Epochen oder Schulzusammenhänge sichtbar zu machen oder kunsthistorisch Bedeutsames zu dokumentieren beziehungsweise auf Vollständigkeit einer Bewegung, eines Zeitraums oder einer Region abzuheben.“⁴⁴⁶ Obgleich die von Schmalenbach aufgebaute Sammlung angesichts ihrer durchgehend hohen Qualität ein kohärentes Bild vermitteln könnte, könne sie jedoch kaum ästhetikgeschichtliche, stilistische oder thematische Zusammenhänge zur Darstellung bringen.⁴⁴⁷

Im Gegensatz zu Schmalenbachs Sammlungsstrategie war Hofmann dem Vorbild des MoMA gefolgt. Ziel war es, in der Sammlung die einflussreichsten Bewegungen der Moderne im Überblick abzubilden (siehe Kapitel 6.2). Angemerkt werden muss gleichwohl, dass dem Aufbau einer Sammlung, die um prinzipielle *Vollständigkeit* hinsichtlich der Darstellung der maßgeblichen Bewegungen der Kunst des 20. Jahrhunderts bemüht war, lokalhistorisch große Relevanz zukam, hatte es eine solche Sammlung in Österreich zuvor schlichtweg nicht gegeben (siehe Kapitel 2.2). Doch steckt in der Tatsache, dass die Sammlung einen breiten Überblick geben sollte, auch ein didaktisches Moment. Bereits 1962 hatte Hofmann zur Eröffnungsausstellung des M20 erläutert, diese sei so aufgebaut, dass der Besucher einen „guten Überblick“ über die „gesamte Entwicklung von Malerei und Plastik seit der Jahrhundertwende“ erhalte.⁴⁴⁸ Hinsichtlich der Sammlungsankäufe, die er bis 1962 vorgenommen hatte, erklärte Hofmann im Katalog zur Eröffnungsstellung, dass er einige Bewegungen, die in der MG des KHM zuvor nur fragmentarisch vertreten waren, bereits wesentlich bereichern und sie dadurch einem „besseren Verständnis“ erschließen konnte.⁴⁴⁹ Hofmann war folglich darum bemüht, im Rahmen der permanenten Sammlungspräsentation einen Überblick geben zu können: Seine beiden Aussagen bringen zum Ausdruck, dass er die Besucher in seine Überlegungen einbezog. Auch die Tatsache, dass die Sammlung klassischer Moderne, als sie nach der Eröffnungsausstellung ins Obergeschoß des M20 wanderte, mittels zahlreicher Leihgaben staatlicher und privater Leihgaben ergänzt wurde (siehe

⁴⁴⁴ Vgl. Hofmann 2005, S. 71.

⁴⁴⁵ Vgl. Zweite 2000, S. 8.

⁴⁴⁶ Zweite 2000, S. 8.

⁴⁴⁷ Vgl. Zweite 2000, S. 12.

⁴⁴⁸ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

⁴⁴⁹ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

dazu auch Kapitel 6.1.1), unterstreicht Hofmanns Vorhaben, ein möglichst breites Bild der Moderne veranschaulichen zu wollen.

Vergleicht man die oben skizzierte Struktur der Schmalenbach'schen Sammlung mit jener Sammlung, die Hofmann im M20 aufgebaut hatte, so zeigen sich eklatante Unterschiede. Wie in Kapitel 6.1.2 hervorgetreten war, erwarb Hofmann im Bereich der Malerei wenige *Meisterwerke*, sondern richtete seine Sammlungsaktivitäten vorrangig auf *charakteristische Werke*, welche die Prinzipien der künstlerischen Auffassungen einer Bewegung zur Darstellung bringen sollten. Seine Erwerbsprinzipien hinsichtlich des Ankaufs von Malerei verdeutlichte Hofmann 1968 im Sammlungskatalog *Die Bilder*:

„Welche Mittel gegenwärtig benötigt werden, wenn man innerhalb kurzer Zeit eine Sammlung elitärer Meisterwerke zusammenbringen will, zeigt die Bilanz der Kunstsammlungen des Landes Nordrhein-Westfalen. Als ich mich entschloß, nach anderen Gesichtspunkten zu sammeln, folgte ich ebensosehr meiner Neigung wie dem Gebot der Situation. Kunst ist ein breit gelagertes Phänomen, von dem die Spitzenwerke nur einen Auszug enthalten. Es geht mir deshalb weniger um internationale Zelebritäten als darum, die charakteristischen Strömungen darzustellen, von denen die Kunst unseres Jahrhunderts getragen wird. Deshalb findet man in der Sammlung eine Reihe weniger bekannter Namen, darunter auch manchen ‚Außenseiter‘.“⁴⁵⁰

Diese Aussage ist als ideologisches Bekenntnis zu werten: Hofmann spricht von Kunst als „breit gelagertem Phänomen“, innerhalb dessen die „Spitzenwerke“ nur einen Teil des Spektrums abdecken würden. Folgerichtig legt er so auch dar, dass ihn nicht nur finanzielle Gründe zur Darstellung „charakteristischer Strömungen“ bewogen hatten, sondern er damit auch seiner „Neigung“ gefolgt sei. Heute Rückschau haltend sagt Hofmann, dass er viele Werke nicht auf Grund ihrer *Schönheit*, sondern ihrer *Signifikanz* wegen gekauft habe.⁴⁵¹ Folgt man Neuburgers These, Hofmann habe eine „Lehr- oder Studiensammlung“ aufgebaut, so lag dessen Erwerbsstrategie auch ein didaktischer Gedanke zu Grunde: Hofmann kaufte nicht *schöne*, sondern *bedeutsame* Werke, die ein Veranschaulichungspotential in sich trugen. Dass sich Hofmann Gedanken zur Museumsdidaktik wie auch zur Museumspädagogik machte, zeigt ein Text, den er 1959 unter dem programmatischen Titel *Funktionswandel des Museums* verfasste.

Hofmann entwirft darin in Bezug auf Alfred Lichtwark einerseits und auf die Prinzipien, denen die Ausbildung am Bauhaus gefolgt war, andererseits, den „Idealtyp“ eines Museums für moderne Kunst. Der Text zeichnet eingangs das Dilemma nach, in welchem sich öffentliche Museen seit ihrer Gründung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befunden hatten. Zum einen waren Künstler gegen die Historisierungsmechanismen des „musealen Tempels“ angetreten; zum anderen fand sich das Museum der Kritik ausgesetzt, es verfolge einen „Bildungskult“, der sich aus der

⁴⁵⁰ Hofmann 1968, S. 4.

⁴⁵¹ Vgl. Hofmann 2012b.

Alltagswelt ins „Reservat“ des Ästhetischen zurückziehe.⁴⁵² Nach der Bestandsaufnahme dieses Dilemmas proklamiert Hofmann, abstellend auf zweiten Kritikpunkt, folgende Entwicklung: „Das museale Konzept der *Sammelstätte* weicht mehr und mehr dem Museum als *Bildungsort*.“⁴⁵³ Das Museum, das Hofmann dabei vorschwebte, sollte ein „lebendiges Ganzes“ sein: „Das heißt, es soll, nach dem Vorbild organischer Prozesse, seinen Besucher vom Einfachen zum Vielgestaltigen, vom Undifferenzierten zum Differenzierten führen. Seine Aufgabe ist es, den Menschen zu denkendem Anschauen anzuleiten.“⁴⁵⁴ Dabei hält Hofmann jedoch fest, dass „jede Lehrhaftigkeit auszuschließen“ sei: „Kategorische Härte vermag keinen lebendigen Kontakt zwischen Werk und Betrachter herzustellen.“⁴⁵⁵ Wie diese Sätze zeigen, trug Hofmann emanzipatorische Ideen an sein Idealmuseum heran. Als die Debatte um das Verhältnis zwischen Museum und Gesellschaft, die mit dem Titel eines viel rezipierten Buches als Diskussion um das Museum als *Lernort contra Musentempel* umrissen werden kann,⁴⁵⁶ noch nicht entflammt war, verlangte Hofmann mit aufklärerischem Impetus, dass ein anti-hierarchisches Verhältnis zwischen Museum und Betrachter herzustellen sei. Frei von „Lehrhaftigkeit“ sollte das Museum den Betrachter zu „denkendem Anschauen“ anleiten. Überträgt man diese Ideen auf die Sammlung des M20, in der Hofmann, dabei auch seiner „Neigung“ folgend, „charakteristische Strömungen“ darstellen wollte,⁴⁵⁷ so soll attestiert werden, dass dieser Entscheidung auch didaktische Überlegungen zu Grunde lagen. Wenn Hofmann zum überwiegenden Teil nicht Meisterwerke, sondern „konstitutive Entwicklungsträger“⁴⁵⁸ ankaufte, spiegelten sich darin seine Ideen wider, die er damit umrissen hatte, dass das Museum den Betrachter zu „denkendem Anschauen“ anzuleiten habe: Vom „Einfachen zum Vielgestaltigen, vom Undifferenzierten zum Differenzierten“ sollte es ihn führen.

Im Weiteren führt Hofmann seine Gedanken zum „Museum als Bildungsort“ aus, indem er sehr konkrete Ideen entwirft, wie es den Besucher an die Kunst heranführen solle. Er schlägt vor, einen „Einführungssaal“ einzurichten, der sich an die Fragen halten solle, wie sie von Wassily Kandinsky und Paul Klee in den Bauhausbüchern erörtert worden waren. Fragen dazu, wie Formen entstünden, wie diese zu dechiffrieren seien,

⁴⁵² Vgl. Hofmann 1979 (1959), S. 265-266.

⁴⁵³ Hofmann 1979 (1959), S. 267.

⁴⁵⁴ Hofmann 1979 (1959), S. 272.

⁴⁵⁵ Hofmann 1979 (1959), S. 273.

⁴⁵⁶ Siehe Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976. Als sich diese Debatte in den 1970er Jahren entfaltete, richtete Hofmann, damals bereits Direktor der Hamburger Kunsthalle, 1977 eine Ausstellung zum Thema *Kunst – Was ist das?* aus. Begleitend zur Ausstellung verfasste er ein umfangreiches Buch, das die Erzeugnisse der visuellen Kultur seit den ägyptischen Pharaonen durchmaß. In anschaulichen Beispielen, begleitet von didaktischen, teils witzigen Texten, wurden im ersten Teil des Buches Kunstwerke Logos, Plakaten u. v. a. m. gegenübergestellt, während sich das Buch im zweiten Teil Kunstwerken mit formalästhetischen, soziologischen und politischen Fragestellungen nähert. (Vgl. Werner Hofmann (Hg.), *Kunst – Was ist das?* (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, 1977), Köln 1977.)

⁴⁵⁷ Vgl. Hofmann 1968, S. 4.

⁴⁵⁸ Hofmann 1962a, S. VIII.

welche Ausdrucksmöglichkeiten die Primärfarben und die geometrischen und organischen Formen besäßen, sollte auf Schauwänden nachgegangen werden. Ebenso führt Hofmann aus, dass auch der Gestaltungsprozess eines Werkes zu veranschaulichen sei, stünde der Besucher doch stets nur vor dem Endprodukt und bekäme keinen Einblick in die formalen und intellektuellen Überlegungen, die ihm vorausgegangen seien. Diese Probleme ließen sich, so Hofmann, anhand von fotografischen Ausschnitten und Vergrößerungen zur Darstellung bringen.⁴⁵⁹ Hofmann lag folglich daran, den Besuchern Einblicke in künstlerische Probleme und Gestaltungsprozesse zu geben, um ihr Verständnis für das fertige Werk, wie es im Museum präsentiert wird, zu vergrößern. Eine weitere didaktische Idee Hofmanns findet sich in folgender Aussage:

„Ich würde [...] nicht anstehen, dieser Demonstration zur Erläuterung eine Beispielreihe von Werken schwachen und starken Formgehaltes zur Seite zu stellen. Es liegt z. B. kein Grund vor zu verheimlichen, daß es intensive und leere Bilder von Kandinsky gibt. Der Besucher muß, um mit der Gestaltpsychologie zu reden, zu *aktivem Sehen* erzogen werden, andernfalls bleibt er ‚Zuschauer‘, also innerlich ausgeschlossen.“⁴⁶⁰

Demgemäß sollten Werke unterschiedlicher Qualitätsstufen innerhalb des „Einführungssaals“ gezeigt werden, um das visuelle Lernen der Besucher zu befördern. Wenn Hofmann erläutert, der Besucher müsse zu aktivem Sehen „erzogen“ werden, spricht der Didaktiker in ihm, der jedoch die „Lehrhaftigkeit“, die er zuvor ausgeschlossen haben wollte, in seinen Worten impliziert.

Hofmann könnte in seinen Ideen zu einem „Einführungssaal“ durch eine Ausstellung, die 1955 in Wien vom Amt für Kultur und Volksbildung ausgerichtet worden war, beeinflusst worden sein. *Europäische Kunst gestern und heute* war explizit als „Lehrausstellung“⁴⁶¹ aufgetreten, die den Besuchern in veranschaulichender Weise die Prinzipien der modernen Kunst vom Impressionismus bis in die Gegenwart darlegen wollte (siehe auch Kapitel 4.2). Darüber hinaus beinhaltete die Ausstellung einen Raum, der die Besucher auf Schauwänden und in Vitrinen auf künstlerische Gestaltungsprinzipien aufmerksam machen sollte, die „von ungeübten Betrachtern, die im Bild nichts anderes als ein Abbild (oder eine Photographie) sehen wollen, nicht berücksichtigt werden.“⁴⁶² Die Ausstellung hatte es sich folglich zur Aufgabe gemacht, die Besucher didaktisch an die moderne Kunst heranzuführen, indem sie sie mit ihren Gestaltungsproblemen und -prinzipien vertraut machen wollte. Im Einzelnen widmeten sich die Schautafeln und Vitrinen Themen wie *Das Auge erzeugt selbst Farben; Farbe und Form schaffen das Elementare, Unrealistische am Kunstwerk; Ornament und abstrakte*

⁴⁵⁹ Vgl. Hofmann 1979 (1959), S. 272.

⁴⁶⁰ Hofmann 1979 (1959), S. 272-273.

⁴⁶¹ Vgl. Mandl 1955, S. 3. „Wer lernen will, kann hier lernen, denn die Ausstellung wurde so angeordnet, daß jeder der Räume Künstler vereinigt, die in ihren neuen Bestrebungen einander verwandt sind.“ (Mandl 1955, S. 4.)

⁴⁶² Vgl. Münz 1955, S. 5.

Kunst; Zum Verstehen der Farben und ihrer Verbindungen: Goethes Farbenlehre oder *Das Strichmännchen in alter und moderner Kunst*.⁴⁶³ Dieser mit Schautafeln und Vitrinen ausgestattete Raum verfolgte somit ein ähnliches Projekt wie der von Hofmann skizzierte „Einführungssaal“, der im M20 freilich nie Verwirklichung fand. Doch soll vorgeschlagen werden, dass Hofmann innerhalb der Dauerausstellung die Werke der Sammlung in solcher Weise präsentierte, dass die Besucher zu „denkendem Anschauen“⁴⁶⁴ angeleitet wurden.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass Hofmann bei der Präsentation der Sammlung des M20 mit didaktischen Zielen vorging, liefert das Display. Wie Kapitel 6.3 gezeigt hatte, war das Display dadurch charakterisiert, dass es aus zahlreichen kurzen, versetzt angeordneten Hängewänden bestand, die in unterschiedlicher Entfernung voneinander platziert waren. Durch die unregelmäßige Platzierung des Displays und die Bewegung des Betrachters im Raum stellten sich immer wieder aufs Neue andere Konstellationen und Gegenüberstellungen her. Diese luden den Betrachter dazu ein, Vergleiche zwischen den Werken anzustellen und provozierten, so soll auf Grundlage von Hofmanns museumsdidaktischen Überlegungen vorgeschlagen werden, „aktives Sehen“⁴⁶⁵ seitens der Besucher. Zugleich bewegte sich der Betrachter nicht entlang eines einzigen vorgegebenen Wegs durch die Dauerausstellung, sondern konnte, befördert durch die offene Raumsituation, innerhalb einer losen Chronologie seine eigene Geschichte der Moderne entwickeln. Gefolgert wurde daraus, dass die Dauerausstellung ein Dispositiv bildete, das den Betrachter mit Deutungsmacht ausstattete. Darin bildet sich jene Forderung nach einem anti-hierarchischen Verhältnis zwischen Museum und Betrachter ab, die Hofmann in seinem 1959 erschienenen Text propagiert hatte.

Gezeigt wurde, dass Hofmanns Erwerbsprinzipien, die dem Aufbau der Sammlung klassischer Moderne zu Grunde lagen, auch didaktischen Überlegungen folgten. Entsprechend seiner „Neigung“ hatte er eine Sammlung aufgebaut, die wenige *Meisterwerke* beinhaltete, sondern vorwiegend solche Werke, die Veranschaulichungspotential in sich trugen. Darüber hinaus war Hofmann an einem Überblick gelegen, den die Sammlung den Besuchern bieten sollte. Susanne Neuburgers These, Hofmann habe eine „Studien- oder Lehrsammlung“ aufgebaut, konnte durch Hofmanns museumsdidaktische Überlegungen, die er 1959 in einem Text dargelegt hatte, bestätigt werden. Dieser Text propagierte das Museum als „Bildungsort“, der ein anti-hierarchisches Verhältnis zwischen Museum und Besucher herstellen und diese zu „denkendem Anschauen“ anleiten sollte. Diese Auffassung spiegelte sich in der Raumsituation der Dauerausstellung wider, die den Besucher eigene Wege gehen ließ und

⁴⁶³ Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955, o.S.

⁴⁶⁴ Hofmann 1979 (1959), S. 272.

⁴⁶⁵ Hofmann 1979 (1959), S. 272.

ihm erlaubte, sich durch Bewegung im Raum seine eigene Vorstellung von der Moderne zu machen.

