



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Österreichische Identität hinter der Vitrine: eine Untersuchung der Rolle des Kunsthistorischen Museums, des Belvederes und der DBÖ im österreichischen nationalen Bewusstsein“

verfasst von / submitted by

Caitlin Gura

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018/ Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Austrian Studies – Cultures, Literatures,
Languages

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Writing this Master's thesis has taught me a key life lesson: you cannot go through life alone. Try as hard as you might to do everything by yourself, the support of others is essential to bringing about your goals. Based on my personal experience, it is amazing what you can accomplish when someone believes in you. On that note I would like to take the time to thank those who have helped me along my journey.

Firstly, I am truly grateful to my thesis advisor, Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer. Thank you for taking me on as one of your students and providing the guidance I needed throughout this process. I will always appreciate how you took your time to meet with me and discuss my work. I would also like to thank Fulbright Austria for granting me the opportunity to pursue my research.

A huge thank you is owed to my friends and colleagues who I met at and through university. You all helped me feel at home in Vienna and improve my German skills. Without you, I would have been lost in the bureaucratic labyrinth that is Uni Wien. Thank you for accepting this foreigner as one of your own. I am particularly grateful for my good friend, Andrea Steiner, who valiantly and thoroughly proofread my thesis and carefully explained all the documentation that involves handing in this thesis despite being in the throws of finishing her own degree.

I am indebted to Lukas Redl for his seemingly unending patience, moral support, and careful proofreading of this thesis. Thank you for keeping me company on this emotional rollercoaster ride that is thesis writing. Your constant and unerring encouragement gave me the strength to keep on going. You are so precious to me.

Most importantly, a monumental thanks goes to my parents, Phyllis and Clem. Thank you both for believing in me and supporting my dreams. Your encouragement from across the pond gave me the motivation to keep on going with my studies. Thank you for always taking an interest in my pursuits regardless of the language barrier. I am also grateful for my sisters, Karen and Christine, for being my cheerleaders in this undertaking. Thank you to my aunts and cousins for their wonderful cards and encouraging letters. Although I may be far away from home, I'll always carry you all in my heart.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten digitalen Version.

Wien, 05. März 2018

(Caitlin Gura)

Inhaltsverzeichnis

1. Prolog: amerikanische Wurzeln.....	1
2. Vorgehensweise und Rahmenbeschränkung.....	2
3. Theorie: wesentliche Begriffe	5
3.1 „Nation“ als kein festgeprägter Begriff	5
3.1.1 Die Vorstellung der Nation: die Anderen, das Nationalgefühl und die Nationalidentität	8
3.1.2 Zwischen Nationalismus und Globalismus: Kampfplatz Nationalidentität	11
3.1.3 Der Terminus „Nationalstaat“	13
3.1.4 Das nationale Museum als staatlicher Mechanismus	14
3.2 Das kollektive Gedächtnis und der Mythos der Nation	16
3.2.1 Das kollektive Gedächtnis als ein plastischer, fließender Prozess	17
3.2.2. Das Museum als Querstraße des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses.....	20
3.2.3 Erinnerungsort Museum.....	25
3.2.4 Transkulturalität: Das Museum als Ort des dialogischen, transnationalen Gedächtnisses	27
3.3 Das „Museum“: ein komplexer, hybrider, dynamischer Begriff.....	31
3.3.1 Das Mausoleum und das <i>Modernist Museum</i>	33
3.3.1.1 Tony Bennetts Exhibitionary Complex	36
3.3.1.2 Eine Kultur des Anschauens, der Sichtbarkeit und die Verbindung zur Repräsentation	38
3.3.2 Die Neue Museologie: eine Übersicht.....	40
3.3.2.1 Das „Post-Museum“: ein fließender Prozess.....	42
3.3.2.2 Partizipatorische Kultur	43
3.4 Zusammenfassung der theoretischen Rahmenbedingungen der Analyse	44
4. Praxis: Die Suche nach dem Österreichbegriff in der Wiener Museumslandschaft	46
4.1 Das Kunsthistorische Museum: ein europäisches, internationales Museum	50
4.1.1 Die Entstehungs- und Zeitgeschichte: Der lebendige Geist der Habsburger	50
4.1.2 Überblick über die Dauerausstellungsräume	58
4.1.3 Die Gestaltung einer europäischen Identität: Sonderausstellungen aus dem Jahrgang 2005-2006.....	69
4.1.3.1 Analyse der Sonderausstellung „Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten“ (2005).	71
4.1.3.2 Analyse der Sonderausstellung „Europa ohne Grenzen/Europe Without Borders“ 2005/6	74
4.1.4 Digitale Maßnahmen im KHM	78
4.1.4.1 Online-Ausstellung: „Momente, Objekte und Geschichten. 125 Jahre Kunsthistorisches Museum Wien.“ – oder in anderen Wörtern: Das Museum stellt sich vor.....	79
4.1.4.2 KHM Stories App.....	85
4.1.5 Schnittstelle: Sonderausstellung „Herbert Albrecht“ (2017/18).....	88
4.2 Die Österreichische Galerie Belvedere	89
4.2.1 Entstehungsgeschichte und Zeitgeschichte – Zwischen Nationalität und Internationalität	89
4.2.2 Überblick der Dauerausstellungsräume	93
4.2.3 Die Vorstellung der Zweiten Republik: Sonderausstellungen aus dem Jahrgang 2005-2006	99
4.2.3.1 Schnittstelle Sonderausstellung: Das Neue Österreich (2005)	99
4.2.3.2 Schnittstelle Sonderausstellung: Physiognomie der 2. Republik: von Julius Raab bis Bruno Kreisky (2005/6).....	106
4.2.4 Digitale Maßnahmen in der ÖGB.....	110
4.2.5 Schnittstelle Sonderausstellung: Maria Theresia und die Kunst (2017)	113

4.3 Die Datenbank der bairischen Mundart in Österreich: eine identitätsstiftende museale Quelle.....	115
4.3.1 Überblick der Entstehungsgeschichte des WBÖ und der DBÖ.....	117
4.3.2 Die DBÖ als Museum.....	119
5. Fazit.....	121
6. Abkürzungsverzeichnis.....	127
7. Literaturverzeichnis.....	128
8. Anhang	140
9. Abstract.....	142

1. Prolog: amerikanische Wurzeln

New York City, Washington D.C, Boston: Diese amerikanischen Großstädte haben meine Vorstellung von Museen stark geprägt. So waren das Metropolitan Museum of Art, das National Museum of American History der Smithsonian Institution, und der Freedom Trail beliebte Ausflugs- und sogar Wallfahrtsorte für mich während der Schulzeit und sind es nach wie vor in den Ferien. Diese monumentalen Institutionen sind die Schatzkammern amerikanischer Kulturgeschichte, in denen ich meinen Platz innerhalb der amerikanischen kulturellen Narrative gesucht habe. Solche Museen in den USA vermitteln Benedict Andersons Konzept der *imagined community*.¹ Das Mission Statement des National Museum of American History lautet: „The museum works to ensure that our collections, exhibitions, research, publications and educational programs all support the Museum’s basic mission—to inspire a broader understanding of our nation and its many peoples—and to make our exhibitions and programs as accessible as possible to all visitors.”² Das Museum versucht nicht nur der einheimischen Bevölkerung ein Verständnis des amerikanischen Volks und der amerikanischen Kultur zu vermitteln, sondern gleichzeitig auch auswärtigen BesuchernInnen und Touristen Einblicke darin zu gewähren. Außerdem stellt es ein bestimmtes Bild der Nation dar und definiert sich als ein kollektiver Gedächtnisort, an dem AmerikanerInnen mit verschiedenen soziokulturellen Hintergründen ihre Erfahrungen austauschen können. Dies passiert einerseits um unterschiedliche, aber zeitgleich auch, um gemeinsame amerikanische Kulturelemente kennenzulernen und diese sogar zusammen konstruieren zu können.

Daher waren Museen für die Art und Weise wie ich die Identität meiner Heimat verstanden habe von essenzieller Bedeutung. Museen üben meiner Meinung nach starken Einfluss auf die Interpretation und Darstellung der Kultur- und Zeitgeschichte einer Nation aus. Aufgrund meiner bisherigen Erfahrungen war es für mich nicht untypisch, dass ein Museum sowohl eine nationale als auch eine globale Agenda hat. Als ich 2012 ein Auslandssemester in Wien verbrachte, wollte ich mein neues „Zuhause“ kennenlernen und machte mich deswegen auf die Suche nach nationalen Museen. Ich wollte erste Eindrücke der Kulturgeschichte Österreichs in einem Museum erleben, genauso wie ich es in Amerika getan habe. Allerdings habe ich weder Institutionen mit „National-“ im Titel, noch Museen die sich mit der

¹ Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London u.a.: Verso, 2016. S. 6.

² National Museum of American History: *Mission and History*. <http://americanhistory.si.edu/museum/mission-history>. (05.03.18).

allgemeinen Geschichte des Landes befassen gefunden. Aus meiner Perspektive als Amerikanerin, fragte ich mich natürlich, warum es kein „National Museum of Austrian History“ in Wien, als Hauptstadt Österreichs, gab. Um dieser Neugierde auf den Grund zu gehen, entwickelte ich 2013 ein Forschungsprojekt für ein Fulbright Stipendium, in dem ich untersuchte, wie Museen die Nationalidentität Österreichs darstellten und darstellen. Diese Masterarbeit ist eine Fortsetzung dieses früheren Forschungsvorhabens.