6.5 Die Sammlungsspezifika im Lichte der Dauerausstellung

Im Folgenden soll analysiert werden, wie die in Kapitel 3 herausgearbeiteten Spezifika der Sammlung klassischer Moderne im Rahmen ihrer permanenten Präsentation hervortraten. Gefragt wird dabei folglich nach der Rolle, die Plastiken und Skulpturen zukam, nach der Einbeziehung österreichischer Positionen und nach der von Hofmann projektierten Diversifikation der Sammlungsgebiete. Hatte es das zahlreich vorliegende Fotomaterial in Kapitel 5.5, das diese Fragen an die Eröffnungsausstellung richtete, zugelassen, Analysen zur Positionierung einzelner Arbeiten innerhalb der Ausstellungssituation von *Kunst von 1900 bis heute* anzustellen, so ist dies im vorliegenden Kapitel nur vereinzelt möglich. Denn: Wie bereits dargelegt wurde, gibt es nur wenige Fotos, die Auskunft über die Positionierung der Werke innerhalb der Dauerausstellung geben. Folglich können auch kaum Aussagen über Konstellationen getroffen werden, die zwischen einzelnen Werken bestanden. Es soll daher v. a. der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die Spezifika der Sammlung in den Werken widerspiegelten, die Hofmann als *Material* für die Dauerausstellung zur Verfügung standen, d. h. in den Werken aus Eigenbesitz und den zahlreichen (Dauer)Leihgaben, die Teil der permanenten Sammlungspräsentation waren.

6.5.1 Zur Rolle der bildhauerischen Arbeiten

Werner Hofmann skizzierte im Katalog der Eröffnungsausstellung von 1962, weshalb Skulpturen und Plastiken einen wichtigen Sammlungsbereich des M20 bildeten. Nicht allein die Tatsache, dass mit den umliegenden Terrassen ein Aufstellungsort für Großplastiken und Großplastiken vorhanden war, hatte dazu geführt. Auch die – im Vergleich zur Malerei – prinzipielle Erschwinglichkeit von Werken „von fast allen bedeutenden Bildhauern“ trug dazu bei, dass Hofmann zahlreiche Kleinplastiken und Kleinskulpturen kaufte,⁴⁶⁶ die im Obergeschoß des M20 zur Aufstellung kamen.

Gezeigt wurden die bildhauerischen Arbeiten nicht in Gruppen, sondern in lockerer Aufstellung zwischen den Hängewänden (Abb. 50 und 55). Wie dies bereits in der Eröffnungsausstellung zu sehen war (Abb. 17), präsentierten sich einige Plastiken vor den weißen Stützen des Raumes, die sie hinterfingen und ihre Präsenz im Raum verstärkten (Abb. 53). Im Rahmen der Eröffnungsausstellung wurde im Obergeschoß, auf welches

⁴⁶⁶ Vgl. Hofmann 1962a, S. X.

Kapitel 5 nicht eingegangen war, eine Plastik vor einer gänzlich leeren Hängewand aufgestellt, wodurch sie von ihrem Umfeld abgehoben und stark zur Geltung gebracht wurde (Abb. 61). Ob sich Hofmann auch in der Dauerausstellung dieses Präsentationsmodus bediente, konnte leider nicht rekonstruiert werden.

Betrachtet man den Eigenbesitz und die (Dauer)Leihgaben, so nahmen Plastiken und Skulpturen innerhalb der prinzipiell als Material für die Dauerausstellung zur Verfügung stehenden Werke 22 Prozent ein. Im Rahmen von *Kunst von 1900 bis heute* waren es innerhalb des in Kapitel 5 untersuchten Teils der Ausstellung nur knapp 17 Prozent gewesen. Verhältnismäßig befanden sich folglich mehr bildhauerische Arbeiten in der Dauerausstellung als in der Eröffnungsausstellung, wodurch hervorgeht, dass der Präsenz von Plastiken und Skulpturen innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation eine größere Rolle zukam.

Kapitel 6.2.1 hatte einen Überblick über die Eigenerwerbungen sowie die (Dauer)Leihgaben, die sich in den 1960er Jahren in der Sammlung des M20 befanden, gegeben. Es trat zu Tage, dass innerhalb einiger künstlerischer Bewegungen eine große Anzahl von Kleinplastiken und Kleinskulpturen vertreten war. So beinhaltete der Sammlungsbereich, der die künstlerischen Strömungen um die Jahrhundertwende zur Darstellung brachte, etwa zur Hälfte bildhauerische Arbeiten. Vergleicht man damit den Ausstellungsbereich *Um 1900* in der Eröffnungsausstellung, so zeigt sich, dass unter 25 Exponaten nur drei Plastiken und Skulpturen gezeigt wurden.⁴⁶⁷ Auch im Falle des Expressionismus waren in der permanenten Sammlungspräsentation mehr bildhauerische Arbeiten vertreten als innerhalb von *Kunst von 1900 bis heute*. Besonders stark zeigte sich innerhalb des Kubismus, dass Plastiken und Skulpturen wichtig waren, um die künstlerischen Auffassungen dieser Bewegung zur Darstellung zu bringen. Hatte die Eröffnungsausstellung unter zehn Werken nur zwei Plastiken gezeigt, so standen innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation fünf zweidimensionale Arbeiten acht Plastiken gegenüber. Darunter waren mit Werken von Jacques Lipchitz, Raymond-Duchamp, Henri Laurens, Ossip Zadkine und Alexander Archipenko fünf Künstler, die in Frankreich tätig gewesen waren. Doch dokumentierte die Sammlung des M20 auch kubistische Entwicklungen außerhalb Frankreichs: Durch Oto Gutfreunds Plastik *Viki* (1912-1913) war der tschechische Kubismus in der Sammlung vertreten; William Wauers Steinguss *Torso* (1916) lieferte ein Beispiel für die Verarbeitung kubistischen Formenguts in Deutschland.

Vorgeschlagen werden soll daher, dass den bildhauerischen Arbeiten innerhalb der Sammlung dahingehend eine zentrale Funktion zukam, als dass sie zur Ausdifferenzierung einiger künstlerischer Bewegungen, die durch die Malerei nur in wenigen Werken

⁴⁶⁷ Vgl. Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, o.S.

dokumentiert waren, beitrugen. Die Dauerausstellung stützte sich folglich stark auf die Präsenz von Plastiken und Skulpturen – auch, um ein möglichst umfassendes Bild der Moderne zu zeichnen.

6.5.2 Österreichische Positionen innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation

Im Rahmen von *Kunst von 1900 bis heute* waren in jenem Teil der Ausstellung, der die klassische Moderne zeigte, Arbeiten der österreichischen Künstler Alfred Kubin, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Anton Kolig, Albert Paris Gütersloh, Rudolf Wacker und Herbert Boeckl zu sehen. Als Architekt war Adolf Loos präsent; auf den Plastiken- und Skulpturenterrassen wurden einige Werke Fritz Wotrubas gezeigt. Insgesamt nahmen die Werke österreichischer Künstler innerhalb der Eröffnungsausstellung knapp zehn Prozent der Exponate ein (siehe Kapitel 5.5.2).

Während der 1960er Jahre bildeten etwa 170 Werke das Material für die permanente Präsentation der klassischen Moderne: Rund 110 Eigenerwerbungen wurden durch circa 60 (Dauer)Leihgaben ergänzt (siehe Kapitel 6.1.1). Richtet man den Blick auf österreichische Positionen, seien sie von Hofmann erworben worden oder als (Dauer)Leihgaben Teil der permanenten Sammlungspräsentation, so fällt auf, dass sich der Anteil österreichischer Künstler gegenüber der Eröffnungsausstellung erhöht hatte. Insgesamt befanden sich – ausgenommen jene Arbeiten, die dem Projekt Diversifikation zuzurechnen sind (siehe Kapitel 6.5.3) – 39 Werke österreichischer Künstler in der Sammlung, wodurch ihr Anteil knapp 23 Prozent betrug. Das „Mitspracherecht“, das Österreich laut Hofmann „in verschiedenen Geschichtskapiteln“ für sich beanspruchen könne,⁴⁶⁸ hatte gegenüber der Eröffnungsausstellung innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation folglich erhebliche Stärkung erfahren.

Innerhalb des Sammlungsbereichs, der die künstlerischen Strömungen um die Jahrhundertwende zur Darstellung brachte, war Gustav Klimts Schaffen mit drei Gemälden dokumentiert, Kolo Moser und Oskar Kokoschka waren mit jeweils einem Werk vertreten. Insgesamt verhalf dies österreichischen Positionen zu einer äußerst starken Präsenz innerhalb dieses Bereichs. Gleiches lässt sich zum Sammlungsbereich Expressionismus feststellen, innerhalb dessen österreichische Positionen mit fünf Werken auftraten: Drei Gemälde Egon Schieles, und jeweils ein Gemälde von Richard Gerstl und Oskar Kokoschka dokumentierten expressionistische Strömungen in Österreich.

Im Bereich der geometrisch-abstrakten Bewegungen der Zwischenkriegszeit traten einige Künstler auf, die „[...] Österreich durch Herkunft oder Schulung verbunden sind

⁴⁶⁸ Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

[...]“⁴⁶⁹. Darunter Adolf Hölzel, František Kupka, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Lajos Kassák und Herbert Bayer. Bayer, in Österreich geboren, jedoch bald nach Deutschland gegangen, war in der Sammlung mit fünf frühen Werken und einem späten Gemälde vertreten. War die Präsenz österreichischer Positionen innerhalb der geometrisch-abstrakten Strömungen der Zwischenkriegszeit folglich gering, so traten österreichische Künstler innerhalb der gegenständlichen Strömungen umso stärker auf. Präsent waren hier Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl, Rudolf Wacker, Albert Paris Gütersloh, Wilhelm Thöny, Alfred Wickenburg, Jean Egger, Anton Kolig, Albin Egger-Lienz und Fritz Wotruba mit einer kleinen Bronze.

Mit Raoul Hausmann war ein Dadaist in der Sammlung vertreten, der zwar aus Österreich stammte, jedoch stets im Ausland gearbeitet hatte: Von ihm kamen sieben Aquarelle und Zeichnungen in die Sammlung. Innerhalb des Sammlungsbereichs Surrealismus war mit einem Gemälde Wolfgang Paalens nur eine Arbeit eines österreichischen Künstlers vertreten.

1965 veröffentlichte Werner Hofmann ein Buch mit dem Titel *Moderne Malerei in Österreich*. Obgleich populärwissenschaftlich angelegt, erlaubt es Einblick in Hofmanns Sicht auf die österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts im Bereich der Malerei.⁴⁷⁰ Interessant ist dies v. a. hinsichtlich der Frage, welche Österreicher sich in den 1960er Jahren in der Sammlung des M20 befanden. So zeigt sich in der Publikation, dass viele der von Hofmann genannten Künstler – sei es als Eigenerwerbungen oder Leihgaben – auch Teil der Sammlung des Museums waren.⁴⁷¹ Umgekehrt fand sich nur ein Künstler, nämlich Alfred Wickenburg, nicht in der Publikation wieder. Eine weitere Analogie zur Sammlung lässt sich in der Gewichtung erkennen, die Hofmann einzelnen Künstlern zukommen ließ. Sehr eingehend wird etwa Gustav Klimt besprochen, der im Buch mit insgesamt acht Gemälden abgebildet ist. Dem Werk Klimts wird große Relevanz zugesprochen, wenn Hofmann Folgendes attestiert: „Klimt hat der österreichischen Malerei wieder eine Stimme im europäischen Gespräch gegeben.“⁴⁷² Innerhalb der Sammlung befanden sich in den 1960er Jahren insgesamt drei Gemälde Klimts. Ähnlich breit werden Alfred Kubin, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl und Herbert Boeckl besprochen und in einigen Werken veranschaulicht. Außer Kubin fanden sich diese Künstler – zum Teil mit mehreren Werken – auch in der Sammlung des M20 wieder.

⁴⁶⁹ Hofmann 1962a, S. X.

⁴⁷⁰ Siehe Hofmann 1965c. Die Publikation kommt mit wenig Text aus, beinhaltet jedoch insgesamt 100 Farbtafeln. Hofmann skizziert darin genealogische Entwicklungslinien innerhalb der österreichischen Moderne, die auf formalen Einflüssen beruhen, bettet die Entwicklungen innerhalb der bildenden Kunst jedoch in die allgemeine Geistesgeschichte ein.

⁴⁷¹ Bei jenen Künstlern, die in Publikation genannt wurden und nicht Eingang in die Sammlung klassischer Moderne fanden, handelt es sich um Adolf Boehm, Hans Böhler, Arnold Clementschitsch, Josef Dobrowsky, Anton Faistauer, Joseph Floch, Emanuel Fohn, Gerhart Frankl, Carl Moll und Artur Nikodem.

⁴⁷² Hofmann 1965c, S. 56.

Zusammenfassend soll festgestellt werden, dass gegenüber der Eröffnungsausstellung der Anteil der österreichischen Positionen in der permanenten Sammlungspräsentation markant gestiegen war. Attestieren lässt sich folglich, dass *Kunst von 1900 bis heute* internationaler aufgetreten war als die Dauerausstellung.

6.5.3 Das Projekt Diversifikation

Werner Hofmann hatte nach dem Vorbild des New Yorker MoMA geplant, im M20 eine Schallplatten-, Film- und Architektursammlung aufzubauen (siehe dazu auch Kapitel 2.2 und 3.1).⁴⁷³ Zum Aufbau einer Sammlung kam es jedoch nur im Bereich der Architektur; die projektierten Schallplatten- und Filmsammlungen wurden nicht realisiert. Gefragt, warum die Idee der Filmsammlung nicht umgesetzt wurde und weshalb er im Bereich der Fotografie – der sich das MoMA bereits sehr früh gewidmet hatte – nicht sammelte, erläuterte Hofmann, dass ihn strategische Überlegungen dazu bewogen hatten. Denn: Zum einen konnte er nicht überall „abgrasen“, zum anderen gab es mit dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek und mit dem Österreichischen Filmmuseum zwei Institutionen, mit denen er sich nicht anfeinden wollte.⁴⁷⁴

Hatte die Eröffnungsausstellung in Modellen vier Architekturen von Adolf Loos, Gerrit Rietveld, Walter Gropius und Le Corbusier gezeigt (siehe Kapitel 5.5.3), so kamen im Laufe der 1960er Jahre weitere fünf Modelle hinzu. Dabei handelt es sich um vier von Loos entworfene Architekturen – *Haus Rufer* (1922), *Projekt Terrassenhäuser* (1923), *Villa am Lido* (1924) und *Haus Moller* (1928) – und Gropius' *Projekt für ein Total-Theater* (1927), letzteres eine Leihgabe der Artothek des Bundes. Folglich verstärkte sich Loos' Präsenz in der Sammlung enorm; Gropius war mit insgesamt zwei Architekturmodellen vertreten.

Hofmann hatte diese Modelle von Architekturen „von signifikanter Bedeutung“ anfertigen lassen, „um zu zeigen, auch das gehört zu uns“, wie er rückblickend sagt. Die Modelle waren in den 1960er Jahren so auch Teil der permanenten Sammlungspräsentation.⁴⁷⁵ Wie und wo diese Architekturmodelle während Hofmanns Zeit als Direktor in der Dauerausstellung gezeigt wurden, konnte leider nicht rekonstruiert werden. Anzunehmen ist jedoch, dass sie, wie dies auch im Rahmen der Eröffnungsausstellung zu sehen war (Abb. 33), innerhalb der geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit zur Aufstellung kamen. Eine Ausstellungsansicht der permanenten Sammlungspräsentation, die jedoch frühestens auf das Jahr 1970 zu datieren ist, gibt womöglich die Inszenierung der Modelle wieder, wie sie auch während

⁴⁷³ Vgl. Hofmann 1962a, S. IX.

⁴⁷⁴ Vgl. Hofmann 2012a.

⁴⁷⁵ Vgl. Hofmann 2012a.

der 1960er Jahre anzutreffen war (Abb. 56). Die Ansicht gibt wieder, dass Gerrit Rietvelds *Haus Schröder* (1924) und Piet Mondrians *Komposition mit Doppellinie und Blau* (1935) nebeneinander platziert waren; mit einigem Abstand zu den beiden Werken hing Paul Mansouroffs beidseitig bemalte Holztafel *Ohne Titel* (1919) davor im Raum. Die Dauerausstellung zeigte folglich in direkter Gegenüberstellung, wie sich der innerhalb der De Stijl-Bewegung entwickelte Neoplastizismus auf die Architektur übertrug. Dem Besucher ermöglichte sich dadurch ein Vergleich zwischen zwei Ausdrucksformen kreativen Schaffens, die auf dem gleichen theoretischen Fundament fußen.

Doch erwarb Werner Hofmann außer den Architekturmodellen noch weitere Objekte, die dem Projekt Diversifikation zugerechnet werden. Neben den rund 110 Erwerbungen, die Hofmann im Bereich der klassischen Moderne tätigte, kamen insgesamt mehr als 70 Entwurfszeichnungen, Architekturmodelle, Stoffmuster und Designobjekte in die Sammlung. Den größten Teil nimmt ein Konvolut, bestehend aus 51 vorwiegend späten Entwurfszeichnungen Josef Hoffmanns, ein, das Hofmann 1966 erwarb. Dazu kommen zwei Bestecke Hoffmanns sowie drei Stoffmuster, die aus dessen Umkreis stammen.⁴⁷⁶ Im Falle einiger von Hoffmann entworfener Gläser, die sich heute in der Sammlung des Mumok befinden, ist anzunehmen, jedoch nicht bestätigt, dass diese in den 1960er Jahren in die Sammlung kamen.⁴⁷⁷ Daneben erwarb Werner Hofmann drei Stühle Gerrit Rietvelds, Marcel Breuers *Clubsessel „Wassily“* (1925) und Ludwig Mies van der Rohes *Barcelona-Stuhl* (1929). Wie mir Hofmann berichtete, wurden diese Stühle auch im Rahmen der permanenten Sammlungspräsentation gezeigt.⁴⁷⁸ Die Entwurfszeichnungen, Gläser und Bestecke Josef Hoffmanns waren in der Dauerausstellung der 1960er Jahre jedoch nicht zu sehen.⁴⁷⁹

Neben Gemälden, Graphiken, Collagen, Zeichnungen, Materialbildern, Plastiken und Skulpturen wurden in der permanenten Sammlungspräsentation folglich auch einige Objekte gezeigt, die dem Projekt Diversifikation zugerechnet werden können. Verwirklicht wurde dieses jedoch nur in Ansätzen, hatte Werner Hofmann doch zu Beginn seiner Direktionszeit weit umfangreichere Pläne gehabt.

6.6 Fazit

Mit Gründung des M20 wurde es in Österreich möglich, die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts *dauerhaft* und an *einem* Ort zu sehen. Werner Hofmann erwarb im

⁴⁷⁶ Vgl. Amanshauser 1987, S. 17 sowie Kat. Ausst., Museum moderner Kunst 1987, S. 21.

⁴⁷⁷ Vgl. Amanshauser 1987, S. 18. Das Sammlungsinventar des Mumok verzeichnet darüber hinaus ein Glasservice von Adolf Loos, das wie auch die Gläser Hoffmanns als Geschenk der Firma Lobmeyr in die Sammlung kam.

⁴⁷⁸ Vgl. Hofmann 2012a.

⁴⁷⁹ Edelbert Köb, in den 2000er Jahren Direktor des Mumok, berichtete mir dies während eines Gesprächs.

Laufe der 1960er Jahre rund 110 Werke, die sich dem Bereich der klassischen Moderne zurechnen lassen. Eine nicht allein zahlenmäßig wichtige Ergänzung bildeten etwa 60 (Dauer)Leihgaben, die als Material für die permanente Sammlungspräsentation dienten. Trotz dieser (Dauer)Leihgaben waren die künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts in unterschiedlich starker Präsenz in der Sammlung vertreten, wodurch einige Bewegungen nur bruchstückhaft dokumentiert waren.

Hinsichtlich seiner Sammlungsstrategie hatte sich Hofmann – ebenso aus finanziellen Gründen wie aus „Neigung“ – im Bereich der Malerei entschieden, nicht vorwiegend Hauptwerke bekannter Künstler in die Sammlung zu holen, sondern solche Werke zu erwerben, die als charakteristisch für die Anliegen der künstlerischen Bewegungen der ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gelten können. Neben einigen signifikanten Werken von Protagonisten der Moderne kamen folglich auch zahlreiche Künstler in die Sammlung, die relativ unbekannt waren. Doch waren auch die *big names* nicht nur mit Hauptwerken vertreten, sondern vielfach mit Arbeiten, die ihre künstlerischen Auffassungen widerspiegeln, jedoch nicht als signifikant gelten können.

Auf Grund nicht vorhandenen Fotomaterials konnte die Ausstellungssituation der permanenten Sammlungspräsentation nur partiell rekonstruiert werden. Es trat hervor, dass die Präsentation der Sammlung einem grundsätzlich chronologischen Aufbau folgte, wobei die einzelnen künstlerischen Strömungen nicht scharf voneinander abgegrenzt gezeigt wurden. Anteil daran hatte das Display, das aus relativ kurzen Hängewänden bestand, die in unregelmäßigen Abständen zueinander angeordnet waren, ohne dabei jedoch Nischensituationen zu bilden. Es bot sich dem Besucher eine Ausstellungssituation, die dadurch gekennzeichnet war, dass er sich innerhalb einer losen Chronologie frei durch die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts bewegen konnte. Durch die unregelmäßig und versetzt angeordneten Hängewände ergaben sich Blick- und Querbeziehungen zwischen einzelnen Werken, was auch Kontakt zwischen den einzelnen künstlerischen Strömungen herstellten. Dieses Dispositiv bewirkte folglich, dass die einzelnen künstlerischen Bewegungen – in Entsprechung der historischen Wirklichkeit – ineinander übergingen. Aufgezeigt werden konnte darüber hinaus, dass sich in der Struktur des Displays der Charakter der Sammlung klassischer Moderne widerspiegelte, der dadurch gekennzeichnet war, dass einige künstlerische Bewegungen nur bruchstückhaft vertreten waren.

Gezeigt wurde, dass Werner Hofmanns Erwerbsprinzipien, die dem Aufbau der Sammlung klassischer Moderne zu Grunde lagen, auch didaktischen Überlegungen folgten. Er hatte eine Sammlung aufgebaut, die vorwiegend solche Werke beinhaltete, die Veranschaulichungspotential in sich trugen. Durch eine Sichtung Hofmanns museumsdidaktischer Überlegungen, die dieser 1959 dargelegt hatte, konnte Susanne

Neuburgers These, Hofmann habe eine „Studien- oder Lehrsammlung“ aufgebaut, belegt werden. Hofmann hatte 1959 die Forderung nach dem Museum als „Bildungsort“ erhoben, der ein anti-hierarchisches Verhältnis zwischen Institution und Besucher herstellen und diese zu „denkendem Anschauen“ anleiten sollte. Gezeigt wurde, dass sich diese Auffassung in der Raumsituation der Dauerausstellung widerspiegelte: Der Besucher ging – innerhalb einer losen Chronologie – nicht auf einem ex ante festgelegten Weg durch die permanente Sammlungspräsentation, sondern entschied sich selbst, wie er seinen Besuch gestalten wollte. Der Besucher traf folglich nicht auf ein fixiertes Bild der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, sondern konnte sich seine eigene Vorstellung der Moderne machen.

Die Betrachtungen bezüglich der Frage, wie die in Kapitel 3 herausgearbeiteten Spezifika der Sammlung – der hohe Anteil an Plastiken und Skulpturen, die Einbeziehung österreichischer Positionen, die projektierte Diversifikation der Sammlung – in der Dauerausstellung in Erscheinung traten, bezog sich auf das Material, das Hofmann prinzipiell für die Präsentation der Sammlung zur Verfügung stand. Denn: Im Gegensatz zur *Kunst von 1900 bis heute* konnten auf Grund nicht vorhandenen Fotomaterials kaum Aussagen über Konstellationen getroffen werden, die zwischen einzelnen Werken bestanden. Im Falle der in der Sammlung vertretenen Plastiken und Skulpturen wurde vorgeschlagen, dass den bildhauerischen Arbeiten zur Veranschaulichung einiger künstlerischer Bewegungen, die durch die Malerei nur in wenigen Werken dokumentiert waren, eine zentrale Funktion zukam. Gegenüber der Eröffnungsausstellung stützte sich die Dauerausstellung, um ein möglichst umfassendes Bild der Moderne zu zeichnen, in stärkerem Ausmaß auf die Präsenz von Plastiken und Skulpturen. Wie sich zeigte, war im Vergleich zu *Kunst von 1900 bis heute* der Anteil österreichischer Positionen innerhalb der permanenten Sammlungspräsentation deutlich gestiegen. Gefolgert wurde daraus, dass die Eröffnungsausstellung des M20 internationaler aufgetreten war als die Dauerausstellung. Das Projekt Diversifikation kam während Werner Hofmanns Zeit als Direktor nur partiell zur Umsetzung. Zwar wurde die Architektursammlung realisiert, indem insgesamt neun Architekturmodelle Eingang in die Sammlung fanden, die projektierten Film- und Schallplattensammlungen wurden jedoch nicht verwirklicht. Neben den Architekturmodellen erwarb Hofmann jedoch auch Entwurfszeichnungen, Stoffmuster und Designobjekte, darunter einige Stühle und Sessel, die wie auch die Architekturmodelle Teil der permanenten Sammlungspräsentation waren.

7 Resümee und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Werner Hofmanns Ausstellungskonzepte der 1960er Jahre, die dieser als Gründungsdirektor des Wiener M20 realisierte, zu analysieren. Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildete die These, dass dem neu gegründeten Museum neben dem Aufbau einer Sammlung auch eine wichtige Aufgabe im Bereich des Ausstellens zukam. Dies in zweierlei Hinsicht: Einerseits brachte es die Gründung des M20 mit sich, dass nun erstmals in Österreich die Möglichkeit gegeben war, einen Überblick über die wirkmächtigen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts – versammelt an *einem* Ort – zu sehen. Andererseits entwickelte das M20 eine umfangreiche Sonderausstellungstätigkeit, mit der es in mehreren Aspekten das Wiener Ausstellungsleben der Nachkriegszeit ergänzte.

Zwei Ausstellungssituationen standen im Vordergrund der Betrachtungen: die Sonderausstellung *Kunst von 1900 bis heute*, mit der das M20 1962 eröffnet wurde, sowie die permanente Sammlungspräsentation. Als Überblicksausstellung konzipiert, die in Österreich zum ersten Mal seit 1924 eine Zusammenschau der mittlerweile *klassisch* gewordenen künstlerischen Bewegungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lieferte, brachte *Kunst von 1900 bis heute* die noch junge Sammlung des Museums in Kontakt mit zahlreichen Leihgaben. Als die Ausstellung nach wenigen Wochen zu Ende ging, wanderte die Sammlung ins Obergeschoß des M20 und wurde dort während der 1960er Jahre zusammen mit einer Vielzahl an (Dauer)Leihgaben gezeigt. Die Besprechungen der beiden Ausstellungssituationen konzentrierten sich auf die Frage, wie die klassische Moderne während Hofmanns Zeit als Direktor (1962-1969) ausgestellt wurde – abgeleitet von der Tatsache, dass dem Aufbau einer solchen Sammlung lokalhistorisch große Relevanz zukam. Die Analyse war der Eröffnungsausstellung und der permanenten Sammlungspräsentation auf drei verschiedenen Betrachtungsebenen entgegengetreten: Gefragt wurde nach dem jeweiligen Narrativ, nach der Verwendung des Displays und danach, wie mit den Spezifika der Sammlung gearbeitet wurde. Es zeigte sich, dass die beiden Ausstellungskonzepte, obgleich sie mit ähnlichem Material arbeiteten – nämlich mit der Sammlung klassischer Moderne –, hinsichtlich ihrer Strategien auf allen drei Ebenen anders agierten.

In Kapitel 2 wurde herausgearbeitet, dass ein Museum, das sich mit internationaler Perspektive dem zielgerichteten Aufbau einer Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst widmen sollte, in Österreich ein Desideratum war, das mit der Eröffnung der *Modernen Galerie* im Jahr 1903 nur partiell verwirklicht wurde. Denn: Auf Grund mangelnder politischer Bekenntnis sowie einiger Reorganisationen und inhaltlicher Schwerpunktverlagerungen kam es nur zum Aufbau einer fragmentarischen

Sammlung, die etwa den Dadaismus und die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit unbeachtet ließ.

Werner Hofmann entwarf eine Konzeption des Museums, die entgegen der bislang Österreichbezogenen Kulturpolitik der Nachkriegszeit auf die Eingliederung der österreichischen Kunstlandschaft in das internationale Geschehen abstellte. Indem er das neue Haus *Museum des 20. Jahrhunderts* nannte, umriss er den zeitlichen Rahmen innerhalb dessen sich die Tätigkeit des Museums entfalten sollte, hielt damit jedoch ebenso fest, dass sich seine Aufgaben auch auf Bereiche kreativen Schaffens außerhalb der bildenden Kunst erstrecken sollten. Das Einraummuseum, das Karl Schwanzer aus dem Weltausstellungspavillon entwickelt hatte, wurde von Hofmann dahingehend genutzt, als dass im Erdgeschoß ausschließlich Sonderausstellungen gezeigt wurden, während das Obergeschoß der permanenten Sammlungspräsentation vorbehalten war. Das Display des Erdgeschoßes wies große Flexibilität auf: Die verwendeten Stellwände waren leicht manipulierbar und konnten in unterschiedlichen Formationen aufgestellt werden. Anders verhielt sich die Situation im Obergeschoß: Die Positionierung der Hängewände konnte de facto nicht verändert werden, weshalb das räumliche Dispositiv während der 1960er Jahre stabil blieb.

Kapitel 3 ging auf die Konzeption der Sammlung klassischer Moderne ein. Herausgearbeitet wurden darin die Spezifika der Sammlung, die in Kapitel 5 und 6 als eines von drei Analysekriterien dienten. Die Erwerbung von Gemälden der klassischen Moderne war in den 1960er Jahren auf Grund steigender Nachfrage schwierig geworden, weshalb Hofmann sehr konzentriert vorgehen musste. Vergleichsweise erschwinglicher waren Werke der Bildhauerei, deren Stellenwert Hofmann als grundsätzlich unterbewertet betrachtete. Ebenso trugen aber die architektonischen Gegebenheiten des Museums wie auch die Tatsache, dass Wien in der Nachkriegszeit zu einem europäischen Zentrum der Bildhauerei geworden war, dazu bei, dass Hofmann eine umfangreiche Plastiken- und Skulpturensammlung aufbaute. Daneben wollte Hofmann in Entsprechung zum *Multidepartmental Plan* des New Yorker MoMA die Sammlung des M20 diversifizieren. Zur Darstellung brachte Kapitel 3 auch, dass in Bezug auf die beiden bereits bestehenden Wiener Moderne-Sammlungen – die ÖG und die MG des KHM – ein Verhältnis zwischen Abgrenzung und Einbeziehung auszumachen war. Im Falle der ÖG musste Hofmann deklarieren, wie er mit österreichischen Positionen umgehen wollte, war doch die österreichische Kunst per definitionem die Domäne der ÖG. Die Erwerbspolitik des M20 sollte sich aus Hofmanns Perspektive daher nur auf die einflussreichsten österreichischen Künstler beschränken. Im Falle beider Sammlungen griff Hofmann auf (Dauer)Leihgaben zurück, welche die permanente Sammlungspräsentation des M20 ergänzten.

Kapitel 4 widmete sich der Sonderausstellungstätigkeit des M20. Wie gezeigt wurde, war es in den 1960er Jahren noch keine Selbstverständlichkeit, dass ein Museum regelmäßig Sonderausstellungen zeigte. Im Gegensatz zum M20 hatten die meisten staatlichen Museen keine Räume für Sonderausstellungen zur Verfügung. Mit bis zu acht Ausstellungen pro Jahr ging das M20 einer umfangreichen Ausstellungstätigkeit nach, die von einer prononciert internationalen Ausrichtung gekennzeichnet war. Unter den 11 Einzelausstellungen, die Hofmann Künstlern der klassischen Moderne widmete, fanden sich nur drei Personalen österreichischer Positionen. Die fünf von Werner Hofmann selbst konzipierten Themenausstellungen gingen allesamt nach einem ähnlichen Schema vor, wenn sie sowohl die historischen Avantgarden als auch zeitgenössische Positionen in ihre Argumentation einbezogen. Zudem zeigten diese Ausstellungen stets internationale Kunst in einer Zusammenschau mit österreichischen Künstlern, worin sich eine Übereinstimmung mit Hofmanns Sammlungskonzept feststellen ließ, innerhalb dessen er österreichische Positionen entsprechend ihres Beitrags zu internationalen Entwicklungen zu Wort kommen lassen wollte. Weitere Symmetrien zwischen Sammlungs- und Ausstellungspolitik fanden sich in der Hervorhebung bildhauerischer Arbeiten: Hofmann zeigte drei reine Plastiken- und Skulpturenausstellungen. Auch das Vorhaben, neben Malerei und Bildhauerei auch andere Formen kreativen Schaffens in die Sammlung zu integrieren, fand Niederschlag in der Ausstellungsprogrammatik.

In Gegenüberstellung zur Ausstellungstätigkeit des M20 ging Kapitel 4 auf das Ausstellungsleben im Wien der Nachkriegszeit ein. Vor allem die Galerie Würthle unter der Leitung von Fritz Wotruba zeigte in zahlreichen Ausstellungen internationale und österreichische Beiträge zur klassischen Moderne: Seine Programmgestaltung sah Wotruba als Vorarbeit für ein damals noch nicht existierendes Museum moderner Kunst. Als dieses 1962 mit dem M20 eröffnet wurde, fand im Besonderen die Bildhauerei neue Ausstellungsmöglichkeiten vor. Darüber hinaus war erst mit *Kunst von 1900 bis heute*, der Ausstellung, mit der das M20 1962 eröffnet wurde, ein Überblick über die einflussreichsten Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts gegeben. Davor hatten im Wien der Nachkriegszeit Überblicksausstellungen stattgefunden, doch wiesen sie einige Lücken in ihren Darstellungen auf: Im Speziellen blieben jeweils die geometrisch-konstruktiven Strömungen der Zwischenkriegszeit ausgespart.

In der Ausstellung *Kunst von 1900 bis heute*, der sich Kapitel 5 widmete, wollte Werner Hofmann dem Publikum die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts im Bereich von Malerei und Bildhauerei veranschaulichen. Hofmann dachte bei der Konzeption der Ausstellung die permanente Sammlungspräsentation mit, die im Anschluss an die Eröffnungsausstellung das Obergeschoß des Museums bespielen würde. Denn: Innerhalb dieser würden die Besucher den in *Kunst von 1900 bis heute*

veranschaulichten Überblick vermissen, war die Sammlung doch erst im Aufbau begriffen und Hofmann vor das Problem gestellt, dass es schwierig war, Werke der klassischen Moderne *nachzukaufen*.

Wie gezeigt wurde, bot die Eröffnungsausstellung des Museums den Besuchern keinen durchgehend chronologischen Rundgang durch die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, sondern folgte einem Narrativ, das Werner Hofmann einige Jahre zuvor in einer Publikation dargelegt hatte. Hofmann übertrug – mit Abwandlungen – seine in *Zeichen und Gestalt* (1957) geäußerten Überlegungen auf das Narrativ der Ausstellung. Die künstlerischen Strömungen der Zwischenkriegszeit – die geometrisch-abstrakten, die dadaistisch-surrealistischen und die gegenständlichen Bewegungen – wurden gleichsam als Ergebnisse zweier zeitlich parallel verlaufender Entwicklungen inszeniert und präsentierten sich innerhalb dreier Ausstellungsbereiche im räumlichen Nebeneinander.

Das Display der Ausstellung bestand aus Stellwänden, die im Raum in durchbrochenen, verschieden langen Reihen platziert wurden. Zweierlei wurde dadurch ermöglicht: Zum einen stellten sich Blick- und Querbeziehungen zwischen Kunstwerken her, zum anderen wurden einige Kunstwerke *vereinzelt*. Gezeigt wurde, dass diese spezifischen Verwendungsmodi des Displays argumentativ in die Ausstellung einbezogen wurden. Darüber hinaus konnten sie mit Werner Hofmanns theoretischem Denken in Verbindung gebracht werden, das einerseits dem einzelnen Künstler eine große Rolle zuspricht, andererseits jedoch auch von genealogischen, auf formalen Einflüssen beruhenden Verbindungen *zwischen* Künstlern gekennzeichnet ist.