Mit Hilfe dieser überblicksmäßig skizzierten Motivation, möchte ich den Lesenden meinen kulturellen Hintergrund aufzeigen und meine persönliche Sichtweise des musealen Kontexts darstellen. Weiters möchte ich klar feststellen, dass es keinesfalls Ziel dieser Arbeit ist, Patriotismus und Nationalismus blind zu befürworten und ein feststehendes Bild der österreichischen Identität zu präsentieren. Stattdessen analysiere ich, wie ausgewählte Museen in Wien die österreichische Kulturgeschichte handhaben und diese darstellen, beziehungsweise dies nicht tun. In der vorliegenden Arbeit suche ich nach den Spuren „Österreichs“ in den Vitrinen und Galerien der Museen, um die Narrative dieses Landes zu entdecken und zu veranschaulichen.

2. Vorgehensweise und Rahmenbeschränkung

Diese Masterarbeit konzentriert sich auf die Museumslandschaft in der Hauptstadt Österreichs, Wien, und ihre Auswirkung auf die Konstruktion der nationalen Identität nach 1945. Um den Rahmen genauer zu definieren, wird der Fokus der Arbeit auf der Beschaffenheit der Museen ab 2005 bis heute (2017/8) liegen. Als Anfangsdatum wurde 2005 ausgewählt, weil in diesem Jahr der Staatsvertrag sein 50. Jubiläum feierte. In jenem Jubiläumsjahr wurde eine Reihe an Sonderausstellungen initiiert, die sich mit der Geschichte der Zweiten Republik Österreichs. Zusätzlich dazu wird der Untersuchungsrahmen dieser Arbeit bis in die Gegenwart verlängert, um die großen Jubiläen der österreichischen kaiserlichen Geschichte, wie den 100. Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs (2014), den 100. Todestag Kaiser Franz Josefs (2016) sowie den 300. Geburtstag Kaiserin Maria-Theresias (2017) einzuschließen. Diesen Jubiläen wurde ebenfalls in Form von Sonderausstellungen gedacht. Die nicht direkt sichtbare, aber dennoch vorhandene Spannung zwischen dem Mythos der Zweiten Republik und dem der Habsburgermonarchie weist auf die komplexen Narrative hin, die das heutige Österreich geerbt hat.

Die für die vorliegende wissenschaftliche Analyse ausgewählten Museen sind das Kunsthistorische Museum (gekürzt KHM), die Österreichische Galerie Belvedere (gekürzt ÖBG) und die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich (gekürzt DBÖ). Diese Einrichtungen haben starke, in der österreichischen Kulturlandschaft verankerte Positionen. Eine Gemeinsamkeit dieser drei Kulturorte ist, dass sie seit ihren Anfängen von den Habsburgern nicht nur geplant, sondern auch aktiv gefördert wurden. Die ehemalige Residenz des Staatshelden Prinz Eugen von Savoyen wurde während der Herrschaft Maria Theresias und Josephs II. musealisiert.³ Das Obere Belvedere, das seit 1776 die k. u. k. Gemäldegalerie beherbergte, wurde 1781 als eines der ersten öffentlichen Museen eröffnet.⁴ Während der Gründerzeit unter der Herrschaft Kaiser Franz Josephs wurde das Kunsthistorische Museum als Teil des nicht verwirklichten „Kaiserforums“ geplant und 1891 konstruiert.⁵ Ebenfalls unter Kaiser Franz Joseph wurde *Das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich* (gekürzt WBÖ) 1913 als ein Projekt der kaiserlichen Akademien der Wissenschaften in Wien, dem Vorläufer der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (gekürzt ÖAW), als ein Versuch, das gesamte Kaiserreich des bairisch-österreichisch-sprachigen Volkes zu dokumentieren, begonnen.⁶ Die digitalisierte Version des Wörterbuchs, *die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich* (gekürzt DBÖ), wird als ein Cyber-Museum neu konzipiert.

Diese Museen sind Zeugnisse des turbulenten 20. Jahrhunderts und wurden immer wieder neu interpretiert bzw. adaptiert und dazu verwendet, sich dem ständig im Wandel befindenden Prozess der Nationalidentität anzupassen. Deswegen werden diese Einrichtungen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung herangezogen und genauer betrachtet, um zu untersuchen, wie die konstruierten nationalen Narrative Österreichs im Kontext des Museums dargestellt werden. Die Analyse dieser Masterarbeit fokussiert sich nicht nur auf die Exponate in diesen Museen, sondern betrachtet gleichsam die Museen als Exponate.

³ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Geschichte. http://belvedere.at/bel_de/belvedere/geschichte. (05.03.18)

⁴ Ebd.

⁵ Kunsthistorisches Museum Wien: Die Architektur des Kunsthistorischen Museums. <http://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/>. (05.03.18).

⁶ Kuhn, Ernst: Brief an Josef Seemüller. 20 September 1910. Scan vom Original. Austrian Centre for Digital Humanities, Wien.

Eingebettet in der Neuen Museologie formen die folgenden Leitfragen den Kern dieser Untersuchung⁷:

- Wie beeinflussen der physische Ort, das Gebäude, die Ausstellungen und die Sammlungen eines Museums seine Rolle, beziehungsweise seine Wahrnehmung als kulturelle Einrichtung und die Konstruktion der österreichischen Identität?
- Welche historischen, politischen, wissenschaftlichen sowie künstlerischen Ereignisse und Personen werden in österreichischen Museen bereitwillig angenommen? Oder um die Frage umgekehrt zu formulieren: Welche Ereignisse und Personen erhalten geringe Aufmerksamkeit in Museen?
- Wie finden die österreichischen Museen ein Gleichgewicht zwischen der Darstellung einer idealisierten Vergangenheit und der Konfrontation beziehungsweise Auseinandersetzung mit den dramatischen Ereignissen seiner Geschichte?
- Inwiefern ermöglicht die virtuelle Präsenz eines Museums, meistens in der Form einer Datenbank oder in Online-Ausstellungen, die Zugänglichkeit von Sammlungen, um neue Narrative der Identität sichtbar zu machen und die kulturelle Vielfalt der Gesellschaft widerzuspiegeln?

Anhand von Close Readings der Dauer-, Online- und Sonderausstellungen werden die Inszenierungen der kulturellen Narrative in Österreich sichtbar gemacht. Dieses Verfahren verlangt nicht nur persönliche Besuche der Museen, sondern auch Nachforschungen in den Archiven der Österreichischen Nationalbibliothek und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, um die Entwicklung der Museen beziehungsweise des Wörterbuchprojekts zu eruieren. Außerdem soll herausgefunden werden, wie das Museum sowohl seine virtuelle Präsenz jenseits der physischen Grenzen des Institutsgebäudes unterhält beziehungsweise verstärkt, als auch seine Sammlungen online öffentlich zugänglich macht. Darüber hinaus fokussiert sich die Analyse auf Quellen, wie etwa Ausstellungskataloge, Zeitungsartikel und wissenschaftliche Artikel über die Entwicklung und die öffentliche Präsenz der Museen. Durch Kontextualisierung dieser österreichischen Einrichtungen werden die diversen soziokulturellen, politischen und historischen Aspekte, die besagte Museen beeinflussen, ersichtlich.

Während Wien als Hauptstadt Österreichs und als eine vielfältige, kulturelle und internationale Stadt betrachtet wird, gibt es zurzeit keine genaue Untersuchung der

⁷ vgl. Marstine, Janet: *New Museum Theory and Practice. An Introduction*. Malden, MA: Wiley-Blackwell 2006.

Auswirkungen der Museen auf die österreichische Identität. Obwohl das Wort „Nation“ die Idee einer homogenen Gesellschaft suggeriert, ist der Terminus wegen der Globalisierung und Migrationsbewegungen pluralisiert und heterogener geworden.⁸ In diesem Sinne ist es eines der Hauptziele dieser Masterarbeit herauszufinden, welche(s) Bild(er) Österreichs die Museen darstellen: entweder die, die eine hybride, pluralisierte Vorstellung der Gesellschaft vermitteln oder eine homogene Beschränkung des Begriffs „Nation“ ermöglichen.

3. Theorie: wesentliche Begriffe

Im folgenden Kapitel wird vorliegende Masterarbeit innerhalb des aktuellen Istzustandes der Erkenntnisse von Museologie und Gedächtnistheorie situiert. Wichtige Begriff, wie etwa, „Nation“, „kollektives Gedächtnis“ und „Museum“ werden definiert und erklärt. Diese Termini sind nicht selbstverständlich und sehr nuanciert. Die Entstehung und die konzeptuelle Änderung dieser Begriffe dienen als theoretischer Hintergrund und enthalten das nötige Grundwissen, welches für die Analyse von Bedeutung ist.

3.1 „Nation“ als kein festgeprägter Begriff

Ein Überblick der Theorie des Phänomens der Nation zeigt sogleich auf, dass eine zu sehr gefestigte Definition des Phänomens „Nation“ ziemlich umstritten ist. Das moderne Verständnis dieses Begriffs hat sich im Laufe der Zeit stark weiterentwickelt. Daraus entstanden zwei ideologische Lager: die Primordialisten und die Konstruktivisten.⁹ 1792 beschreibt Johann Gottfried Herder die Nation als ein natürliches Phänomen durch einen Vergleich mit der Familie: „Die Natur erzieht Familien; der natürlichste Staat ist also auch *ein* Volk, mit *einem* Nationalcharakter. [...] denn ein Volk ist sowohl eine Pflanze der Natur als eine Familie, nur jenes mit mehreren Zweigen.“¹⁰ Wie seine Aussage aufzeigt, gehört Johann Gottfried Herder zum ersten Lager. Durch den Vergleich mit der Familie betont Herder, dass die Nation ein Produkt der Natur ist und immer existiert hat. Um einen natürlichen Nationalstaat zu erreichen, muss er eine monokulturelle Gemeinschaft haben. Das Bild der Familie ruft auch die Homogenität der Nation durch die Konnotation des gemeinsamen Blutes

⁸ Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München: C. H. Beck, 2016, S. 127-130.

⁹ Armstrong, John: Towards a Theory of Nationalism. Consensus and Dissensus. In: Periwal, Sukumar (Hg.): Notion of Nationalism. Budapest u.a.: Central European University Press, 1995, S. 35.

¹⁰ Herder, Johann Gottfried: Neuntes Buch. Die Regierungen sind festgestellte Ordnungen unter den Menschen, meistens aus ererbter Tradition. In: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Darmstadt: Joseph Melzer Verlag, 1966, S. 243.

hervor. In diesem Sinne konstituiert sich die Idee der geerbten nationalen Eigenschaften: das heißt die Nationalität wird biologisch geerbt und weitervererbt. Zusätzlich dazu verwendet Herder den Nationalstaat als Kritik gegen den „unnatürlichen“ Vielvölkerstaat der Monarchie. In diesem Sinne befürwortet er auch die Selbstbestimmung des Nationalstaates. Der bezeichnende Nationalcharakter, den er erwähnt, manifestiert sich durch die gemeinsame Sprache. Herder identifiziert eine Sprachgemeinschaft als solche, in der die Mitglieder einer Gruppe miteinander in derselben Sprache kommunizieren.¹¹ Diese Idee entspricht Herders Argument vom natürlichen Charakter des Nationalstaats. In diesem Kontext scheint die Nation einen konstanten, nicht wandelbaren Charakter zu besitzen.

In seiner Arbeit, *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*, beschreibt Otto Bauer die Ansicht der Primordialisten zur Formation der Nation mit dem Begriff Abstammungsgemeinschaft. Allerdings erkennt Bauer, aus einer konstruktivistischen Perspektive heraus, die Grenze dieser Theorie: „Aber die durch gemeinsame Abstammung verbundenen Volksgenossen bleiben nur solange eine Nation, so lange sie in Verkehrsgemeinschaft miteinander bleiben, solange sie durch Wechselheirat ihre Blutsgemeinschaft erhalten.“¹² Die Abstammungsgemeinschaft bietet eine limitierte Perspektive des Phänomens der Nation. Bauer erklärt, dass eine Nation mithilfe der Kultur ohne gleiche Abstammung existieren kann. Daraus entsteht die Kulturgemeinschaft: „Denn zur Naturgemeinschaft sind nur die Personen gemeinsamer Abstammung vereint, während die Kulturgemeinschaft alle verbindet, die in steter Wechselwirkung aufeinander gemeinsamem Kultureinfluss unterliegen.“¹³ Im Wesentlichen sind das Umsetzen der Elemente einer Kultur, wie etwa Sprache, Erziehung, Religion, Kunst, Politik und anderer Traditionen, Mittel des Zusammenhaltes einer Nation. Diese Interaktionen, oder Bauer zufolge, diese Wechselwirkungen zwischen den Mitgliedern einer Gruppe lassen jene fast als eine Nation wirken.

Während Herder die gemeinsame Sprache als das wesentlichste Element zum Zusammenhalt einer Nation identifiziert, erweist sich die Sprache allerdings nur als eine Schicht dieser vielseitigen Komplexität einer Nation, wie Otto Bauer schreibt: „Die Sprachgemeinschaft ist nur eine Teilerscheinung der Kulturgemeinschaft und ein Produkt der

¹¹ Stargardt, Nicholas: Origins of the Constructionist Theory of the Nation. In: Periwal, Sukumar (Hg.): *Notions of Nationalism*. Budapest u.a.: Central European University Press, 1995, S.97.

¹² Bauer, Otto: *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung, 1924, (Marx-Studien. Blätter zur Theorie und Politik des wissenschaftlichen Sozialismus, Band 2), S. 114

¹³ Ebd., S. 116.

Schicksalsgemeinschaft.“¹⁴ Die moderne Theorie von Nation nimmt die Position ein, dass Nation ein Phänomen ist, welches sich immer im Wandel befindet. Das Bilden einer Nation geht prozesshaft von statten. Bauer schreibt dazu: „So ist uns die Nation kein starres Ding mehr, sondern ein Prozess des Werdens, in ihrem Wesen bestimmt durch die Bedingungen, unter denen die Menschen um ihren Lebensunterhalt und um die Erhaltung der Art kämpfen.“¹⁵ Ähnlich zu Maurice Halbwachs Theorien des kollektiven Gedächtnisses, verändert sich das Wesen der Nation anhand des gegenwärtigen sozialen Rahmens. In seiner Auseinandersetzung mit der Nationalitätenfrage des Habsburgischen Kaiser- und Königreiches argumentiert Otto Bauer, dass die Nation eher eine Konstruktion als ein natürliches Phänomen ist. Während Sprache und Kultur, wie etwa Bildung und Industrie, wichtige Komponenten der Nation sind, fördern sie nicht ihren Zusammenhalt und das Schaffen einer Nationalidentität.¹⁶ Der wesentliche Aspekt einer Nation ist das Schicksal; daraus entsteht die Schicksalsgemeinschaft. Bauer definiert diese Art Gemeinschaft wie folgt:

*Gemeinschaft bedeutet nämlich nicht blosse Gleichartigkeit. [...] Denn Schicksalsgemeinschaft bedeutet nicht Unterwerfung unter gleiches Schicksal, sondern gemeinsames Erleben desselben Schicksals in stetem Verkehr, fortwährender Wechselwirkung miteinander. [...] Nicht Gleichartigkeit des Schicksals, sondern nur das gemeinsame Erleben und Erleiden des Schicksals, die Schicksalsgemeinschaft, erzeugt die Nation [...].*¹⁷ [Hervorhebung im Original]

Im Kontrast zu Herder, der die Homogenität und das natürliche Phänomen der Nation betont, hebt Bauer die Heterogenität und Konstruktion der Nation im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses hervor. Ähnlich zu Halbwachs zeigt Bauer, dass der ständige Austausch der verschiedenen Erlebnisse, oder viel mehr Erinnerungen, der Mitglieder einer Gruppe die Vorstellung von Nation ermöglicht. Deswegen ist erkennbar, dass Bauer die Nation als dynamischen Prozess der Interaktionen innerhalb einer Gruppe beschreibt, wie die Begriffe „steter Verkehr“, „fortwährender Wechselwirkung“ und „miteinander“ suggerieren. Dieses Schicksal geht über die Unterschiede zwischen Sprache und Klasse in der Gemeinschaft hinaus; es ist etwas, das jeder besitzen kann.¹⁸ Dadurch kann jedes Mitglied seine eigenen Erlebnisse und seine eigene Identität innerhalb der gemeinsamen Erinnerungen der Gruppe bestätigen.¹⁹

¹⁴ Ebd., S. XXII.

¹⁵ Ebd., S. 120.

¹⁶ Stargardt (1995), S. 98.

¹⁷ Bauer (²1924), S. 112.

¹⁸ Stargardt (1995), S. 98.

¹⁹ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985, S. 29-31.

Darüber hinaus behauptet Bauer, dass die Identität der heutigen Generation nicht immer jener der alten gleicht: „Die Nachkommen sind durch die Schicksale der früheren in ihrer Eigenart bestimmte, aber sie sind nicht ein Ebenbild der früheren“.²⁰ Dieses Phänomen wird auch von Maurice Halbwachs in seiner Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis behandelt: „Die neuen Bilder überdecken die alten – so wie unsere nächsten Verwandten sich zwischen uns und unsere fernen Vorfahren schieben, so daß wir von diesen nur wissen, was jene uns über sie berichten. Die Gruppen, denen ich zu den verschiedenen Epochen angehöre, sind nicht dieselben.“²¹ Im Wesentlichen zeigt dieses Phänomen den sich wandelnden Charakter des Kollektivs, das heißt, der Nation. Der Nationalcharakter der Nation ist nichts Feststehendes, sondern etwas Lebendiges. Die Verbindung zur Vergangenheit wird durch die Rekonstruktion der Erinnerungen und ihrer resultierenden Mythologisierung, das bedeutet durch die Ausübung von kulturellen Traditionen, geschaffen.²² In diesem Kontext stellt Bauer fest, dass die Rekonstruktion der Vergangenheit eine wichtige Rolle in der gegenwärtigen Wahrnehmung der Schicksalsgemeinschaft, oder der Nation, spielt. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des kollektiven Gedächtnisses folgt in der Sektion 3.2.