Kunst von 1900 bis heute zeigte innerhalb des Ausstellungsbereichs, der die klassische Moderne umfasste, zu knapp einem Drittel Werke aus der eigenen Sammlung. Die Präsenz der Kleinplastik wurde innerhalb der Ausstellung hervorgehoben, indem sie gleichsam gerahmt vor den Stützen des Raumes präsentiert wurde. An anderen Stellen wurde sie eingebunden ins Gespräch mit den jeweils umliegenden Gemälden gezeigt. Doch fanden im Innenraum auch einige Großplastiken Aufstellung, die als *Leitobjekte* für einzelne Bereiche der Ausstellung fungierten. Rund ein Zehntel der ausgestellten Werke stammten von österreichischen Künstlern. Oskar Kokoschkas Position als Bildnismaler wurde hervorgehoben; Gustav Klimts Werk wurde als wichtiger Beitrag zum europaweit vertretenen Jugendstil vorgestellt. Beim Modell einer Architektur von Adolf Loos handelte es sich um den einzigen österreichischen Beitrag im Bereich der geometrisch-konstruktiven Bewegungen der Zwischenkriegszeit. Als Überblicksausstellung zur Entwicklung von Malerei und Plastik konzipiert, war die von Hofmann als Teil der Sammlungsstrategie projektierte Diversifikation innerhalb von *Kunst von 1900 bis heute* nur in Ansätzen vorhanden. Lediglich vier Architekturmodelle dokumentierten das

kreative Schaffen abseits der bildenden Kunst: Sie wurden dort in die Darstellungen einbezogen, wo sie kunsthistorisch in einem Bezug zu Malerei und Bildhauerei stehen.

Kapitel 6 lieferte eine Analyse der permanenten Sammlungspräsentation, der es eine Bestandsaufnahme jener Werke, die in den 1960er Jahren das Material für die Dauerausstellung bildeten, voranstellte. Neben den rund 110 von Hofmann erworbenen Werken ergänzten etwa 60 (Dauer)Leihgaben staatlicher wie privater Seite die permanente Präsentation der Sammlung. Trotz dieser (Dauer)Leihgaben waren die künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts in unterschiedlich starker Präsenz in der Sammlung vertreten, wodurch einige Bewegungen im Vergleich zu *Kunst von 1900 bis heute* nur bruchstückhaft dokumentiert waren.

Die Präsentation der Sammlung klassischer Moderne folgte einem grundsätzlich chronologischen Aufbau. Hatte bereits *Kunst von 1900 bis heute* organische Übergänge zwischen den einzelnen Strömungen hergestellt, so verstärkte sich dieser Effekt in der Dauerausstellung. Anteil daran hatte das Display, das aus relativ kurzen Hängewänden bestand, die in unregelmäßigen Abständen zueinander angeordnet waren, ohne dabei jedoch Nischensituationen zu bilden. Dieses Dispositiv bewirkte folglich, dass die einzelnen künstlerischen Bewegungen – in Entsprechung der historischen Wirklichkeit – ineinander übergingen und nicht abgegrenzt voneinander präsentiert wurden. Festgestellt wurde darüber hinaus, dass sich in der Struktur des Displays die Struktur der Sammlung klassischer Moderne widerspiegelte, die dadurch gekennzeichnet war, dass einige künstlerische Bewegungen nur in einzelnen Werken vertreten waren.

Gezeigt wurde, dass Werner Hofmanns Erwerbsprinzipien auch didaktischen Überlegungen folgten, denn: Hofmann hatte eine Sammlung aufgebaut, die vorwiegend solche Werke beinhaltete, die Veranschaulichungspotential in sich trugen. Durch eine Sichtung Hofmanns museumsdidaktischer Überlegungen konnte belegt werden, dass Hofmann eine „Studien- und Lehrsammlung“ (Neuburger) aufgebaut hatte. Hofmann hatte 1959 die Forderung nach dem Museum als „Bildungsort“ erhoben, der ein anti-hierarchisches Verhältnis zwischen Institution und Besucher herstellen und diese zu visuellem Lernen anleiten sollte. Gezeigt wurde, dass sich diese Auffassung in der Raumsituation der Dauerausstellung abbildete: Der Besucher ging – innerhalb einer losen Chronologie – nicht auf einem ex ante festgelegten Weg durch die permanente Sammlungspräsentation, sondern entschied sich selbst, wie er seinen Besuch gestalten wollte. Er traf folglich auf kein fixiertes Bild der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, sondern konnte sich seine eigene Vorstellung der Moderne machen. Gab die Eröffnungsausstellung in Grundzügen Hofmanns Überlegungen zur Entwicklung der Malerei wider, die er 1957 in *Zeichen und Gestalt* geäußert hatte, so trat er in der permanenten Sammlungspräsentation verstärkt als Didaktiker hervor.

Im Gegensatz zu *Kunst von 1900 bis heute* konnten auf Grund nicht vorhandenen Fotomaterials kaum Aussagen über Konstellationen getroffen werden, die zwischen einzelnen Werken bestanden. Im Falle der in der Sammlung vertretenen Plastiken und Skulpturen wurde vorgeschlagen, dass den bildhauerischen Arbeiten zur Veranschaulichung einiger künstlerischer Bewegungen, die durch die Malerei nur in wenigen Werken dokumentiert waren, eine zentrale Funktion zukam. Verglichen mit der Eröffnungsausstellung stützte sich die permanente Sammlungspräsentation, um ein möglichst umfassendes Bild der Moderne zu zeichnen, in stärkerem Ausmaß auf die Präsenz von Plastiken und Skulpturen. Wie sich zeigte, war innerhalb der Dauerausstellung gegenüber *Kunst von 1900 bis heute* auch der Anteil österreichischer Positionen deutlich gestiegen. Gefolgert wurde daraus, dass die Eröffnungsausstellung des M20 internationaler aufgetreten war als die Dauerausstellung. Die projektierte Diversifikation der Sammlung kam nur partiell zur Umsetzung: Zwar wurde die Architektursammlung realisiert; der anfangs intendierte Aufbau einer Film- und Schallplattensammlung wurde jedoch nicht verwirklicht. Neben den Architekturmodellen erwarb Hofmann im Laufe der 1960er Jahre auch Entwurfszeichnungen, Stoffmuster und Designobjekte, darunter einige Stühle und Sessel, die wie auch die Architekturmodelle Teil der permanenten Sammlungspräsentation waren. Obgleich nur in Teilen realisiert, kam dem Projekt Diversifikation innerhalb der Dauerausstellung eine größere Präsenz zu als im Rahmen von *Kunst von 1900 bis heute*.

Abschließend wird ein Ausblick gegeben, der aufzeigen soll, welche Fragestellungen auf Basis der vorliegenden Untersuchungen bzw. anschließend an diese Bearbeitung finden könnten. Die hier erfolgten Betrachtungen konzentrierten sich auf Werner Hofmanns Ausstellungskonzepte, während die Rezeption der von ihm in den 1960er Jahren realisierten Ausstellungen nur im Rahmen der Analyse von *Kunst von 1900 bis heute* angerissen wurde. Da die 45 Sonderausstellungen der Ära Hofmann das Wiener Ausstellungsleben – sowohl im Bereich der klassischen Moderne als auch hinsichtlich der zeitgenössischen Kunst – wesentlich bereicherten, wäre es interessant zu untersuchen, wie diese Ausstellungen in Wien rezipiert wurden. Eine solche Analyse könnte sich auf Zeitungsberichte und Rezensionen wie auch auf Gespräche mit Zeitzeugen stützen. In diesem Rahmen könnte auch der Diskussion um die *Entartete Kunst* nachgegangen werden, die in Österreich Anfang der 1960er Jahre noch nicht verstummt war. Robert Fleck beschreibt so auch, dass in einigen Zeitungsrezensionen, die 1962 anlässlich der Eröffnung des M20 erschienen, die „Begriffe der ‚Entartung‘ und der verquerte [sic!] biologische Diskurs gegen den Radikalismus der Moderne eine zentrale Rolle“ spielten.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Vgl. Fleck 1996, S. 455.

Susanne Neuburger hat mit Blick auf die von Werner Hofmann erworbenen Werke festgestellt, dieser habe die Anliegen der ersten beiden documenta-Ausstellungen, die 1955 respektive 1959 stattfanden, fortgeführt.⁴⁸¹ Obgleich *Kunst von 1900 bis heute* auch mit anderen Überblicksausstellungen der 1950er bis 1960er Jahre verglichen werden könnte, läge es auf Grund von Neuburgers Überlegungen nahe, die Eröffnungsausstellung des M20 der documenta I gegenüberzustellen, die 1955 als „umfassende Retrospektive der Moderne“⁴⁸² aufgetreten war; in Österreich hatte in der Nachkriegszeit, gleichwohl in ihrem Umfang bescheidener angelegt, *Kunst von 1900 bis heute* eine solche Retrospektive sein wollen. Zur ersten Ausgabe der documenta liegen zahlreiche Untersuchungen vor,⁴⁸³ die als Ausgangspunkt für einen Vergleich mit der Eröffnungsausstellung des M20 dienen könnten. Gegenübergestellt werden könnten die beiden Ausstellungen in Bezug auf ihr grundsätzliches Moderne-Bild, hinsichtlich der gezeigten Künstler sowie bezüglich ihrer Inszenierungsstrategien. Interessant wäre ein solcher Vergleich auch deswegen, weil Hofmann Werner Haftmanns einflussreiche Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954) in mehrerer Hinsicht – teils heftig – kritisiert hatte.⁴⁸⁴ Haftmann war der „Cheftheoretiker“⁴⁸⁵ der ersten drei documenta-Ausstellungen, der in der Mitwirkung an der documenta „[...] die willkommene Gelegenheit sah, seine kurz zuvor in Buchform dargelegten Thesen zur Kunst des 20. Jahrhunderts mit realen Kunstwerken realisieren zu können.“⁴⁸⁶

Um an die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit anzuschließen, bestünde eine dritte Forschungsperspektive darin, die Strategien der permanenten Sammlungspräsentation des M20 mit anderen Dauerausstellungen zu vergleichen, die in den 1960er Jahren in Museen moderner Kunst bestanden. Werner Hofmann trat im Rahmen der Analysen als sehr progressiver Museumspraktiker hervor: Ein Vergleich mit den Ausstellungsprinzipien anderer Häuser könnte diese Feststellung bestätigen oder sie relativieren. Nahe liegend wäre ein Vergleich mit in etwa zeitgleich entstandenen Museen wie dem Moderna Museet in Stockholm (1958) und dem Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1961). Erhellend könnte darüber hinaus jedoch eine Gegenüberstellung mit der permanenten Sammlungspräsentation des Stedelijk Museum in Amsterdam sein, das bis zum Jahr 1963 von Willem Sandberg geleitet wurde. Dies aus zweierlei Gründen: Zum einen hatte das Stedelijk Museum bereits in den 1920er Jahren seine Sammlungen in

⁴⁸¹ Vgl. Neuburger 2001.

⁴⁸² Kimpel 2002, S. 14.

⁴⁸³ Siehe etwa Harald Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997; Walter Grasskamp, For Example, *documenta*, or, How is Art History Produced?, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996, S. 67-78 oder Walter Grasskamp, *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, in: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 116-125.

⁴⁸⁴ Vgl. Hofmann 1955, Hofmann 1956 sowie Hofmann 1962c.

⁴⁸⁵ Kimpel 2002, S. 17.

⁴⁸⁶ Kimpel 2002, S. 22.

Richtung Fotografie und Design diversifiziert, zum anderen fand in Amsterdam ein ähnliches Display Verwendung (Abb. 6), wie es auch im M20 zum Einsatz kam.

8 Anhang

8.1 Literaturverzeichnis

Selbständige und unselbständige Literatur

Aichner 2011

Véronique Aichner, Chronologie der Ausstellungen 1962-2000, in: Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, Berlin 2011, S. 140-189.

Amanshauser 1987

Hildegund Amanshauser, Die Leichtigkeit des Entwerfens. Josef Hoffmann in der Sammlung des Museums moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, in: Museum moderner Kunst Wien (Hg.), *Josef Hoffmann. Variationen. Bestandskatalog der Werke Josef Hoffmanns im Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts* (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst, Wien 1987/Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1987/Rupertinum, Salzburg 1989), Wien 1987, S. 17-20.

Anon. 1901

Anonym, Die Moderne Galerie, in: *Ver Sacrum*, 19, 1901, o.S.

Anon. 1997

Anonym, Kommentierte Auswahl der Ausstellungen im Hauptraum der Wiener Secession 1989 – 1997, in: Eleonora Louis (Red.), *Secession. Die Wiener Secession vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 159-171.

Badura-Triska 2006

Eva Badura-Triska, Moderne und Gegenwartskunst in österreichischen Privatsammlungen. Geschichte und Ist-Stand, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Eva Badura-Triska (Hg.), *Entdecken und Besitzen. Einblicke in österreichische Privatsammlungen* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2005), Wien 2005, S. 11-45.

Boeckl 2011

Matthias Boeckl, Vier Jahrzehnte Inspiration: Die Ausstellungen im 20er Haus, in: Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, Berlin 2011, S. 110-116.

Bogner 1980

Dieter Bogner, Hans Tietze und die moderne Kunst, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1980, S. 13-15.

Bürkle 2010

Horst D. Bürkle, Auf ein Neues: Das Menschenbild in unserer Zeit, in: *Darmstädter Sezession*, 2010 (20.01.2013), URL: http://www.redworks.info/artistsnet/start_sezession/index.php?tid=570&lng=de.

Decter 2001

Joshua Decter, Synergiemuseum, in: Peter Noever (Hg.), *das diskursive museum*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 95-112.

Drechsler 2001

Wolfgang Drechsler, Zwischenbilanz. Die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen mit den Augen der zweiten Hälfte, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001², S. 34-53.

Drechsler/Fuchs 2001

Wolfgang Drechsler/Rainer Fuchs, Zur Geschichte des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001², S. 6-25.

Fleck 1982

Robert Fleck, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich* (Band 1: Die Chronik), Wien 1982.

Fleck 1996

Robert Fleck, Kunst in einer Zeit der Restauration. Die Rekonstruktion einer Szene moderner Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit, in: Wolfgang Kos/Georg Rigele (Hg.), *Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Wien 1996, S. 441-471.

Fleck 1998

Robert Fleck, Dokumentation 1898-1998, in: Wiener Secession – Vereinigung bildender Künstler (Hg.), *Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit* (Kat. Ausst., Secession, Wien 1998/1999), München 1998, S. 89-177.

Forsthuber 1992

Sabine Forsthuber, Hans Tietzes kunstpädagogische Ausstellungen, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), *Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*, Wien 1992, S. 167-188.

Fritz 2007

Elisabeth Fritz, Im Schnittpunkt von Dada: Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hans Arp und Francis Picabia, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007, S. 224-225.

Gludowatz 2001

Karin Gludowatz, František Kupka, *Nocturne*, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001², S. 58.

Habsburg-Lothringen 2012a

Bettina Habsburg-Lothringen, Sonderausstellungen. Grundlegende Bemerkungen zu einem Format am Beispiel der Ausstellungstätigkeit am Universalmuseum Joanneum seit 1811, in: Tobias G. Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*, Bielefeld 2012, S. 17-38.

Habsburg-Lothringen 2012b

Bettina Habsburg-Lothringen, Dauerausstellungen. Erbe und Alltag, in: Dies. (Hg.), *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld 2012, S. 9-18.

Hammel-Haider 1992

Gabriele Hammel-Haider, „Moderne Galerie in Wien“ – „Neue Galerie in der Stallburg“ – Und nun?, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), *Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*, Wien 1992, S. 189-193.

Heyd 1950

Kurt Heyd, Eröffnungsrede, in: Hans Gerhard Evers (Hg.), *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, Darmstadt 1950, S. 9-11.

Hoerschelmann/Louis 2003

Antonia Hoerschelmann/Eleonora Louis, Ein Zentrum der Kunst im Nachkriegswien. Kamm – Würthle – Wotruba, in: Klaus A. Schröder/Antonia Hoerschelmann (Hg.), *Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2003/2004), Wolfratshausen 2003, S. 10-13.

Hofmann 1951

Werner Hofmann, Zu einer Theorie der Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14, 1951, S. 118-123.

Hofmann 1955

Werner Hofmann, Der Stilentwurf des 20. Jahrhunderts, in: *Merkur*, 8, 1955, S. 680-686.

Hofmann 1956

Werner Hofmann, Geschichtsdeutung aus Leidenschaft, in: *Merkur*, 6, 1956, S. 613-617.

Hofmann 1957

Werner Hofmann, *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1957.

Hofmann 1958

Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1958.

Hofmann 1959

Werner Hofmann, Von den Grenzen der Künste, in: *Merkur*, 1, 1959, S. 90-94.

Hofmann 1960

Werner Hofmann, Introduction, in: Hans Schaumberger (Red.), *Austrian Painting and Sculpture 1900 to 1960* (Kat. Ausst., Arts Council Gallery, London, 1960), Wien 1960, o.S.

Hofmann 1962a

Werner Hofmann, Vorwort, in: Werner Hofmann/Gerhart Rindauer (Red.), *Kunst von 1900 bis heute* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962), Wien 1962, S. VII-XII.

Hofmann 1962b

Werner Hofmann, Einführung, in: Ders. (Red.), *Belgische Malerei seit 1900* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, 1962), Wien 1962, S. 9-10.

Hofmann 1962c

Werner Hofmann, Werner Haftmanns Widersprüche, in: *Merkur*, 6, 1962, S. 591-594.

Hofmann 1962d

Werner Hofmann, Konservative Tendenzen, in: Werner Hofmann/Gerhart Rindauer (Red.), *Kunst von 1900 bis heute* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962), Wien 1962, o.S.

Hofmann 1962e

Werner Hofmann, Um 1900, in: Werner Hofmann/Gerhart Rindauer (Red.), *Kunst von 1900 bis heute* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962), Wien 1962, o.S.

Hofmann 1963a

Werner Hofmann, Zum Bau des Museums des 20. Jahrhunderts, in: *Der Aufbau*, 2, 1963, S. 39-40.

Hofmann 1963b

Werner Hofmann, Einführung, in: Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.), *Idole und Dämonen* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963), Wien 1963, S. 8-16.

Hofmann 1964a

Werner Hofmann, Das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts, in: *Museumskunde*, 1, 1964, S. 49-57.

Hofmann 1964b

Werner Hofmann, Einführung, in: Museum des 20. Jahrhunderts (Hg.), *Meistwerke der Plastik* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1964), Wien 1964, o.S.

Hofmann 1965a

Werner Hofmann, Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, in: *Werk*, 6, 1965, S. 222-227.

Hofmann 1965b

Werner Hofmann, Notstand der Kunst, in: *Das Kunstwerk*, 5-6, 1965, S. 57.

Hofmann 1965c

Werner Hofmann, *Moderne Malerei in Österreich*, Wien 1965.

Hofmann 1968

Werner Hofmann, Vorwort, in: Werner Hofmann/Otto Graf (Red.), *Die Bilder* (Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1968, S. 4-5.