3.1.1 Die Vorstellung der Nation: die Anderen, das Nationalgefühl und die Nationalidentität

Um diese sogenannte Schicksalsgemeinschaft überschaubar darzustellen, bietet Benedict Anderson sein Konzept der *imagined community*. Anderson identifiziert die Nation mit folgenden Worten: „[...] it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.“²³ Durch die Vorstellung von einer Gemeinschaft wird eine Verbindung zwischen deren Mitgliedern geschaffen, obwohl sie sich einander nicht oder nie persönlich kennenlernen können. Diese Idee von Anderson spiegelt Bauers Nationalitätenprinzip wider: „Jede Nation soll einen Staat bilden! Jeder Staat soll nur eine Nation umfassen!“²⁴ Ähnlich zu Andersons Konzept vertritt der Staat die Nation als eine politische Gesellschaft, die autonom und auf bestimmte Grenzen beschränkt ist. Allerdings ist die Akzeptanz der Idee der *imagined community* nicht selbstverständlich und muss durch *Nation-Building*-Maßnahmen erst konstruiert werden.

²⁰ Bauer (²1924), S. 123.

²¹ Halbwachs (1985), S. 59-60.

²² Assmann, A. (2016), S. 17.

²³ Anderson (⁴2016), S. 6.

²⁴ Bauer (²1924), S. 171.

Um diese Vorstellung der Grenzen einer Nation herzustellen, spielt das Konzept der Anderen eine wesentliche Rolle. In seinem Werk, *Orientalism*, beschreibt Edward Said die Willkürlichkeit der nationalen Grenzen, die zum poetischen Prozess (*poetic process*)²⁵ der eigenen Identität beiträgt:

A group of people living on a few acres of land will set up boundaries between their land and its immediate surroundings and the territory beyond, which they call 'the land of the barbarians.' [...] It is enough for 'us' to set up these boundaries in our own minds; 'they' become 'they' accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from 'ours'.²⁶

Diese Differenzierung zwischen dem „wir“ und den „Anderen“ zeigt Bauers Idee der Wechselwirkung in einer Gemeinschaft. Ein Ort erhält dann einen vertrauten oder persönlichen Charakter, wenn die Mitglieder einer Gruppe in einer konstanten kommunikativen sowie kulturellen Wechselwirkung miteinander stehen. Jenseits der Grenzen jenes Ortes sind die Individuen schon „anders“, weil sie nicht regelmäßig mit der Gruppe interagieren. Otto Bauer charakterisiert die Wirkung zwischen dem „wir“ und „den Anderen“ als einen wesentlichen Teil des Nationalbewusstseins. Durch den Kontakt mit Nationen außerhalb der eigenen (nationalen) Grenzen kommt es zur Wahrnehmung anderer Kulturen und auch zur Erkenntnis über die Differenzen zwischen der eigenen Kultur und der der anderen. Bauer beschreibt seine Erkenntnis der Unterschiede zwischen Nationen folgendermaßen: „Erst wenn ich fremde Völker kennen lerne, werde ich mit dessen bewusst: diese Menschen sind mir fremd während ich mit all denen, mit denen ich bisher verkehrt, und mit Millionen anderer durch das Band der Zugehörigkeit zu einer Nation verknüpft bin.“²⁷ Bauer erwähnt ein besonderes Phänomen, nämlich „Das Band der Zugehörigkeit“, welches eine enge Verbindung zwischen ihm und Millionen seiner Landsleute beschreibt. Genau jenes Konzept bedingt Andersons Theorie der *imagined community*. Anderson zufolge, wie schon oben erwähnt, ist es unmöglich eine echte, enge Beziehung mit Millionen von Menschen zu erschaffen. Diese Beziehung ist nur in der Vorstellung des Einzelnen vorhanden.

Um eine emotionale Verbindung zur Vorstellung von Nation zu erreichen, wird ein Nationalgefühl benötigt. Laut Bauer entsteht die Liebe zur Nation, also das Nationalgefühl, aus der Nationalidentität und den kulturgeschichtlichen Mythen.²⁸ Bauer erklärt, dass die Nation einen wichtigen Teil seiner Identität formt, und er ein Teil der Nation ist.²⁹ Diese

²⁵ Said, Edward: *Orientalism*. London: Penguin Books 2003, S. 55.

²⁶ Ebd., S. 54.

²⁷ Bauer (1924), S. 138.

²⁸ Ebd., S. 144.

²⁹ Ebd.

Wechselwirkung erweckt im Individuum eine emotionale Verbindung zur Nation. In diesem Kontext kann Folgendes erschlossen werden: aus dem Nationalgefühl entsteht die Nationalidentität. Der Politikwissenschaftler John Keane liefert dazu eine Erklärung des Verhältnisses zwischen dem Nationalgefühl und der Nationalidentität:

Understood in ideal-typical terms, national identity is a particular form of collective identity in which, despite their routine lack of physical contact, people consider themselves bound together because they speak a language or dialect of a common language; inhabit or are closely familiar with a defined territory, and experience its ecosystem with some affection; and because they share a variety of customs, including a measure of memories of the historical past, which is consequently experienced in the present tense as pride in the nation's achievements and where necessary, an obligation to feel ashamed of the nation's feelings.³⁰

In seiner Definition der Nationalidentität hebt Keane vor allem kulturelle Elemente hervor, welche den Zusammenhalt einer Gruppe fördern: die Sprache, das Territorium und das kollektive Gedächtnis. Diese Elemente funktionieren nicht hierarchisch, sondern auf gleicher Ebene miteinander. Sie gehören auch Saids poetischem Prozess an: „So space acquires emotional and even rational sense by a kind of poetic process, whereby the vacant or anonymous reaches of distance are converted into meaning for us here.“³¹ Die Kulturgüter spielen zentrale Rollen im Sinnstiftungsprozess, oder noch präziser, einem Nation-Building Prozess. Durch die Mythologisierung der kulturgeschichtlichen Elemente wird der Raum der Nation von Emotionen erfüllt. Bauer hebt diese Wirkung hervor: „Dem Geschichtskundigen verknüpft sich die Vorstellung der Nation mit der Vorstellung ihrer Schicksale, mit der Erinnerung an heldenmütige Kämpfe, an unablässiges Ringen um Wissen und Kunst, an Triumphe und an Niederlagen.“³² Die kulturgeschichtlichen Mythen einer Nation erschaffen die emotionale und rationale Verbindung zur Nation. Der letzte Satz aus Keanes Definition der Nationalidentität spiegelt Bauers Aussage wider und weist darauf hin, dass die Vorstellung von Nation sich aufgrund neuer Interpretationen und Wahrnehmungen der Kulturgüter, beziehungsweise der Mythen der Nation selbst, immer verändern kann. In diesem Sinne ist klar ersichtlich, dass die Vorstellung von Nation, oder besser gesagt, die Nationalidentität einer Gemeinschaft, immer ein dynamischer und unabschließbarer Prozess ist.

³⁰ Keane, John: Nations, Nationalism and European Citizens. In: Periwal, Sukumar (Hg.): Notion of Nationalism. Budapest u.a.: Central European University Press, 1995, S. 186.

³¹ Said (2003), S. 55.

³² Bauer (1924), S. 144.

3.1.2 Zwischen Nationalismus und Globalismus: Kampfplatz Nationalidentität

Da Nationalidentität ein ständig wandelender Prozess ist, spielen zwei einflussreiche Faktoren wesentliche Rollen beim Aufbau und der Wahrnehmung dieses Phänomens, nämlich Nationalismus und Globalismus. Diese zwei Gesichtspunkte vertreten zwei extreme Enden des Spektrums. Der eine kämpft für eine monokulturelle und exklusive Gesellschaft gegen die „feindlichen“ Anderen, die wegen der Auswirkungen der Globalisierung und des Globalismus die Qualität des Lebens der „einheimischen“ Bewohner bedrohen.³³ Der andere ist ein Ergebnis von weltweiten wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Interaktionen, die Nationen miteinander verknüpfen und eine einfachere Überschreitung dieser Grenzen ermöglichen.³⁴ Ironischerweise haben beide Seiten zwar die Angst vor universeller Homogenisierung gemeinsam, aber dieser Terminus enthält unterschiedliche Konnotationen für jene zwei Lager. In einer Auseinandersetzung über Nationalidentität gibt John Keane einen Einblick in den Charakter der nationalistischen Ideologie, wo er sie als ein machtsüchtiges Monster beschreibt, das aus Angst vor den „Anderen“ und der Komplexität, der Vielfalt und den Unsicherheiten einer demokratischen Gesellschaft entsteht.³⁵ Dies erweckt den Anschein, dass Homogenität ein sehnüchtlig verfolgtes Ziel, ausgehend von der Idee des Nationalismus, ist, das besagt, dass nur das stärkste – gänzlich einheitlichste – Volk „überlebt“. So Keane: „Nationalists are panicky and driven by friend-foe calculations, suffering from a judgement disorder that convinces them that the Other nation lives at its own expense. Nationalists are driven by the feeling that all nations are caught up in an animal struggle for survival, and that only the fittest survive.“³⁶ Im Kern der nationalistischen Ideologie steht der Gedanke, dass es eine besondere, dominante Kultur gibt, die vor „fremden“ Einfluss geschützt werden muss. Es ist die Angst vor dem anscheinenden Verlust dieser Besonderheiten und der sicheren Lebensweise einer Gemeinschaft, die sie dadurch von anderen Gruppen unterscheidet. Diese Einstellung wirkt als Nährboden für den Nationalismus. Angesichts des wandelbaren Charakters der Nationalidentität sowie der Natur des Gedächtnisses und Erinnerungen, wo erinnerte Ereignisse nie exakt so erinnert werden, wie sie damals in Wirklichkeit passiert sind³⁷, verbreitet diese Ideologie eine Chimäre, weil

³³ Keane (1995), S. 193.

³⁴ Assmann, Jan: Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory. In: Assmann, Aleida und Sebastian Conrad (Hg.): Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories. New York: Palgrave Macmillan 2010 (Palgrave Macmillan Memory Studies), S. 121.

³⁵ Keane (1995), S. 192-3.

³⁶ Ebd., S. 193.

³⁷ Halbwachs (1985), S. 55-6.

die Nation und ihre Identität keine gefestigte Phänomene sind, die schon seit Jahrhunderte existierten.

Im Gegenteil zur nationalistischen Ideologie stehen Globalisierung und Globalismus. Jan Assmann definiert dieses Konzept so: „Globalization [...] works in the direction of diffusion, blurring all boundaries and bridging all differences.“³⁸ Die daraus resultierende Verschwommenheit, oder „Fuzziness“, der Grenzen und der Einzigartigkeiten zwischen Nationen, verursacht eine Angst vor der Auflösung der einheimischen Kultur.³⁹ In der allgemeinen Charakterisierung des Globalismus finden sich Vorwürfe, dass eine globalisierte Kultur zeitlos und wurzellos ist und keine Geschichte besitzt.⁴⁰ Diesem Gedanken zufolge ist der Globalismus ein Element, dem es an Authentizität mangelt. Diese Vorwürfe sind die Antwort auf den Aufruf zu einer postnationalen Kultur in einer globalisierten Gesellschaft. Aleida Assmann beschreibt jenen Standpunkt folgend:

Manche sehen die Existenz einer nationalen Erinnerungskultur als Integrationsblockade und Hemmnis auf dem Weg in eine kosmopolitische multikulturelle Einwanderungsgesellschaft. Sie plädieren für eine postnationale Identität oder sprechen von ‚postsouveränen Gesellschaften‘, die sich nicht mehr als homogene Erinnerungsgemeinschaften mit gemeinsamer Sprache und gemeinsamer Geschichte konstituieren.⁴¹

Diese Einsicht spiegelt die Idee wider, dass die nationalen Mythen und Narrative eines Nationalstaats eher exklusiv als inklusiv wirken und das nationale kollektive Gedächtnis auf eine dominante, monokulturelle Mehrheit in der Gesellschaft beschränkt ist. Assmann zufolge betrachtet obiges Argument für eine postnationale Gesellschaft die Nationalnarrative als schon feststehend und nicht plastisch bzw. beweglich/formbar.

Allerdings behaupten Gedächtnistheoretiker wie etwa Daniel Levy und Natan Sznaider, dass das Lokale und Globale eine harmonische (Ko-)Existenz haben: „Das heißt, ein nicht-linearer, dialektischer Prozeß [sic], bei dem das Globale und das Lokale nicht als kulturelle Gegensätze existieren, sondern als sich verbindende und sich gegenseitig voraussetzende Prinzipien.“⁴² Levy und Sznaider deuten darauf hin, dass sich entweder für das eine oder für das andere entschieden werden muss. Das Globale und das Lokale arbeiten gemeinsam in einem dynamischen Prozess der Hybridisierung, welcher in Sektion 3.2.4 im Detail erläutert wird.

³⁸ Assmann, J. (2010), S. 123.

³⁹ Levy, Daniel und Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 19.

⁴⁰ Ebd., S. 19-20.

⁴¹ Assmann, A. (2016), S. 123.

⁴² Levy und Sznaider (2001), S. 21.

Zwischen diesen zwei ideologischen Stellungen fungiert das Nationalmuseum. Wie Levy und Sznajder ausführen, sollte das Museum laut der Neuen Museologie plastisch und fließend sein, sodass es den Bedürfnissen der gegenwärtigen Gesellschaft entsprechen kann. Péter Apor ist der Ansicht, dass sich die Rolle des Nationalmuseums und Nation-Building Maßnahmen im Allgemeinen in einem globalen Kontext verändert, um neue Wege für den Aufbau einer gemeinsamen, inklusiven, pluralisierten Nationalidentität zu schaffen.⁴³ Apor erkennt den Einfluss des Nationalmuseums als Vermittlungsagent der Nationalidentität und befürwortet eine transkulturelle Vorgehensweise im Museum.

3.1.3 Der Terminus „Nationalstaat“

Der Begriff „Nationalstaat“, aus heute gängiger Verständnisperspektive, besteht im Sinne einer Dichotomie: die Gemeinschaft und die Gesellschaft. Diese Spannung wurde von Ferdinand Tönnies entwickelt und in einen modernen Kontext von Otto Bauer und Max Weber umformuliert.⁴⁴ Aus der neuzeitlichen Sicht von Bauer und Weber wird die Nation als eine unvernünftige Gemeinschaft betrachtet, die sich abhängig von bestimmten Zuständen entwickelt und eine starke, emotionale Verbindung hervorruft.⁴⁵ Diese wird im Kontrast zum Staat, der aus gesellschaftlichen Institutionen entsteht, welche als Mitglied nicht einfach so verlassen werden können, stärker markiert.⁴⁶ Im folgenden Zitat beschreibt Bauer das Verhältnis zwischen der Nation und dem Staat:

Die nationale Gemeinschaft besteht, mag der Staat auch fallen, weil sie in jedem einzelnen Individuum selbst lebendig ist. [...] Wenn [das Bürgertum] den bestehenden Staat zerstört, so zerstört es doch nicht die in den Individuen selbst lebendigen Gemeinschaften und hat so das Substrat für die Bildung des neuen Staates: die unzerstörliche Gemeinschaft soll zur Grundlage der neuen Gesellschaft, des neuen Staates werden.⁴⁷

Das Nationalgefühl, oder die emotionale Verbindung zur Schicksalsgemeinschaft, wird von Bauer stark hervorgehoben, weil es tief in der Identität der Individuen verwurzelt ist. Diese Gemeinschaft kann unabhängig vom Staat existieren. Der Staat ist Bauer zufolge ein künstliches Phänomen, das aus äußerer Macht besteht.⁴⁸ Im Vergleich zur „unzerstörlichen“ Gemeinschaft hat der Staat eine flüchtige Existenz. Der Staat kann fallen und mit einer neuen

⁴³ Apor, Péter: Museums of civilization, museums of state, museums of identity. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change. London u.a.: Routledge 2015, S. 51.

⁴⁴ Stargardt (1995), S. 99.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Bauer (1924), S. 186.

⁴⁸ Ebd., S. 185-7.

Gesellschaft ersetzt werden. Anhand von Bauers Darstellung scheint es so, dass der flüchtige Staat sich mit der Permanenz der Nation verknüpft, um seine Existenz zu sichern und seine Herrschaft rechtfertigen. Im Kontext dieser Spannung wird die Gemeinschaft mit der Gesellschaft durch die Entwicklung der Nationalidentität verflochten: „Again both [Bauer and Weber] turned to the same mechanisms: politics, and the ‚cultural work‘ of the ruling classes and state institutions provided the means for transmitting common values and language.“⁴⁹ Bauer und Weber heben die *Nation-Building* Methoden hervor und betonen, dass die Nation – oder genauer gesagt der Nationalstaat – die Politik in der Form eines Gesellschaftsvertrags, das heißt Staatsbürgerschaft, als Basis für ihren institutionellen Zusammenhalt braucht.⁵⁰ Bauer fasst die Beziehung zwischen der Nation und der Staat zusammen: „[...] dass die innere Gemeinschaft selbst zur Trägerin äusserer [sic] Macht werde, die äussere [sic] Macht die innere Gemeinschaft beschütze.“⁵¹ Während die Nation die politische Macht des Staates rechtfertigt, muss der Staat die Nation etwa durch soziale Verträge beschützen. Zusätzlich dazu werden kulturelle Konzepte, wie etwa Sprache und Traditionen, durch institutionelle Mechanismen, wie das Museum zum Beispiel, verbreitet, um die kollektive Identität der Gemeinschaft in Verbindung zur Gesellschaft deutlich zu prägen.

3.1.4 Das nationale Museum als staatlicher Mechanismus

Wie schon zuvor erwähnt, sind die Kulturgüter einer Gemeinschaft wichtige Elemente, um die Vorstellung einer gemeinsamen Nation in den Köpfen der Individuen zu kreieren. Deswegen wurden staatliche Mechanismen entwickelt, sodass die Prinzipien und Eigenschaften der Nation an deren Mitglieder vermittelt werden können.⁵² Eines dieser Mechanismen ist das nationale Museum. MuseumstheoretikerInnen Peter Aronsson und Gabriella Elgenius führen in ihrem Werk eine allgemeine Definition des Nationalmuseums an: „The national museum is thus a knowledge-based socio-political institution, with corresponding collections and displays that ultimately claim, articulate and represent dominant national values and myths.“⁵³ Diese Definition macht deutlich, dass das Nationalmuseum soziopolitische, beziehungsweise *Nation-Building* Funktionen besitzt. Anhand seiner Sammlungen beschäftigt sich das Nationalmuseum mit der

⁴⁹ Stargardt (1995), S. 99.