Hofmann 1979 (1959)

Werner Hofmann, Funktionswandel des Museums, in: Ders., *Gegenstimmen, Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1979, S. 265-276 (erstmalig abgedruckt in: *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst*, 1959, S. 99-109).

Hofmann 1990

Werner Hofmann, Produktive Konflikte, in: Martina Sitt (Hg.), *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 102-130.

Hofmann 2005

Werner Hofmann, Ein kulturpolitisches Experiment: Das Museum des 20. Jahrhunderts, in: Gerbert Frodl/Paul Kruntorad/Manfried Rauchensteiner (Hg.), *Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky*, Wien 2005, S. 65-81.

Hofmann 2008a

Werner Hofmann, Interview by Hans Ulrich Obrist with Werner Hofmann, in: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, hg. von Lionel Bovier, Zürich 2008, S. 132-146, hier: S. 137.

Hofmann 2008b

Werner Hofmann, Versuch einer Bilanz. Ankäufe für ein neues Museum des 20. Jahrhunderts, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Mehransichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee ...* (Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008), Wien 2008.

Hofmann 2008c

Werner Hofmann, Ausstellungen im Museum des 20. Jahrhunderts, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Mehransichtigkeiten – Derain, Kupka, Magritte, Klee ...* (Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008), Wien 2008.

Hofmann 2011

Werner Hofmann, Museen bieten Spielregeln für Deutungsspiele, in: Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, Berlin 2011, S. 8-11.

Kernbauer 2007a

Eva Kernbauer, Abstraktion, Futurismus und Kubismus: Malerei und Skulptur im Austausch, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007, S. 62-63.

Kernbauer 2007b

Eva Kernbauer, Die 1920er-Jahre: Ungarische Avantgarde und Wiener Moderne, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007, S. 96-97.

Kimpel 2002

Harald Kimpel, documenta. *Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstaussstellung in Stichworten*, Köln 2002.

Klauner 1967

Friederike Klauner, Vorwort, in: Klaus Demus (Red.), *Katalog der Neuen Galerie in der Stallburg* (Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 1967, S. VII-XIII.

Krapf-Weiler 2004

Almut Krapf-Weiler, Zur Neuorganisation der Wiener Museen 1919-1925 unter der Leitung von Hans Tietze, in: Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl (Hg.), *Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere*, Wien 2004, S. 159-178.

Krauss 2002

Rosalind Krauss, Postmodernism's Museum without Walls, in: Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York 2002, S. 341-348.

Krejci 2011

Harald Krejci, Der Skulpturengarten – eine Frage des Kontexts, in: Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), *21er Haus. Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum*, Berlin 2011, S. 38-45.

Lachnit 2001

Edwin Lachnit, Österreich und die internationale Moderne. Die Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001², S. 78-87.

Mai 1986

Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986.

Mandl 1955

Hans Mandl, Vorwort, in: Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien (Hg.), *Europäische Kunst gestern und heute* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1955), Wien 1955, S. 3-4.

Münz 1955

Ludwig Münz, Einleitung, in: Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien (Hg.), *Europäische Kunst gestern und heute* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1955), Wien 1955, S. 5-6.

Muschik 1969

Johann Muschik, Oto Gutfreund, in: *Das Kunstwerk*, 9-10, 1969, S. 63-64.

Neuburger 2001

Susanne Neuburger, „An der Schwelle zum letzten Jahrhundertdrittel.“ Das neue Museum des 20. Jahrhunderts, seine Sammlungspolitik und die Sammlungsbestände des Museums moderner Kunst von der Nachkriegszeit bis in die sechziger Jahre, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Die Sammlung* (Kat. Slg., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2001², S. 94-109.

Neuburger 2007

Susanne Neuburger, Moderne, Film und Museum, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007, S. 11-15.

Neuburger 2012

Susanne Neuburger, Das mumok als SammlerIn. Ein Entree für die Sammlung Bogner, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Andrea Hubin (Hg.), *Leidenschaftlich exakt. Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok*, Köln 2012, S. 31-34.

Nierhaus 1986

Irene Nierhaus, Internationale Kunstausstellung 1924, in: Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 102-104.

Oberhammer 1956

Vinzenz Oberhammer, Vorwort, in: Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Moderne Galerie des Kunsthistorischen Museums* (Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1956/1957), Wien 1956, S. 3-5.

Perlhefter 2001

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

Pulver 1962

Elly Pulver, Wiener Spätlese: Museum des 20. Jahrhunderts, in: *Speculum artis*, 6, 1962, S. 65-67.

Rasmussen 1978

Waldo Rasmussen, Das Museum of Modern Art: ein halbes Jahrhundert, in: Ders. (Red.), *Das Museum of Modern Art New York zu Gast in Wien* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst 20-er Haus, Wien 1979/1980), New York 1978, S. 15-68.

Rachler/Boeckl 2007

Paul Rachler/Matthias Boeckl, Das Medium als Botschaft. Ausstellungen als Verbreitungsmotor von Ideen der Moderne, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960* (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2007/2008), Wien 2007, S. 11-21.

Reinhold 2003

Bernadette Reinhold, Die Galerie Würthle. Fritz Wotruba und sein Ausstellungsprogramm, in: Klaus A. Schröder/Antonia Hoerschelmann (Hg.), *Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2003/2004), Wolfratshausen 2003, S. 70-81.

Roh 1963

Franz Roh, Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein neues Museum in Wien, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 1, 1963, S. 198-203.

Schwanzer 1963

Karl Schwanzer, Das Museum des 20. Jahrhunderts, in: *Der Aufbau*, 2, 1963, S. S. 41-45.

Serota 1996

Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London 1996.

Strobl 2004

Alice Strobl, Ausstellungsaktivitäten im besetzten Wien bis zur Gründung eines Museums österreichischer Kunst im Belvedere, in: Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl (Hg.), *Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere*, Wien 2004, S. 189-192.

Susini 1947

Eugène Susini, Vorwort, in: Haut-Commissariat de la République Française (Hg.), *Meister der modernen französischen Malerei* (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien, 1947), Wien 1947, S. XV-XX.

Thomas 2006

Karin Thomas (Hg.), *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stile und Begriffe*, Köln 2006².

Tietze/Buschbeck 1930

Hans Tietze/Ernst Buschbeck, Vorwort, in: Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien (Hg.), *Die Kunst in unserer Zeit* (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1930), Wien 1930, S. 5-6.

Weiss 1998

Christina Weiss, Rede, in: Christina Weiss/Wolfgang Kemp, *Werner Hofmann zum 70. Geburtstag. Reden des Senatsempfangs am 17. August 1998 im Warburg-Haus*, Hamburg 1998, S. 5-9.

Zahn 1962

Leopold Zahn, Kunst von 1900 bis heute – in Wien, in: *Speculum artis*, 6, 1962, S. 3-4.

Zweite 2000

Armin Zweite, Vorwort, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2000, S. 7-13.

Ausstellungs- und Sammlungskataloge

Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955

Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien (Hg.), *Europäische Kunst gestern und heute* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1955), Wien 1955.

Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, 1956/1957

Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Moderne Galerie des Kunsthistorischen Museums* (Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1956/1957), Wien 1956, S. 3-5.

Kat. Ausst., Arts Council Gallery, 1960

Hans Schaumberger (Red.), *Austrian Painting and Sculpture 1900 to 1960* (Kat. Ausst., Arts Council Gallery, London, 1960), Wien 1960.

Kat. Ausst., Künstlerhaus, 1930

Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien (Hg.), *Die Kunst in unserer Zeit* (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1930), Wien 1930, S. 5-6.

Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, 1962

Werner Hofmann/Gerhart Rindauer (Red.), *Kunst von 1900 bis heute* (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962), Wien 1962.

Kat. Ausst., Museum moderner Kunst, 1987

Museum moderner Kunst Wien (Hg.), *Josef Hoffmann. Variationen. Bestandskatalog der Werke Josef Hoffmanns im Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts* (Kat. Ausst., Museum moderner Kunst, Wien 1987/Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1987/Rupertinum, Salzburg 1989), Wien 1987, S. 17-20.

Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1955

Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien (Hg.), *Europäische Kunst gestern und heute* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1955), Wien 1955.

Kat. Ausst., Secession, 1924

Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien (Hg.), *Internationale Kunstausstellung* (Kat. Ausst., Secession, Wien 1924), Wien 1924.

Kat. Ausst., Secession, 1950

Art Club (Hg.), *Internationale Ausstellung* (Kat. Ausst., Secession, Wien 1950), Wien 1950.

Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, 1967

Klaus Demus (Red.), *Katalog der Neuen Galerie in der Stallburg* (Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 1967.

Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1963

Werner Hofmann (Red.), *Die Plastiken* (Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1963.

Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, 1968

Werner Hofmann (Red.), *Die Bilder* (Kat. Slg., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1968.

Zeitungsartikel**Buchsbaum 1962**

Maria Buchsbaum, Ein neues Museum, aber kein Kunstspeicher. Zur Eröffnung des Museums für moderne Kunst in Wien, in: *Wiener Zeitung*, 22.9.1962.

Köller 1962

Ernst Köller, Österreichisches Wunder: Kunst von 1900 bis heute, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.9.1962.

Lampe 1962

Jorg Lampe, Es ist wie ein Wunder. Erfolg nach 63jährigen Bemühungen – Faszinierende Eröffnungsausstellung, in: *Die Presse*, 22.9.1962.

Muschik 1962

Johann Muschik, Dämonische und strahlende Welt im Museum, in: *Neues Österreich*, 28.9.1962.

Schmeller 1962

Alfred Schmeller, Wie man die Wünsche beim Schwanz packt! Das Museum des XX. Jahrhunderts gewährt in seiner ersten Schau einen weltweiten Überblick, in: *Kurier*, 22.9.1962.

Interviews

Hofmann 2012a

Werner Hofmann, persönliches Interview geführt von der Autorin, Hamburg, 3.9.2012.

Hofmann 2012b

Werner Hofmann, persönliches Interview geführt von der Autorin, Wien, 18.9.2012.

Archivmaterialien

Archiv Mumok, Besprechungsprotokoll 1958

Adele Kaindl, *Information für den Herrn Bundesminister. Betr.: Verwendung des österr.Pavillons auf der Brüsseler Weltausstellung als „Museum zeitgenössischer Kunst“ – Besprechung auf „Expertenebene“*, in: Archiv des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Bibliothek), Hängeordner *20er Haus TEXTE*.

Archiv Mumok, Konzeptpapier o.J.

Werner Hofmann, o.T., in: Archiv des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Bibliothek), Hängeordner *20er Haus TEXTE*.

Archiv Mumok, Protokoll M20/ÖG 1961

Werner Hofmann/Fritz Novotny, Protokoll über die Ergebnisse einer Besprechung über die Abgrenzung der Sammlungstätigkeit zwischen der Österreichischen Galerie und dem Museum des 20.Jahrhunderts, in: Archiv des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Bibliothek), Hängeordner *20er Haus TEXTE*.

Archiv Mumok, Vereinbarung M20/KHM 1962

Werner Hofmann/Vinzenz Oberhammer, Vereinbarung zwischen dem Ersten Direktor des Kunsthistorischen Museums und dem Leiter des Museums des 20. Jahrhunderts, in: Archiv des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Bibliothek), Hängeordner *20er Haus TEXTE*.

8.2 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 2: Schwanzer 1963, S. 43.

Abb. 3: Schwanzer 1963, S. 43.

Abb. 4: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 5: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 6: Willem Sandberg/Hans Jaffé, Ein Museum für moderne Kunst. Stedelijk Amsterdam, Köln 1961, o.S.

Abb. 7: Andrew McClellan, *The Art Museum from Boulée to Bilbao*, Berkeley/Los Angeles/London 2008, S. 82.

Abb. 8: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 9: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 10: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 11: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 12: Drechsler/Fuchs 2001, S. 10.

Abb. 13: Schwanzer 1963, S. 44.

Abb. 14: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, zur Verfügung gestellt von ARCHITEKT KRISCHANITZ ZT GMBH.

Abb. 15: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, zur Verfügung gestellt von ARCHITEKT KRISCHANITZ ZT GMBH.

Abb. 16: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 17: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 18: Aichner 2011, S. 143.

Abb. 19: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 20: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 21: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 22: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 23: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 24: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 25: Schwanzer 1963, S. 44.

Abb. 26: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 27: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 28: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 29: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 30: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 31: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 32: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 33: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 34: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 35: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 36: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 37: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 38: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 39: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, zur Verfügung gestellt von ARCHITEKT KRISCHANITZ ZT GMBH.

Abb. 40: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 41: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, abgedruckt in Schwanzer 1963, S. 43.

Abb. 42: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 43: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 44: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Susanne Neuburger (Hg.), *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch* (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007), Nürnberg 2007, S. 135.

Abb. 45: Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, 1962, o. S.

Abb. 46: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, zur Verfügung gestellt von ARCHITEKT KRISCHANITZ ZT GMBH.

Abb. 47: Erstellt von der Autorin auf Basis eines Grundrisses des Museums des 20. Jahrhunderts, zur Verfügung gestellt von ARCHITEKT KRISCHANITZ ZT GMBH.

Abb. 48: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 49: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 50: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 51: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 52: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 53: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 54: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 55: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 56: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 57: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

Abb. 58: Aichner 2011, S. 142.

Abb. 59: Serota 1996, S. 11.

Abb. 60: Serota 1996, S. 13.

Abb. 61: Photo © museum moderner kunst stiftung ludwig wien.

8.3 Abbildungen



Abb. 1:
Ausstellungsansicht *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962.

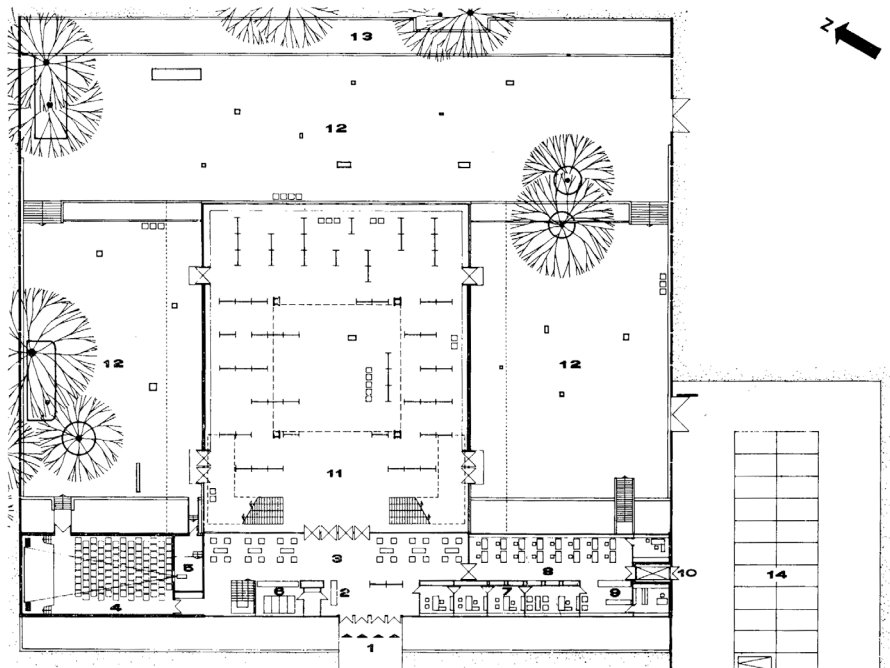


Abb. 2:
Grundriss Erdgeschoß mit Stellwänden, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.

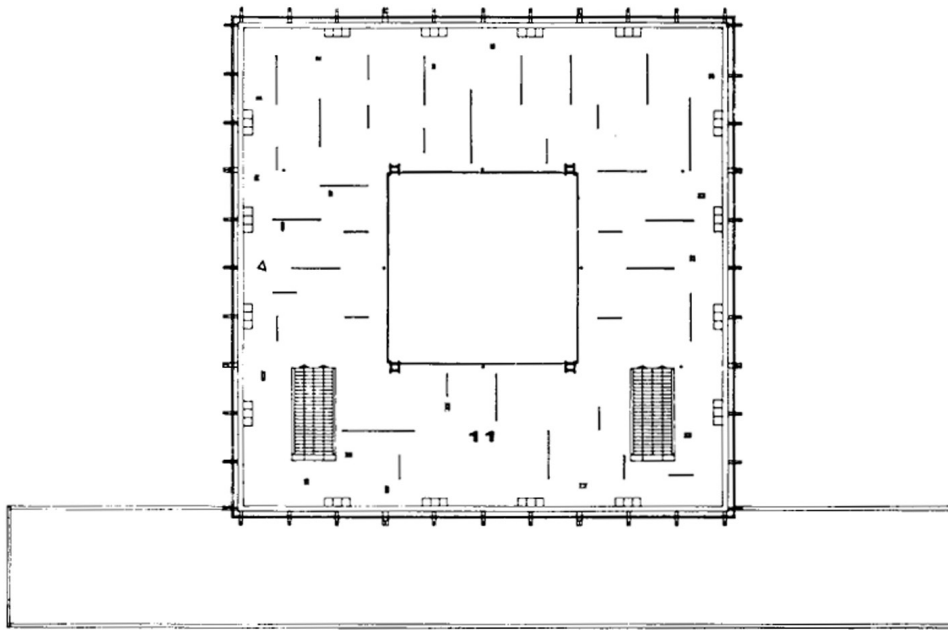


Abb. 3:
Grundriss Obergeschoß mit Hängewänden, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.



Abb. 4:
Ausstellungsansicht *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962
(Erdgeschoß).



Abb. 5:
Ausstellungsansicht *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962
(Obergeschoß).



Abb. 6:
Ausstellungsansicht Stedelijk Museum, Amsterdam.



Abb. 7:
Ausstellungsansicht *Piet Mondrian*, Neue Nationalgalerie, Berlin 1968.



Abb. 8:
Ausstellungsansicht *Emil Nolde*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1965/1966.



Abb. 9:
Ausstellungsansicht *František Kupka*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1967.



Abb. 10:
Ausstellungsansicht *Andreas Urteil*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963/1964.



Abb. 11:
Ausstellungsansicht *Roland Goeschl*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1969.



Abb.12:
Ausstellungsansicht *Plastiken und Objekte – von Medardo Rosso bis Bruno Gironcoli*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1968.