⁵⁰ van Amersfoort, Hans: Institutional Plurality: Problem or Solution? In: Periwal, Sukumar (Hg.): *Notions of Nationalism*. Budapest u.a.: Central European University Press, 1995), S. 166.

⁵¹ Bauer (1924), S. 187.

⁵² Stargardt (1995), S. 99.

⁵³ Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius: Introduction: Making museums and nations. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change*. London u.a.: Routledge 2015, S. 1.

Auseinandersetzung und dem Ausstellen von kulturellen Mythen. Die Verwendung des Wortes „dominant“ weist auf die heutige Problematik der Repräsentation einer Nation hin, vor allem eine solche Nation, die aus mehreren Kulturen besteht, ergo das Phänomen der Transkulturalität aufweist. Gabriella Elgenius erklärt diesen Aspekt eines Nationalmuseums: „National museums’ help to illuminate that which is actually imagined may indirectly lead to ascertaining the contours of the nation.“⁵⁴ Ihre Aussage bezieht sich auf Benedict Andersons Definition der Nation als eine *imagined community*. Die abstrakten Vorstellungen einer gesamten Gemeinschaft manifestieren sich im Museum, wie etwa in Form von Objekten und Ausstellungen, welche Erzählungen des Mythos der Nation vermitteln.

Während das Museum eine Erfindung aus dem 19. Jahrhundert ist, wo es ursprünglich als ein Ort für universales Wissen konzipiert wurde, wie Sektion 3.3 im Detail erörtert, wird es als ein Mechanismus für den Zusammenhalt einer Nation, das heißt, das Schaffen einer Nationalidentität, verwendet. Péter Apor beschreibt diese Transformation des Zwecks eines Museums wie folgt: „Museums, in turn, began to be seen as windows through which various communities could be represented to the world. They have been less and less received as sites of knowledge necessary for ‚cultural’ or ‚civilized’ manners, and more and more as sites where identities could be found and appropriated.“⁵⁵ Statt den Fokus auf das enzyklopädische Wissen zu legen, vermittelt das heutige Konzept eines Nationalmuseums mehr die Entwicklung und Kulturgeschichte des Nationalstaates. Manfred Rauchensteiner fasst die Hauptrolle des Nationalmuseums kurz zusammen: „Nichts auch gibt rascher und besser Auskunft über das Selbstverständnis eines Landes wie gerade ein Nationalmuseum.“⁵⁶ Diese Aussage weist drauf hin, wie das Museum die Vorstellung der Gemeinschaft durch die „legitimacy-giving function“⁵⁷ beeinflusst. Durch jene Funktion wird die Spannung zwischen den Materialien, Ereignissen und Kulturen, die im Museum ausgestellt sind, und denen, die weggelassen sind, hervorgehoben. Alles das schon einen Platz im Nationalmuseum hat, erweckt den Anschein, schon ein anerkannter, akzeptierter Teil der Nationalidentität zu sein.

⁵⁴ Elgenius, Gabriella: National Museums as National Symbols. A survey of strategic nation-building and identity politics; nations as symbolic regimes. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change. London u.a.: Routledge 2015, S. 148.

⁵⁵ Apor (2015), S. 34.

⁵⁶ Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum – Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen Verlag 2000 (Speicher des Gedächtnisses 1), S. 70.

⁵⁷ Macdonald, Sharon: Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today. London u.a.: Routledge, 2013, S. 176.

Jene Funktion dreht sich quasi um eine Politik des Anerkennens⁵⁸; das heißt, das Nationalmuseum erteilt einen offiziellen Stempel für anerkannte Aspekte der Kultur. Im Wesentlichen sehen Aronsson und Elgenius das Nationalmuseum als einen dynamischen Ort, wo die gegenwärtigen gesellschaftlichen Herausforderungen und Bedürfnisse immer wieder verhandelt werden können. Da das Nationalmuseum aufgrund der sich ändernden gesellschaftlichen Umgebung einer stetigen Wandlung unterzogen ist, sollte diese Institution nicht unbedingt als eine Quelle von feststehenden Fakten der nationalen Kulturgeschichte betrachtet werden, sondern eher als eine Manifestation der kulturellen und politischen Anstrengungen und Ziele eines Nationalstaates.⁵⁹ Daraus ergibt sich die Überlegung, dass das Nationalmuseum ein Nation-Building Mechanismus ist. Innerhalb dieses theoretischen Rahmens ist die folgende Analyse der Wiener Museen eingebettet, um so die soziopolitischen Motivationen hinter den Museen abzubilden.

3.2 Das kollektive Gedächtnis und der Mythos der Nation

GedächtnistheoretikerInnen, wie etwa Maurice Halbwachs und das Autorenduo Jan und Aleida Assmann, vertreten die Auffassung, dass das kollektive Gedächtnis als Basis einer individuellen Gruppen- beziehungsweise Nationalidentität dient. Jan Assmann beschreibt diese Verbindung zwischen dem Gedächtnis und der Identität folgend: „Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself; that is, one’s own diachronic identity, be it as an individual or as a member of a family, a generation, a community, a nation or a cultural and religious tradition.“⁶⁰ Im Kontext dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird dieses Phänomen nicht nur als etwas, das sich überwiegend mit den Spuren der Vergangenheit, wie etwa Materialien und Exponaten beschäftigt, betrachtet, sondern auch als ein lebendiger, wandelnder, partizipatorischer Prozess, der in die Gegenwart verankert ist und in die Zukunft fließt. Kollektives Gedächtnis bedeutet gleichzeitig etwas zu besitzen und etwas zu tun.⁶¹ Diese zwei Aspekte jenes Phänomens werden in vorliegender Arbeit im Bezugsrahmen der Museen untersucht. Das heißt, die Güter, die Museen in ihren Sammlungen besitzen und wie sie die Exponate ausstellen, pflegen und auf welche Weise jene den BesucherInnen vermittelt werden, dienen als Abbilder der Eigenschaften vom kollektiven Gedächtnis. Das Museum ist ein Ort, an dem die verschiedenen Formen des

⁵⁸ Aronsson und Elgenius (2015), S. 7.

⁵⁹ Ebd., S. 2.

⁶⁰ Assmann, J. (2010), S. 123.

⁶¹ Macdonald (2013), S. 12.

Gedächtnisses, nämlich das individuelle, kommunikative, kulturelle und sogar transkulturelle, sich treffen und miteinander verflochten werden und/oder zueinander im Gegensatz gestellt werden. Innerhalb des nachfolgenden theoretischen Rahmens wird argumentiert, dass das kollektive Gedächtnis ein fließender, partizipatorischer, lebendiger Prozess ist.⁶² Die daraus resultierende Wirkung der Interaktionen zwischen den diversen Formen des Gedächtnisses zeigt, dass die Nationalidentität zwar bestimmte Kernelemente aus den vielfältigen Erinnerungen der Vergangenheit einer Gruppe enthält,⁶³ aber auch, dass deren Wahrnehmungen und Auseinandersetzungen wegen ihrer Abhängigkeit auf den gegenwärtigen Kontext dynamisch sind.^{64,65} Das Museum funktioniert in diesem Sinne als Palimpsest. Der Begriff „Palimpsest“ bezeichnet eine mittelalterliches Schriftstück, bei dem der originalen Text abgewaschen wurde, um eine frische Oberfläche für einen neuen zu bekommen.⁶⁶ Museumsebene würde das bedeuten, dass zwar die einzelnen Schichten des Gedächtnisses dokumentiert wurden beziehungsweise werden, aber jene ständig durch neue ersetzt, beziehungsweise, überschreiben werden. Im Zuge dieser Untersuchung werden die Art und Weise, wie die Kernelemente des kollektiven Gedächtnisses sich im Kontext der Museen manifestieren sowie deren Veränderungen und Wirkung auf die Entwicklung der österreichischen Identität ausgehend von einem wissenschaftlichen Standpunkt betrachtet.

3.2.1 Das kollektive Gedächtnis als ein plastischer, fließender Prozess

Als Grundlage für die Gedächtnistheorie in den Kulturwissenschaften dient das Werk, *Das kollektive Gedächtnis*, von Maurice Halbwachs. Einige Aspekte seiner Theorie bilden den wissenschaftlich theoretischen Rahmen dieser Masterarbeit. Das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses spielt eine wesentliche Rolle in der folgenden Analyse, weil es die Identität einer Gruppe, beziehungsweise eines Individuums, in der Form von gemeinsamen Erinnerungsfiguren, ein Terminus von Jan Assmann, gestaltet.⁶⁷ Damit sind Traditionen, Ereignissen, Erzählungen, und Materialien gemeint. Anhand der Forschung von Halbwachs, Jan und Aleida Assmann, lässt sich feststellen, dass das kollektive Gedächtnis mehr die Form

⁶² Assmann, A. (2016), S. 17.

⁶³ Schwartz, Barry: Rethinking the concept of collective memory. In: Tota, Anna Lisa und Trever Hagen (Hg): Routledge International Handbook of Memory Studies. London u.a.: Routledge 2016, S. 13.

⁶⁴ Assmann, A. (2016), S. 24.

⁶⁵ Halbwachs (1985), S. 32.

⁶⁶ Duden: „Palimpsest, der oder das“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Palimpsest>. (05.03.18).

⁶⁷ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan und Tonio Hölscher: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 724), S. 12.

eines Prozesses als die eines Objekts annimmt.⁶⁸ Dieser Prozess enthält ständige Interaktionen mit den anderen Mitgliedern einer Gruppe, um so Erinnerungen wiederherzustellen.⁶⁹ Die Erinnerungen bleiben dadurch allerdings nicht statisch, sondern werden durch Wechselbeziehungen der Gruppenmitglieder untereinander ebenso ergänzt, vervollständigt und verändert.⁷⁰ Deshalb behauptet Halbwachs, dass die Erinnerung eine plastische, rekonstruierte Natur hat: „[...] die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist.“⁷¹ In diesem Sinne ist das kollektive Gedächtnis nicht unbedingt ein Phänomen der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart und der Zukunft. Das Gedächtnis muss sich an den neuen, gegenwärtigen, sozialen Rahmen oder auch Milieu, anpassen.⁷² Ausgehend von jener Funktionsweise lässt sich die Behauptung aufstellen, dass das kollektive Gedächtnis nicht nur einen modellierfähigen bzw. formbaren Körper besitzt, sondern sich zugleich auch durch ein fließendes sowie lebendiges Wesen, im Sinne einer dynamischen Struktur auszeichnet. Die Natur der Sache zeigt demnach, dass die Basis der Gruppenidentität innerhalb neuer Kontexte immer wieder neu rekonstruiert wird und das Museum als jener Ort verstanden wird, wo diese neuen Rahmen widerspiegelt werden.

Das Gedächtnis ist laut Halbwachs kein rigides Phänomen: „[Ein] Fließendes, zweifellos unvollständiges und vor allem rekonstruiertes Bild [...]“.⁷³ Dieses Qualitätsmerkmal kommt in der Gegenüberstellung vom individuellen und kollektiven Gedächtnis vor. Das Individuum vertritt eine einzigartige, begrenzte Perspektive gegenüber dem kollektiven Gedächtnis.⁷⁴ Laut Halbwachs ermöglicht das kollektive Gedächtnis einem Individuum die Fähigkeit des Erinnerns.⁷⁵ Der soziale Kontext und das soziale Netzwerk der Erinnerungen der Gruppe sind notwendig, um etwas ins Gedächtnis zurufen:

Da die Erinnerung durch die Auswirkung mehrerer Folgen ineinander verflochtener kollektiver Denkweisen wiederersteht, und wir sie keiner von ihnen ausschließlich zuschreiben können, meinen wir auch hier, sie sei unabhängig und stellen ihre Einheit deren Vielfalt gegenüber. Ebensogut kann man annehmen, ein schwerer, an einer

⁶⁸ Assmann, A. (2016), S. 17.

⁶⁹ Halbwachs (1985), S. 29.

⁷⁰ Ebd., S. 58.

⁷¹ Ebd., S. 55-56.

⁷² Ebd., S. 32.

⁷³ Ebd., S. 58.

⁷⁴ Ebd., S. 31.

⁷⁵ Ebd., S. 29.

Anzahl gekreuzt gespannter Fäden in der Luft aufgehängter Gegenstand schwebt frei im Leeren.⁷⁶

Die einzelnen Erinnerungen oder Fäden, wie sie von Halbwachs bezeichnet werden, sind Ergebnisse nicht nur eines Faktors, sondern verschiedener Geschehnisse im Kontext der heterogenen Gruppe. Halbwachs führt als Argument den interaktiven, sozialen Aspekt des Gedächtnisses an. In jenem Kontext fungiert das kollektive Gedächtnis als ein Prozess der Gesamtheit der Interaktionen, des Austausches und der Verbreitungen der vielfältigen Erinnerungen in einer Gesellschaft. Die Metapher der verflochtenen Fäden weist auf die paradoxe Beziehung zwischen dem individuellen und kollektiven Gedächtnis hin. Aleida Assmann beschreibt dieses Paradox so: „Das kollektive Gedächtnis ist im doppelten Sinn repräsentativ: Es repräsentiert einen als zentral bewerteten Ausschnitt der Vergangenheit und ist repräsentativ für Einzelschicksale.“⁷⁷ Es scheint, als ob das kollektive Gedächtnis die Existenz des individuellen bestätigt und umgekehrt, sie sind demnach voneinander abhängig.⁷⁸ Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Fäden nicht als feststehende Elemente geschildert werden. Im letzten Satz steht die Phrase „im Leeren“. Dadurch ergibt sich der Eindruck, dass die Fäden eine plastische, gewichtlose Qualität haben. Diese Qualität ermöglicht es, dass die Fäden sich abhängig vom sozialen Kontext verändern und anpassen können. In diesem Sinne kann ebenso Gedächtnis in seinen verschiedenen Formen als fließend und lebendig beschrieben werden. Das kollektive Gedächtnis entsteht nicht aus getrennten, gesammelten, einzelnen Erinnerungen, sondern aus ihrer verflochtenen, vielfältigen, fusionierten Gesamtheit. Ausgehend von dieser Überlegung lassen sich die wesentlichen, häufig vorkommenden Aspekte eruieren, welche die offiziellen Narrative einer Gruppe gestalten.⁷⁹

In Verbindung zu Museen, die heutzutage durch die Digitalisierungsmaßnahmen häufig als „Memory Institutions“ bezeichnet werden,⁸⁰ wird das kollektive Gedächtnis nicht nur im materiellen Sinn gesammelt, sondern zunehmend in einen sich stetig neu konzipierenden Rahmen ausgestellt. Deswegen ist das Museum ein geeigneter Ort, diese Wandlungen zu untersuchen, weil es als Palimpsest wirkt. Da das Museum als Speicherort des kollektiven

⁷⁶ Ebd., S. 32-33.

⁷⁷ Assmann, A. (2016), S. 17.

⁷⁸ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart u.a.: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 160.

⁷⁹ Schwartz (2016), S. 13.

⁸⁰ Robinson, Helena: Remembering things differently: museums, libraries and archives as memory institutions and the implications for convergence. *Museum Management and Curatorship*, 27:4, S. 420.

Gedächtnisses konfiguriert wird, dokumentiert es die verschiedenen Schichten der immer neu rekonstruierten Erinnerungen. Halbwachs schildert diese Wirkung wie folgt: „Die neuen Bilder überdecken die alten – so wie unsere nächsten Verwandten sich zwischen uns und unsere fernen Vorfahren schieben, so daß [sic] wir von diesen nur wissen, was jene uns über sie berichten.“⁸¹ Dadurch ergibt sich die Möglichkeit in einem Museum sowohl die Veränderungen der Identität einer Gruppe über einen bestimmten Zeitraum hinweg zu analysieren, als auch die weitere Entwicklung des kollektiven Gedächtnis zu beobachten. Daraus resultiert, dass das kollektive Gedächtnis im Museum institutionalisiert wird. Aufgrund dessen sind an dieser Stelle die genaueren Termini von Jan und Aleida Assman im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis von Relevanz: das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis.

3.2.2. Das Museum als Querstraße des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses

Die fließende, lebendige Natur des Gedächtnisses wird auch in der Theorie von Jan und Aleida Assmann miteinbezogen, vor allem in ihrer Ergänzung zur kollektiven Gedächtnisforschung. Während Halbwachs die Spannung zwischen persönlichem („autobiographischen“) und sozialen („historischen“) Gedächtnis⁸² anführt, erklären die Assmanns diese Spannung durch eine weitere Unterteilung des Terminus des kollektiven Gedächtnisses. Daraus sind das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis entstanden. Diese Präzisierung des kollektiven Gedächtnisses beschreibt die Spannung, die Halbwachs zwischen seinen autobiographischen und historischen Gedächtnissen aufgedeckt hat. Laut den Assmanns kennzeichnet das kommunikative Gedächtnis die Interaktionen des Alltagslebens einer Person, also das, was als das persönliche Gedächtnis bei Halbwachs zu verstehen ist. Es handelt sich um die mündliche Geschichte, das meint, die direkte alltagsnahe Erfahrung.⁸³ Jene Form ist eher begrenzt auf die zeitgenössischen Erfahrungen dieser Person und ihres sozialen Kreises.⁸⁴ Jan Assmann zufolge wirkt das kommunikative Gedächtnis eher unorganisiert, verflochten und beliebig.⁸⁵ Diese Beschreibung spiegelt das zuvor erwähnte plastische Netzwerk von Fäden aus der Halbwachs Theorie wider. Um ein besseres Bild eines Ereignisses zu bekommen, wird die Gesamtheit der verflochtenen, einzelnen

⁸¹ Halbwachs (1985), S. 59.

⁸² Ebd., S. 34-9.

⁸³ Assmann, J. (1988), S. 12.

⁸⁴ Erll (2008), S. 171.

⁸⁵ Assmann, J. (1988), S. 10.