Abb. 13:

Zweite Stellwand von links: Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912), Öl auf Leinwand, 191 x 120 cm. Im Raumzentrum, von links nach rechts: Antoine Pevsner, *Konstruktion für einen Flughafen* (1934/35), Bronze, Kunststoff, 82 x 72 x 83 cm; Henri Matisse, *Dekorative Figur* (1906), Bronze, Höhe: 71,5 cm; Wilhelm Lehmbruck, *Emporsteigender Jüngling* (1913/14), Bronze, Höhe: 221 cm.

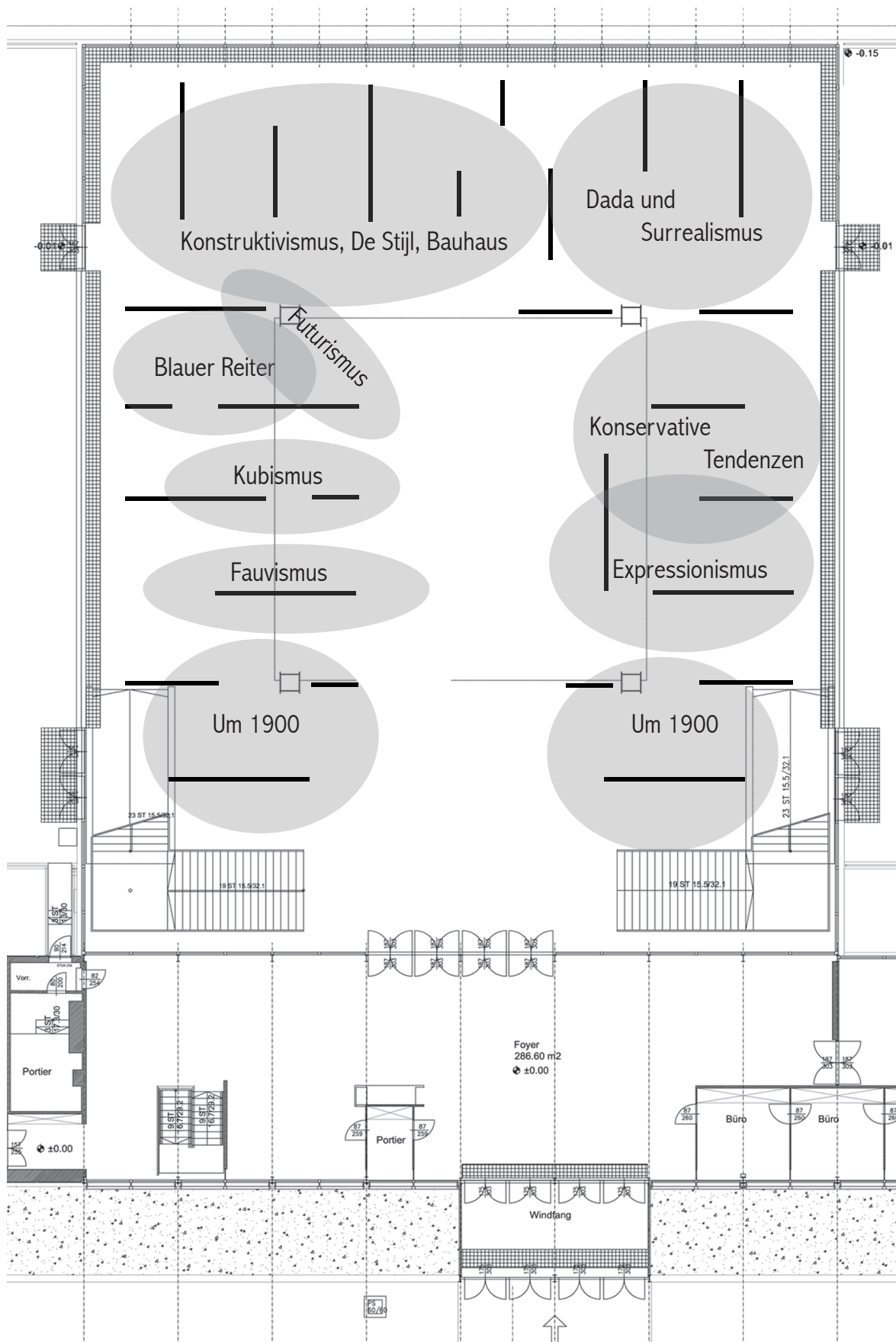


Abb. 14:
Rekonstruktion Erdgeschoß (Bewegungen), *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962



Abb. 16:

Von links nach rechts: Henri Toulouse-Lautrec, *Die Loie Fuller in den Folies-Bergère* (1893), Öl auf Karton, 61 x 44 cm; Paul Gauguin, *Maori-Frau mit Hund* (1892), Öl auf Leinwand, 92 x 68 cm; Paul Cézanne, *Stilleben mit Äpfeln, weißer Dose und blauer Flasche* (1900/06), Aquarell, 48 x 63 cm.



Abb. 17:

Auf der Stellwand im Vordergrund, von links nach rechts: Alexej Jawlensky, *Stilleben mit gelber und weißer Kanne* (1908), Öl auf Karton, 49,6 x 53,8 cm; Alexej Jawlensky, *Spanierin* (1910), Öl auf Malkarton, 97 x 65 cm. Rechts: Auguste Rodin, *Gustav Mahler* (1909), Bronze, Höhe: 33 cm.



Abb. 18:

Von links nach rechts: Oskar Kokoschka, *Plakat für die „Kunstschau“* (1908), Lithographie, 93 x 39 cm; Giovanni Segantini, *Die bösen Mütter* (1894), Öl auf Leinwand, 105 x 200 cm; Ferdinand Hodler, *Bewunderung* (1902), Öl auf Leinwand, 115 x 70 cm.



Abb. 19:

Auf der Stellwand im Vordergrund, von links nach rechts: Alexej Jawlensky, *Stilleben mit gelber und weißer Kanne* (1908), Öl auf Karton, 49,6 x 53,8 cm; Alexej Jawlensky, *Spanierin* (1910), Öl auf Malkarton, 97 x 65 cm; Wassily Kandinsky, *Orientalisches* (1910), Öl auf Karton, 70 x 97,5 cm. Rechts: Henri Matisse, *Dekorative Figur* (1906), Bronze, Höhe: 71,5 cm.



Abb. 20:

Von links nach rechts: Oskar Kokoschka, *Bertha Eckstein-Diener* (1910) Ölskizze auf Leinwand, 78 x 88 cm; Oskar Kokoschka, *Alter Mann* (Vater Hirsch) (um 1907), Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm; Pablo Picasso, *Kopf eines Harlekin* (1905), Öl auf Holz, 36 x 28 cm; Maurice Vlaminck, *Mann mit Pfeife* (Le Père Bouju) (1900), Öl auf Leinwand, 73 x 49,5 cm.



Abb. 21:

Otto Gutfreund, *Angst* (1911), Bronze, Höhe: 148 cm.



Abb. 22:

Auf der Stellwand, von links nach rechts: Pablo Picasso, *Spanisches Stilleben* (1911), Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm; Pablo Picasso, *Landschaft mit Brücke* (1909), Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm. Im Vordergrund: Jacques Lipchitz, *Baigneuse* (1917), Bronze, Höhe: 86 cm.



Abb. 23:

Auf der Stellwand im Vordergrund, von links nach rechts: Fernand Léger, *Dorflandschaft* (1911), Öl auf Leinwand, 91 x 81 cm; Albert Gleizes, *Die Brücken von Paris* (1912), Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm; Juan Gris, *Stilleben mit Gitarre* (1915), Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm. Im Vordergrund: Raymond Duchamp-Villon, *Le chaval* (1914), Bronze, Höhe: 44 cm.



Abb. 24:

Einzelne Stellwand links vorne: Robert Delaunay, *Sonne, Turm, Flugzeug* (1913), Öl auf Leinwand, 132 x 131 cm. Parallel angeordnete Stellwand dahinter, von links nach rechts: August Macke, *Blick ins Gartenhaus* (1914), Öl auf Leinwand, 36,3 x 25 cm; Franz Marc, *Landschaft mit Regenbogen* (1913), Öl auf Leinwand, 115 x 45 cm. Links im Hintergrund: František Kupka, *Beseelte Linien* (1921), Öl auf Leinwand, 193 x 200 cm. Rechts: Antoine Pevsner, *Konstruktion für einen Flughafen* (1934/35), Bronze, Kunststoff, 82 x 72 x 83 cm.



Abb. 25:

Ganz rechts auf der ersten Stellwandreihe: Giacomo Balla, *Merkur zieht an der Sonne vorbei* (1914), Tempera auf Leinwand, 120 x 100 cm.



Abb. 26:

Rechts im Vordergrund: Umberto Boccioni, *Entwicklung einer Flasche im Raum* (1912), Bronze, Höhe: 38 cm.



Abb. 27:

Von links nach rechts: Gabriele Münter, *Madonna mit Christsternen* (um 1911), Öl auf Leinwand, 93 x 71 cm; Alexej Jawlensky, *Opal* (1917), Öl auf Karton, 39,7 x 30,8 cm; Alexej Jawlensky, *Große Variation (Gewitter St. Prex)* (1916), Öl auf Karton, 52,3 x 36 cm; Alexej Jawlensky, *Stummer Schmerz* (1927), Öl auf Karton auf Holz, 45,8 x 38,4 cm; Alexej Jawlensky, *Kreolin* (1913), Öl auf Karton, 69 x 50 cm.



Abb. 28:

Von links nach rechts: Piet Mondrian, *Komposition* (1920), Öl auf Leinwand, 78 x 80 cm; Paul Mansouff, *Ohne Titel* (1919), Öl auf Papier auf Holz, 160 x 40 x 1 cm; Paul Klee, *Verlassener Steinbruch* (1930), Aquarell und Kleisterfarben auf Papier, 47,5 x 61,5 cm; Paul Klee, *Harmonie der nördlichen Flora* (1927), Öl auf Karton, 41,5 x 67 cm; Paul Klee, *Emacht* (1932), Öl auf Baumwolle, 50 x 64 cm; Paul Klee, *Die Erfindung* (1934), Aquarell, gespritzt und gewachst auf Sperrholz, mit Baumwolle überzogen, 50,5 x 50,5 cm.



Abb. 29:

Auf der Stellwand, von links nach rechts: Kasimir Malewitsch, *Rotes Kreuz auf schwarzem Kreis* (1914), Öl auf Leinwand, 72,5 x 51 cm; Sophie Taeuber-Arp, *Triptychon* (1918), Öl auf Goldbronze auf Leinwand, 112 x 53 cm; László Moholy-Nagy, *Q VIII* (1922), Öl auf Leinwand, 97 x 75 cm. Im Vordergrund: Le Corbusier, *Villa Savoye in Poissy* (1929), Modell.



Abb. 30:

Äußerste Stellwand links, von links nach rechts: Fernand Léger, *Akt auf rotem Grund* (1927), Öl auf Leinwand, 128 x 79 cm; Fernand Léger, *Der Bahnhof* (1957), Öl auf Leinwand, 81 x 116 cm; Willy Baumeister, *Tableau mural (Mauerbild)* (1923), Öl auf Holz, aufgeklebte Holzteile, 118 x 69 cm. Mittlere Stellwand: Lyonel Feininger, *Normannisches Dorf II* (1920), Öl auf Leinwand, 78 x 98 cm. Rechts daneben: Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur* (1921), Bronze, vernickelt, 107 x 63 x 21 cm.



Abb. 31:

Von links nach rechts: Alexej Jawlensky, *„Sonne, Farbe, Leben“* (1926), Öl auf Karton, 52,8 x 46,4 cm; Victor Servranckx, *Bild Opus 45* (1923), Öl auf Leinwand, 146 x 92 cm; Giorgio de Chirico, *Die Freuden des Dichters* (1913), Öl auf Leinwand, 69 x 86 cm; Giorgio de Chirico, *Die Unterhaltungen eines jungen Mädchens* (1916), Öl auf Leinwand, 46 x 40 cm.



Abb. 32:

Auf der Stellwand, von links nach rechts: Fernand Léger, *Akt auf rotem Grund* (1927), Öl auf Leinwand, 128 x 79 cm; Fernand Léger, *Der Bahnhof* (1957), Öl auf Leinwand, 81 x 116 cm; Willy Baumeister, *Tableau mural (Mauerbild)* (1923), Öl auf Holz, aufgeklebte Holzteile, 118 x 69 cm. Im Vordergrund: Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur* (1921), Bronze, vernickelt, 107 x 63 x 21 cm.



Abb. 33:

Auf der Stellwand, von links nach rechts: Wassily Kandinsky, *Winkelbau* (1930), Öl auf Karton, 60 x 70 cm; Wassily Kandinsky, *Schwarz-rot* (1927), Öl auf Leinwand, 45 x 56 cm; Wassily Kandinsky, *Geflecht* (1927), Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm; Wassily Kandinsky, *Ruhiges* (1924), Öl auf Leinwand, 79 x 55 cm. Im Vordergrund: Le Corbusier, *Villa Savoye in Poissy* (1929), Modell.



Abb. 34:

Auf der Stellwand, von links nach rechts: Max Ernst, *Der große Wald* (1927), Öl auf Leinwand, 114,5 x 146,5 cm; Pablo Picasso, *Frauen und Kinder am Meer* (1932), Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm. Im Vordergrund: Henri Laurens, *La mère* (1935), Bronze, 59 x 48 x 35 cm.



Abb. 35:

Stellwand links: Pablo Picasso, *Frauen und Kinder am Meer* (1932), Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm. Stellwand rechts, von links nach rechts: Joan Miró, *Bild* (1937), 121 x 91 cm; André Beaudin, *Die Schmetterlinge* (1931), Öl auf Leinwand, 113 x 148 cm. Im Vordergrund: Marcel Duchamp, *Flaschenständer* (1914 (Replik), Eisen, Höhe: 59 cm.



Abb. 36:

Im Vordergrund, von links nach rechts: Max Bill, *Konstruktion aus einem Kreisring* (1940/41), Bronze, 75 x 70 x 82 cm; Alberto Giacometti, *Die Löffelfrau* (1926/27), Bronze, Höhe: 145 cm; Hans Arp, *Idol* (1950), Bronze, Höhe: 109 cm.



Abb. 37:

Stellwand links hinten, von links nach rechts: Henri Matisse, *Weiblicher Akt vor rotem Hintergrund* (1925), Öl auf Leinwand, 74 x 61 cm; Max Beckmann, *Liegende Frau mit Schwertlilien*, Öl auf Leinwand, 75 x 116 cm.



Abb. 38:

Von links nach rechts: Max Pechstein, *Stilleben mit Äpfeln und Bananen* (1912), Öl auf Leinwand, 88 x 89 cm; Herbert Boeckl, *Gruppe am Waldrand* (1920), Öl auf Leinwand, 169 x 158 cm; Ernst Ludwig Kirchner, *Grünes Haus* (um 1906), Öl auf Leinwand, 70 x 59 cm.

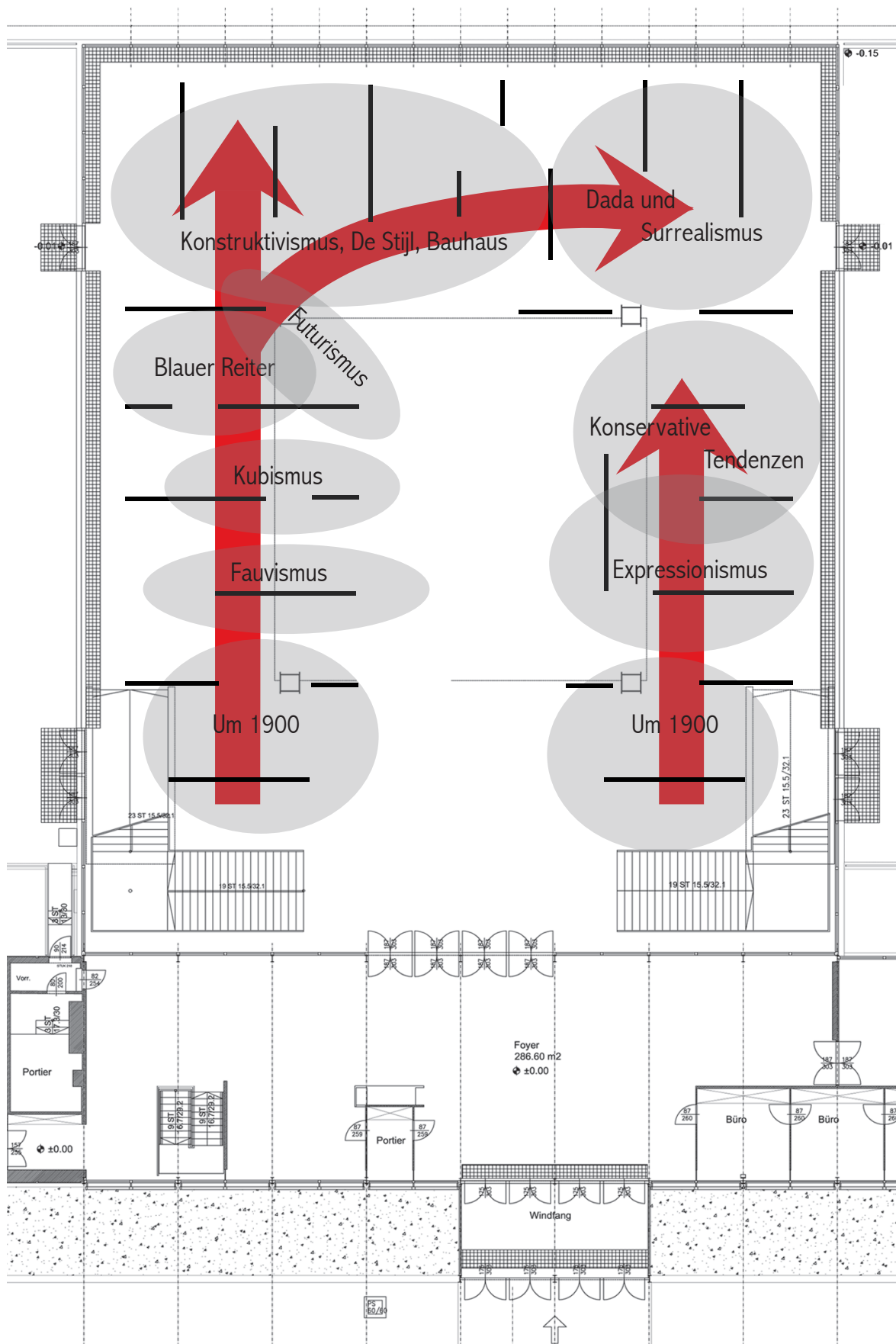


Abb. 39:
Narrative Bewegungen innerhalb von *Kunst von 1900 bis heute* (Erdgeschoß).



Abb. 40:

Mittlere Stellwandreihe, von links nach rechts: Franz Marc, *Landschaft mit Regenbogen* (1913), Öl auf Leinwand, 115 x 45 cm; Franz Marc, *Landschaft mit Regenbogen* (1913), Öl auf Leinwand, 115 x 45 cm. Vorderste Stellwand: Robert Delaunay, *Sonne, Turm, Flugzeug* (1913), Öl auf Leinwand, 132 x 131 cm.

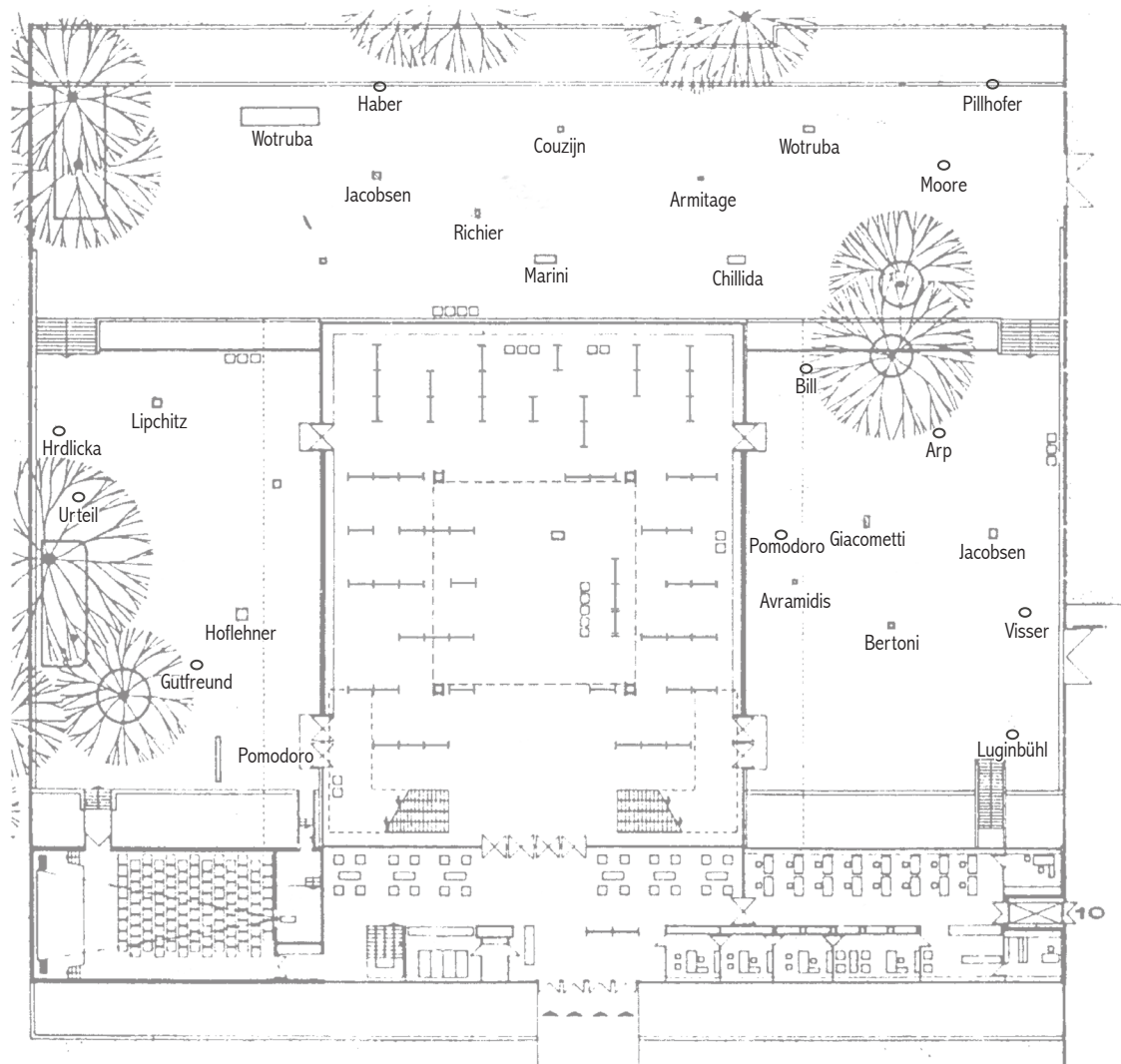


Abb. 41:
Rekonstruktion Plastiken- und Skulpturenterrassen (Künstler), *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962.



Abb. 42:
Jacques Lipchitz, *Opfer* (1949-57), Bronze, Höhe: 89 cm.



Abb. 43:
Henry Moore, *Parze* (1957), Bronze, Höhe: 152,5 cm.



Abb. 44:
Herbert Bayer, *Schriftentwurf* (1928), Tusche, Bleistift auf Papier, 42 x 59,6 cm.

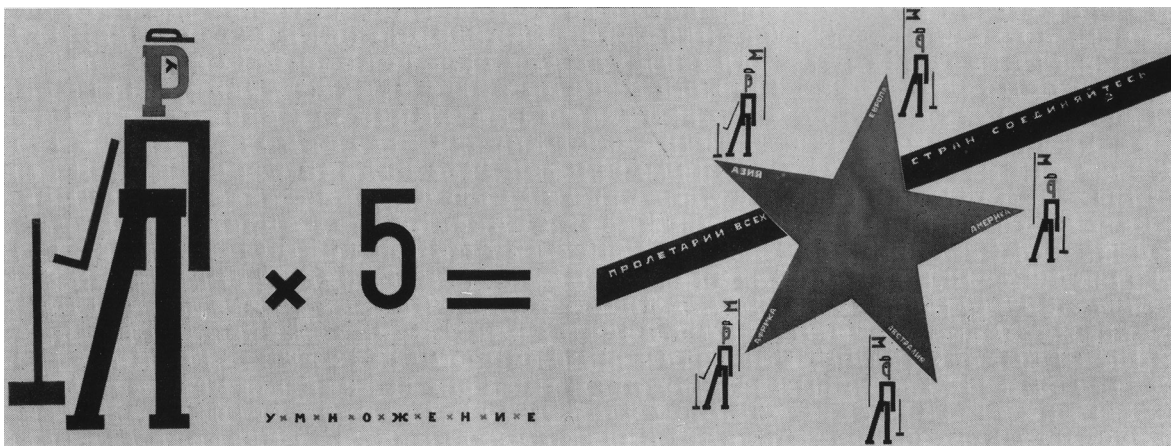


Abb. 45:
El Lissitzky, *Aus dem „Revolutionären Handbuch“* (o.J.), Aquarell, 24 x 62 cm.

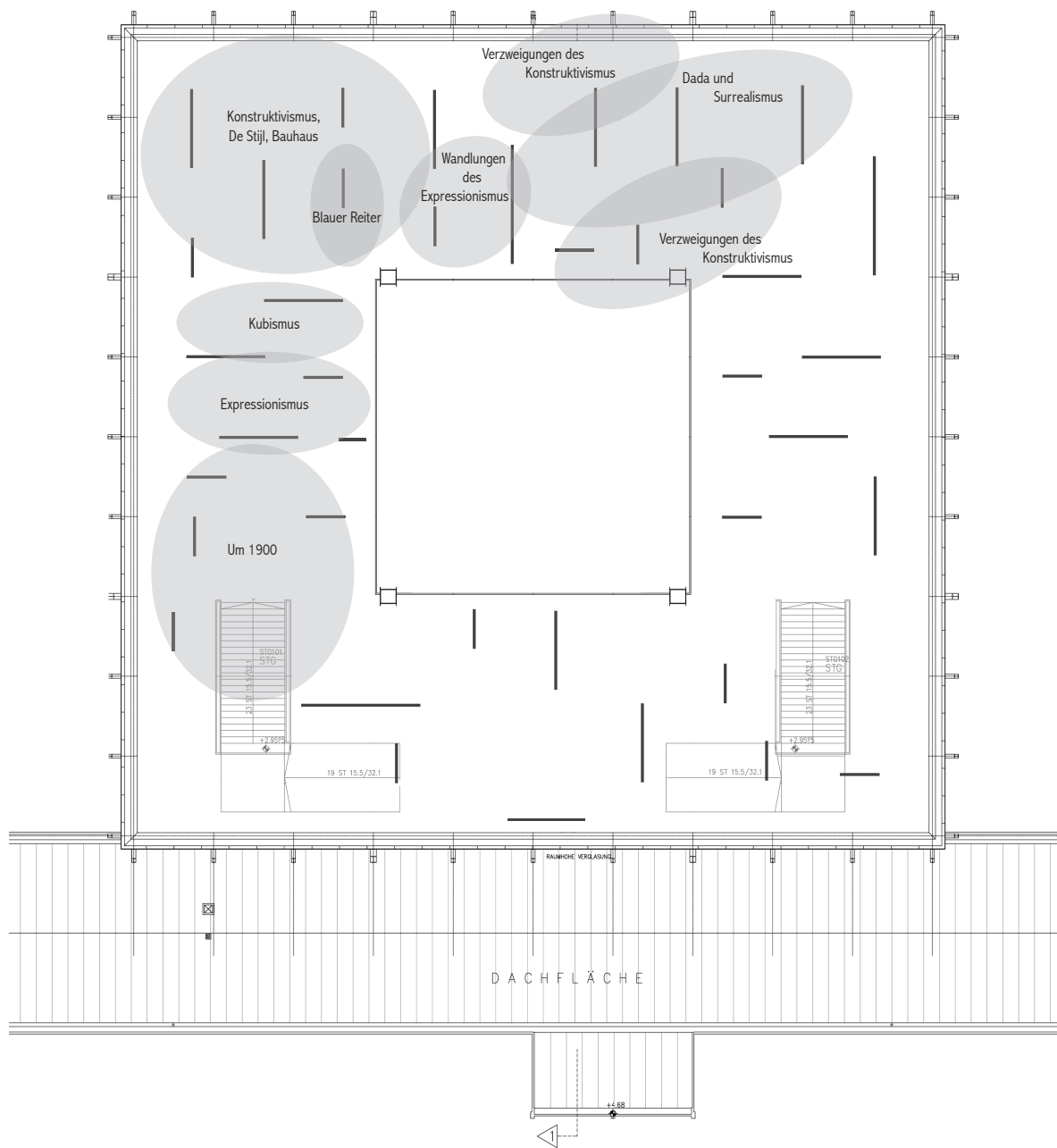


Abb. 46:
Rekonstruktion permanente Sammlungspräsentation (Bewegungen), Museum des 20. Jahrhunderts, 1960er Jahre.

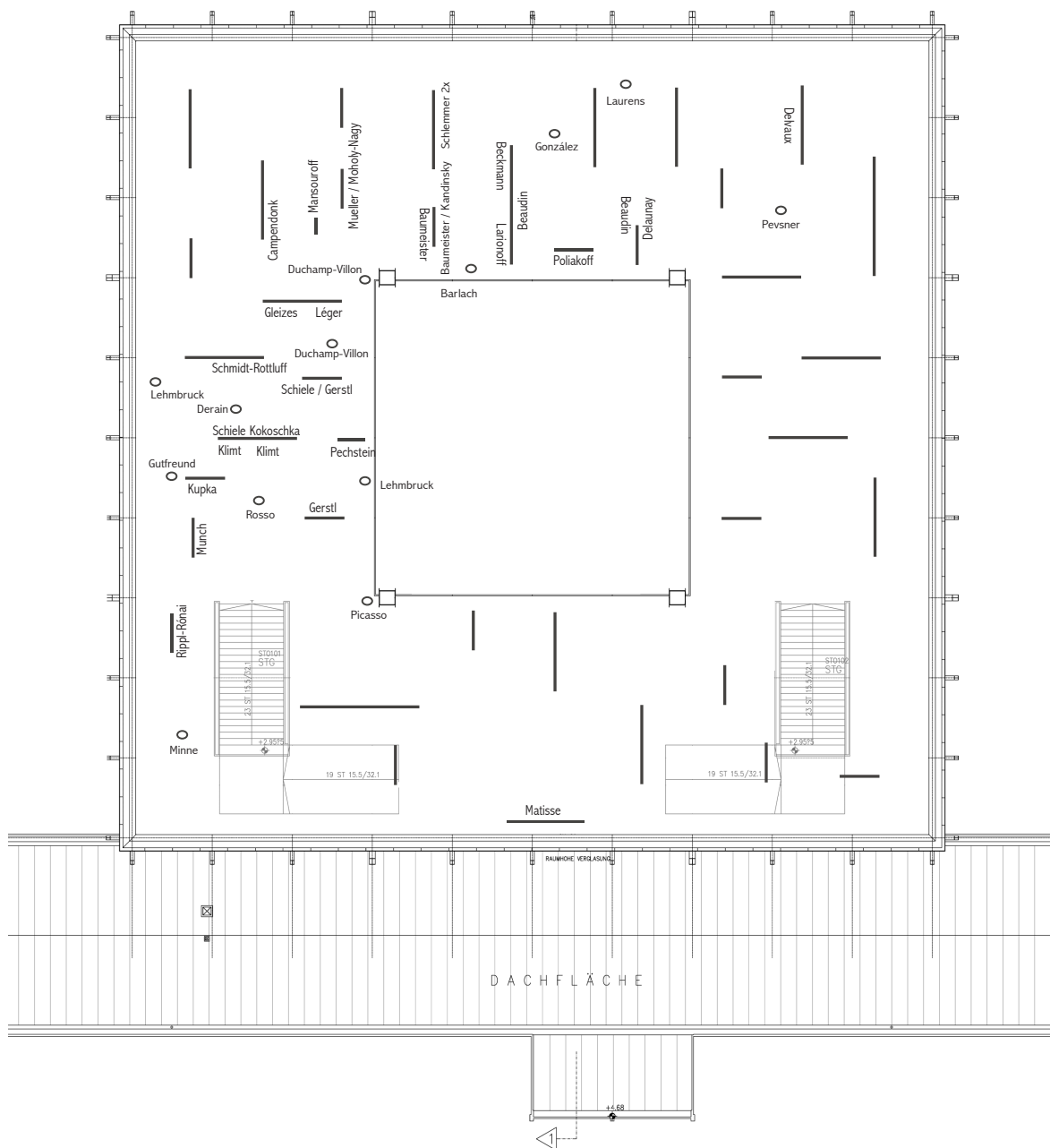


Abb. 47:
Rekonstruktion permanente Sammlungspräsentation (Künstler), Museum des 20. Jahrhunderts,
1960er Jahre.



Abb. 48:

Im Obergeschoß, von links nach rechts: Medardo Rosso, *Buchmacher* (1894), Bronze, Höhe: 44 cm; Oto Gutfreund, *Viki* (1912-13), 35 x 27 x 24 cm. Dritte Hängewand von links (von rechts nach links): Gustav Klimt, *Apfelbaum* (um 1912), Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm; Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912), 191 x 120 cm. Hängewand rechts, nahe dem Geländer: Egon Schiele, *Portrait Eduard Kosmak* (1910), Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm.

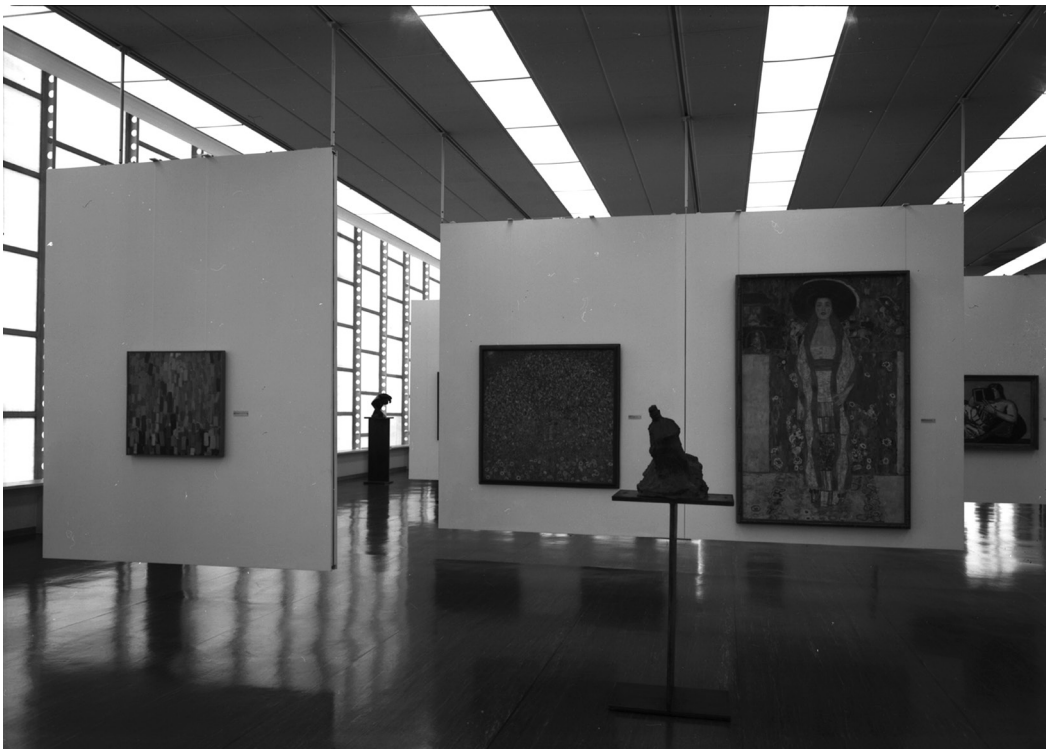


Abb. 49:

Hängewand im Mittelgrund, von rechts nach links: Gustav Klimt, *Apfelbaum* (um 1912), Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm; Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer, stehend* (1912), 191 x 120 cm. Im Vordergrund: Medardo Rosso, *Buchmacher* (1894), Bronze, Höhe: 44 cm.



Abb. 50:

Im Obergeschoß, zweites Gemälde von links, teilweise verdeckt durch eine Hängewand: Edvard Munch, *Badende Männer am Meer* (1908), Öl auf Leinwand, 96 x 120 cm. Erste Skulptur von rechts: Henri Derain, *Homme accroupi* (1907), Sandstein, 33 x 28 x 26 cm. Zweite Skulptur von rechts: Wilhelm Lehmbruck, *Büste der „Knienden“* (o.J.), Terrakotta, Höhe: 50 cm.



Abb. 51:

Im Obergeschoß, rechts neben dem Pfeiler (von links nach rechts): Richard Gerstl, *Familie Schönberg* (1908), Öl auf Leinwand, 169 x 110 cm; Wilhelm Lehmbruck, *Kopf eines Denkers (mit Hand)* (1918), Bronze, Höhe: 61 cm; Max Pechstein, *Mädchenakte* (um 1910)/*Krumme Lanke* (um 1912), beidseitig bemalte Leinwand, Öl, 50 x 73 cm; Oskar Kokoschka, *Bertha Eckstein-Diener* (1910) Ölskizze auf Leinwand, 78 x 88 cm.



Abb. 52:

Im Obergeschoß, rechts neben der dünnen Säule (von links nach rechts): Egon Schiele, *Umarmung* (1917), Öl auf Leinwand, 100 x 170 cm; Raymond Duchamp-Villon, *Le cheval* (1914), Bronze, 44 x 30 x 42 cm; Albert Gleizes, *Les Ponts de Paris (Passy)* (1912), Öl auf Leinwand, 58 x 72,5 cm; Fernand Léger, *Dorflandschaft* (1911-12), Öl auf Leinwand, 91 x 81 cm; Heinrich Campendonk, *Menschen und Tiere* (1913), Öl auf Leinwand, 130 x 109 cm. Rechts neben dem Pfeiler: Otto Mueller, *Mädchen im Wald* (um 1920), 140 x 101 cm.



Abb. 53:

Im Obergeschoß, vor dem Pfeiler stehend: Raymond Duchamp-Villon, *Professor Gosset* (1917), 29 x 23,7 x 25,6 cm. Links daneben, auf der Hängewand: Fernand Léger, *Nature morte aux fruits* (1927), Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm.



Abb. 54:

Im Obergeschoß, rechts neben dem Pfeiler im Raum hängend: Paul Mansouff, *Ohne Titel* (1919), Öl auf Papier auf Holz, 160 x 40 x 1 cm.



Abb. 55:

Im Obergeschoß, von links nach rechts: Willi Baumeister, *Mauerbild Schwarz-Rosa* (1923), Öl, Holz, Sand auf Sperrholz, 116 x 76 cm; Oskar Schlemmer, *Mann mit Fisch* (1916-18), Öl auf Leinwand auf Karton, 91 x 40 cm; Oskar Schlemmer, *Komposition auf Rosa* (1916 (1930)), Lack auf Holzrelief, 128 x 95 cm. Ernst Barlach, *Der Zweifler* (o.J.), Bronze, Höhe: 51 cm; Oskar Schlemmer, *Abstrakte Figur* (1921), Bronze, vernickelt, 107 x 63 x 21 cm; Antoine Pevsner, *Konstruktion für einen Flughafen* (1934/35), Bronze, Kunststoff, 82 x 72 x 83 cm; Julio González, *Femme assise II* (1936), Bronze, 88,5 x 26 x 45 cm; Serge Poliakoff, *Komposition* (1959), Öl auf Leinwand, 130 x 96,5 cm; Henri Laurens, *La mère* (1935), Bronze, 59 x 48 x 35 cm.



Abb. 56:

Von links nach rechts: Gerrit Rietveld, *Haus Schröder, Utrecht* (1924), Modell; Paul Mansouroff, *Ohne Titel* (1919), Öl auf Papier auf Holz, 160 x 40 x 1 cm. Piet Mondrian, *Komposition mit Doppellinie und Blau* (unvollendet) (1935), Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm.



Abb. 57:

Im Obergeschoß, von links nach rechts: Ernst Barlach, *Der Zweifler* (1932), Bronze, Höhe: 50,5 cm; Max Beckmann, *Liegende Frau mit Schwertlilien* (1931), Öl auf Leinwand, 75 x 116 cm; daneben: nicht identifiziert; Michail Larionoff, *Der Raucher* (1912), Montage, 73 x 23 cm.

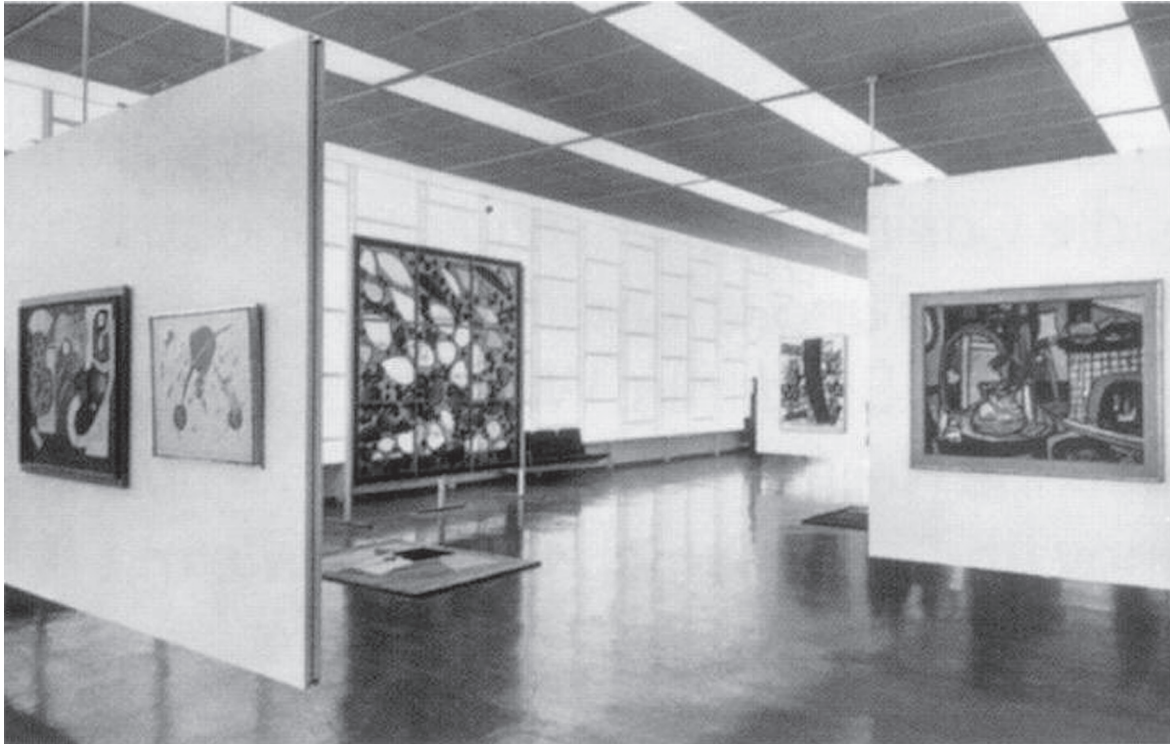


Abb. 58:
Parallel zur Außenwand: Henri Matisse, *Lierre en fleurs* (1954), Glasfenster, 300 x 300 x 4 cm.

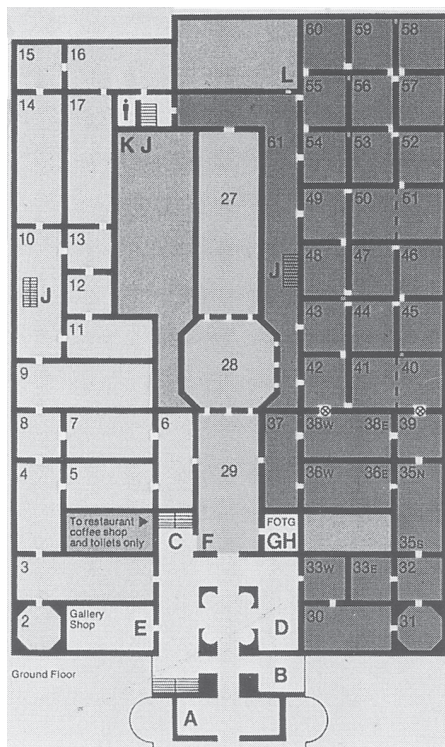


Abb. 59:
Grundriss der Tate Gallery, London, 1979

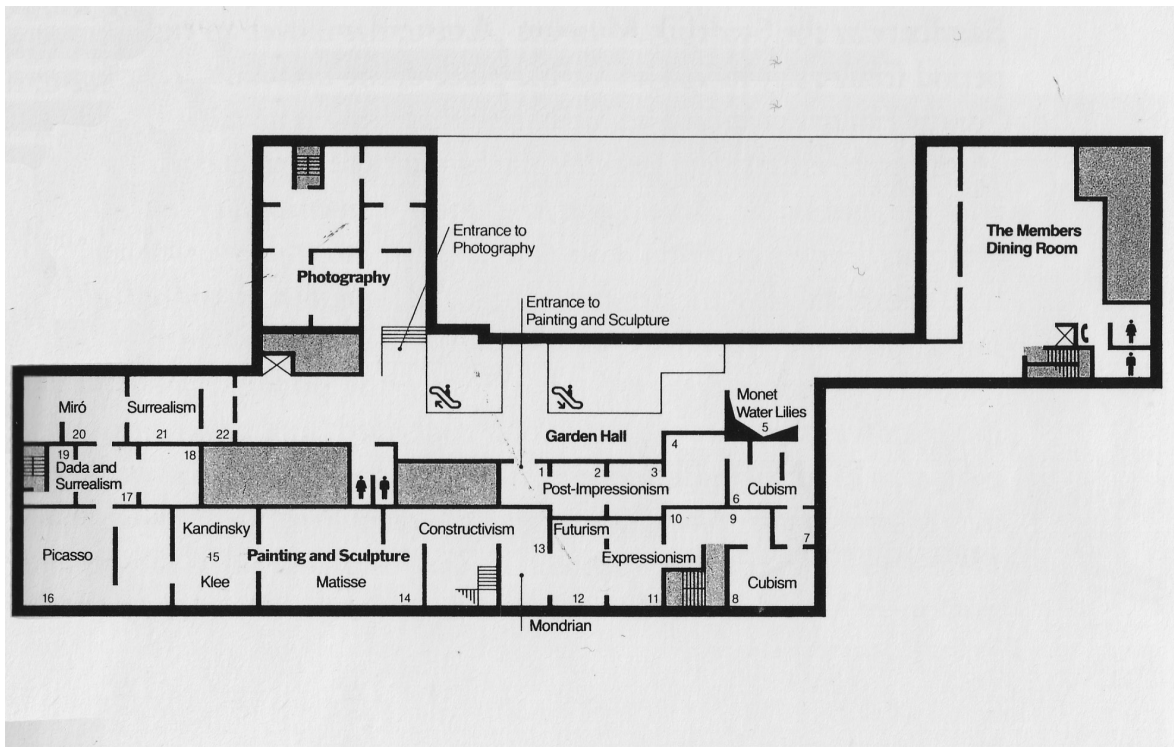


Abb. 60:
Grundriss der Galerien im 2. Stockwerk, Museum of Modern Art, New York, 1984.

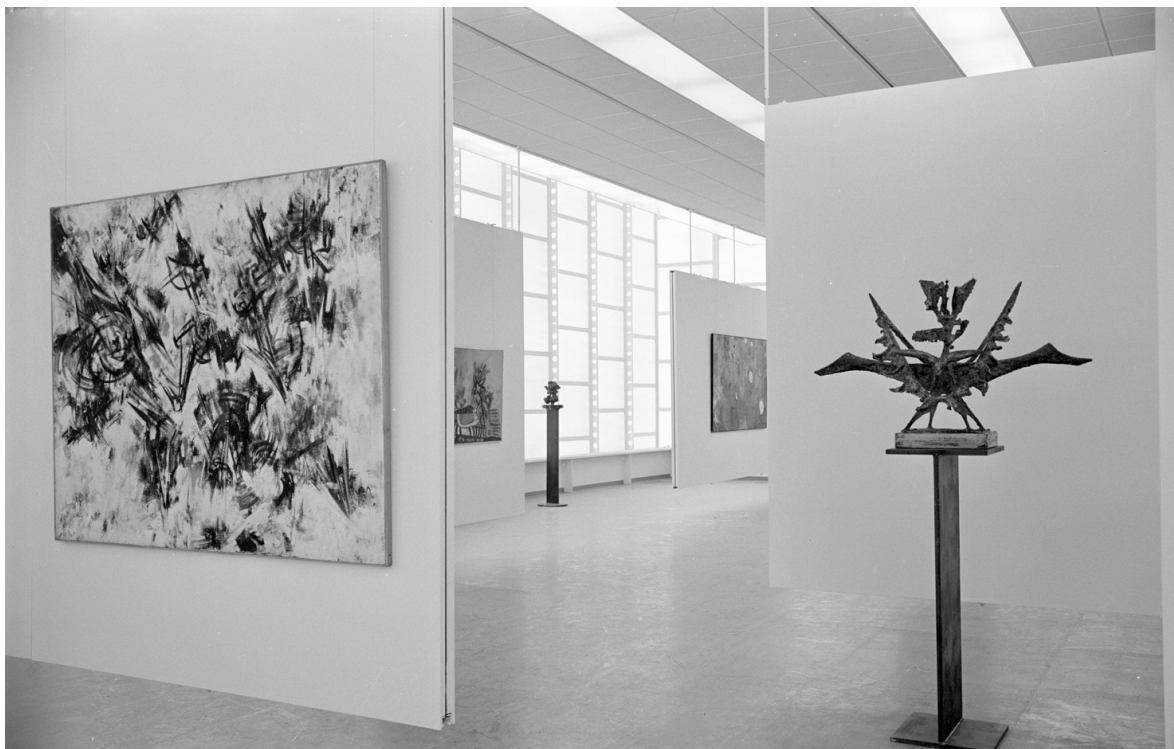


Abb. 61:
Ausstellungsansicht *Kunst von 1900 bis heute*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1962 (Obergeschoß).

8.4 Abstract

Werner Hofmann ist nicht nur als Autor maßgeblicher Werke zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hervorgetreten, sondern auch als Museumspraktiker. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Hofmanns Ausstellungskonzepte der 1960er Jahre, die dieser als Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts realisierte, zu analysieren. Dieses Museum, heute wie damals in Wien besser bekannt als *20er Haus*, ist die Vorgängereinstitution des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet die These, dass dem neu gegründeten Museum neben dem Aufbau einer Sammlung auch eine wichtige Aufgabe im Bereich des Ausstellens zukam. Dies in zweierlei Hinsicht: Einerseits brachte es die Gründung des Museums mit sich, dass nun erstmals in Österreich die Möglichkeit gegeben war, einen Überblick über die wirkmächtigen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts – versammelt an *einem* Ort – zu sehen. Andererseits entwickelte das Museum des 20. Jahrhunderts eine umfangreiche Sonderausstellungstätigkeit, mit der es in mehreren Aspekten das Wiener Ausstellungsleben der Nachkriegszeit ergänzte.

Die Analysen konzentrieren sich auf die Frage, wie die klassische Moderne während Hofmanns Zeit als Direktor (1962-1969) ausgestellt wurde. Zwei Ausstellungssituationen stehen im Vordergrund der Betrachtungen: die Sonderausstellung *Kunst von 1900 bis heute*, mit der das Museum 1962 eröffnet wurde, sowie die permanente Sammlungspräsentation. Auf Grundlage einer Rekonstruktion der Ausstellungssituationen erfolgt auf drei Ebenen eine Analyse der dahinter stehenden Konzepte. Gefragt wird nach dem Narrativ, dem die beiden Ausstellungssituationen folgten, nach der Verwendung und den Funktionen des Displays sowie danach, wie mit den Spezifika der Sammlung umgegangen wurde.

Kunst von 1900 bis heute war als Überblicksausstellung konzipiert, der lokalhistorisch dahingehend eine große Bedeutung zukam, als dass sie in Österreich zum ersten Mal seit 1924 einen Überblick über die mittlerweile *klassisch* gewordenen künstlerischen Bewegungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lieferte. Im Rahmen dieser Ausstellung trat Werner Hofmann als Theoretiker auf, der seine 1957 dargelegten Überlegungen zur Entwicklung der Malerei des 20. Jahrhunderts – in Abwandlungen – auf die Ausstellungssituation von *Kunst von 1900 bis heute* übertrug. Gezeigt wird, dass das Display argumentativ in die Ausstellung eingebunden wurde und seine Verwendung Hofmanns theoretischen Prinzipien folgte. Hatte die Eröffnungsausstellung insgesamt relativ wenige österreichische Positionen gezeigt und ihr Argument stärker anhand der Malerei vorgebracht, so erhielten bildhauerische Arbeiten und die Werke österreichischer Künstler innerhalb der permanenten

Sammlungspräsentation eine größere Präsenz. Die Diversifikation der Sammlung, die Hofmann unter Bezugnahme auf den *Multidepartmental Plan* des New Yorker Museum of Modern Art in Angriff nehmen wollte, wurde nur in Ansätzen realisiert. Im Rahmen der Analyse der Dauerausstellung steht Werner Hofmanns Rolle als Didaktiker zur Disposition: Die Struktur der Sammlung bewirkte zusammen mit der Raumsituation, dass die Dauerausstellung didaktischen Prinzipien folgte, was auch durch Hofmanns diesbezügliche Überlegungen belegt wird.

8.5 Curriculum Vitae

Mag. Beate Lex
*1981 in Güssing

Ausbildung

10/2001 –	Diplomstudium Kunstgeschichte Universität Wien Schwerpunkte: Museologie Kunst und Theorie im 20. Jahrhundert
10/2000 – 03/2009	Diplomstudium Internationale Betriebswirtschaft Universität Wien Schwerpunkte: Kulturökonomie Marketing
09/2003 – 06/2004	ERASMUS Studienaufenthalt Universidad Complutense de Madrid
06/2000	Matura Bundesoberstufenrealgymnasium Güssing

Erwerbstätigkeiten (Auswahl)

03/2011 – 06/2012	departure – Die Kreativagentur der Stadt Wien Assistenz der Geschäftsführung Social Media
09/2009 – 02/2011	Galerie Andreas Huber Wien Galeriemitarbeit
03/2008 – 07/2010	Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien Tutorin
04/2006 – 02/2009	Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Wien Assistenz der Sammlungsleitung Projektmanagement

Engagements + Projekte (Auswahl)

10/2009 –	Mitinitiierung und Koorganisation der <i>Studierendengespräche</i> (Vortrags- und Diskursforum für Studierende) am Institut für Kunstgeschichte, Wien
07 – 08/2009	Zusammenarbeit mit Aldo Giannotti im Rahmen der Aktion <i>Taxi Driver</i> (erstmalige Durchführung auf der Linz Triennale 1.0, 2010)