Erinnerungen benötigt, wie Barry Schwartz schildert: „Such stories contain bits of information that are vague at the individual level but coherent in their assemblage.“⁸⁶ Die einzelnen Erzählungen produzieren ein heterogenes Mosaik, das am Ende ein vollständiges Bild überliefert. Im Laufe der Zeit kristallisieren sich die Kernelemente, oder Fixpunkte⁸⁷, dieser Assemblage heraus. Dadurch können Narrative der Gruppenidentität, die über das kommunikative Gedächtnis hinausgehen, weiter verbreitet werden. Mit anderen Worten: das kommunikative Gedächtnis wird zum kulturellen.⁸⁸

Im Kontrast dazu ist das kulturelle Gedächtnis konkreter organisiert, alltagsferner sowie, institutionalisiert, gleichsam spezialisiert und hat einen starken, festen Bezug zur Identität einer Gruppe.⁸⁹ Jan Assmann definiert den Terminus im folgenden Ausschnitt:

Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern, und –Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein [sic] von Einheit und Eigenart stützt.⁹⁰

Im Wesentlichen bezieht sich das kulturelle Gedächtnis auf die Institutionalisierung von Fixpunkten, wie etwa geschichtlichen Ereignissen, die durch Objekte und Traditionen, das heißt Erinnerungsfiguren, erinnert werden.⁹¹ Mit Hilfe jener Erinnerungsfiguren gestaltet das kulturelle Gedächtnis den Mythos für die offiziellen Narrative einer Gruppe, beziehungsweise einer Nation. Ein solches Gedächtnis, das über die Grenzen des gelebten Raumes und der aktuellen Zeit hinausgeht, wird für den soziokulturellen Zusammenhalt einer bestimmten Gruppe eingesetzt.⁹² Obwohl sich die Verwendung des Begriffs „Pflege“ in der Definition direkt auf die Konnotation der Konservierung wertvoller Exponate beziehen mag, verweist das Wort auch auf den fließenden, dynamischen Prozess der Aneignung und kritischen Bearbeitung des kulturellen Gedächtnisses.⁹³ Diese Form des kollektiven Gedächtnisses bezieht sich auf den offiziellen Kanon der Erzählungen einer Gruppe, wie Aleida Assmann erläutert: „Nur das, was in Museen ausgestellt, in Denkmälern verkörpert und in Schulbüchern vermittelt wird, hat auch die Chance, an nachwachsende Generationen

⁸⁶ Schwartz (2016), S. 13.

⁸⁷ Assmann, J. (1988), S. 12.

⁸⁸ Schwartz (2016), S. 13.

⁸⁹ Assmann, J. (1988), S. 13-15.

⁹⁰ Ebd., S. 15.

⁹¹ Ebd., S. 12.

⁹² Erll (2008), S. 177.

⁹³ Assmann, A. (2016), S. 17, 25.

weitergegeben zu werden.“⁹⁴ Im diesem Sinne sind jene Erinnerungsfiguren hauptverantwortlich für die Verbreitung der kollektiven Erinnerungen an zukünftige Generationen. Allerdings bedarf es sehr wohl einer kritischen Haltung gegenüber der (Re)Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses begründet im Einfluss von Machtkonstellationen und wandelnden Kontexten der Gegenwart.⁹⁵ Diese Ansicht wird in der Neuen Museologie stark reflektiert.

Da der Fokus dieser Arbeit auf der Musealisierung einer nationalen Identität liegt, wird dieses Argument mit in die Diskussion des kulturellen Gedächtnisses eingebettet. Das bedeutet, die Art und Weise, wie bestimmte Formen des kollektiven Gedächtnisses durch kulturelle Medien, wie etwa Museen und deren Ausstellungen, vermittelt werden, wird ebenso untersucht.⁹⁶

In diesem Sinne weist das Pflegen, welches Jan Assmann in seiner Definition erwähnt, auch darauf hin, dass das kulturelle Gedächtnis nicht nur als wachsendes Depot von Sammlungen materieller und immaterieller Kultur konzipiert wird, sondern gleichzeitig eine aktive Funktion der Interpretation enthält. Aleida Assmann beschreibt diese Funktion als partizipatorisch orientiert, welche die Vergangenheit vergegenwärtigt:

[...] [Es] umfasst gerade auch die Reaktivierung dieser Vergangenheit und die Möglichkeit ihrer allgemeinen Aneignung als aktives <Funktionsgedächtnis>. Das bedeutet, dass Strukturen der Partizipation, eine wichtige Rolle spielen, die Prozesse individueller oder kollektiver Wiederaneignung ermöglichen.⁹⁷

Diese Strukturen der Partizipation können verschiedene Formen, wie etwa Gedenkfeiern, Denkmäler, Musik, Schriften, und vieles mehr,⁹⁸ annehmen. Die Betonung der Partizipation im Kontext des Präservierens weist darauf hin, dass die Vergangenheit anhand der Verbindung zur Gegenwart lebendig bleibt.⁹⁹ Dadurch werden die rekonstruierten Erinnerungen an die gegenwärtigen Bedürfnisse des Individuums beziehungsweise der Gruppe angepasst. Das führt dazu, dass der genaue Zustand der erinnerten Ereignisse nicht exakt reproduziert werden kann. Deswegen befindet sich das kulturelle Gedächtnis immer in einem Wandel. Obwohl dieser Aspekt wie eine Paradox erscheint, erklärt Jan Assmann dazu: „[Das kulturelle Gedächtnis] ist zwar fixiert auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände, aber jede Gegenwart setzt sich dazu in aneignende, auseinandersetzen-

⁹⁴ Ebd., S. 17.

⁹⁵ Ebd., S. 24.

⁹⁶ Macdonald (2013), S. 15.

⁹⁷ Assmann, A. (2016), S. 26.

⁹⁸ Schwartz (2016), S. 11-2.

⁹⁹ Ebd., S. 15.

bewahrende und verändernde Beziehung.“¹⁰⁰ Hier erfolgt eine Bezugnahme auf die Idee nach Halbwachs, nämlich, dass die gegenwärtigen sozialen Rahmen die Erinnerungen so beeinflussen, dass diese ständig neu konstruiert werden. Dieses Phänomen zeigt die Rekonstruktivität des kulturellen Gedächtnisses auf. Obwohl die Kernelemente der kollektiven Erinnerungen konstant bleiben, verändert sich die Art und Weise, wie die Erinnerungen vor allem in Beziehung zur Gruppenidentität wahrgenommen und verstanden werden. Museumstheoretikerin Susan Crane fasst diese paradoxe Position des Museums im Rahmen vom kollektiven Gedächtnis zusammen:

But preservation and conservation never completely ‚fix‘ the contents of the collections and or their presentation for all time. Constantly changing needs and interests – economic and political, as well as scholarly – shape the museum and its contents. For all the solidity of a museum’s magnificent façades or secured basements, it is a malleable and ever-changing institution.¹⁰¹

Cranes Aussage verdeutlicht das Phänomen des kulturellen Gedächtnisses im kollektiven Kontext. Obwohl es die Fixpunkte, diese so genannten Erinnerungsfiguren gibt, verändern die sozialen Bedürfnisse ihre Wahrnehmung. Das Museum befindet sich in einer paradoxen Position von Dauerhaftigkeit, welche durch den physischen Ort der Institution entsteht, und gleichsam wird es von einer gewissen Kurzlebigkeit beeinflusst, begründet in den wandelnden sozialen Bezugsrahmen. In diesem Zusammenhang spielt das Museum eine einflussreiche Rolle bei der Verbreitung und Neuentwicklung der Erinnerungen in der Gegenwart, wie Aleida Assmann anführt. Ergo ist das Museum ein Erinnerungsort.

Sowohl die Präservation als auch die Partizipation der Individuen der Gruppe sind Bestandteile der Pflege dieses Gedächtnisses. Auf dieser Ebene wird das individuelle Gedächtnis mit dem kulturellen verbunden. Dies folgt der Theorie von Halbwachs, dass das individuelle Gedächtnis und das kollektive voneinander abhängig sind.¹⁰² Statt gegeneinander zu wirken, arbeiten diese Formen des Gedächtnisses zusammen, um neue Auseinandersetzungen und Aneignungen der Narrative der Gruppe zu schaffen. Aleida Assmann erklärt die Funktionen dessen wie folgt:

In westlichen Kulturen wird Vergangenheit arbeitsteilig verwaltet. Sie wird von verschiedenen Institutionen wie Bibliotheken, Archiven und Museen bereitgehalten, um als Informationsquelle, als Bildungsgut, als künstlerische Ressource, als Gegenstand der Aneignung und nachträglichen Auseinandersetzung genutzt zu

¹⁰⁰ Assmann, J. (1988), S. 13.

¹⁰¹ Crane, Susan: The Conundrum of Ephemerality. Time, Memory, and Museums. In: Macdonald, Sharon (Hg): A Companion to Museums Studies. Malden, MA: Blackwell, 2006. (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 98.

¹⁰² Halbwachs (1985), S. 31.

werden. Persönliches Erinnern und Vergessen sind deshalb immer schon in diese größeren Zusammenhänge kulturellen Erinnerns und Vergessens integriert.¹⁰³

Die Wörter „verwalten“, „Informationsquelle“, „Bildungsgut“, „Ressource“ und „Gegenstand“ verweisen auf eine Institutionalisierung des Gedächtnisses. Sie spiegeln das Konzept der Fixpunkte von Jan Assmann wider, weil die verwaltete, institutionalisierte Vergangenheit als vertraute Quelle beschrieben wird. Die GLAM Institutionen (Galleries, Libraries, Archives, and Museums) bewahren das Grundmaterial und bieten gleichzeitig die Möglichkeiten, dieses neu zu untersuchen und zu (re)interpretieren. Innerhalb jener offiziellen Rahmen interagiert das individuelle Gedächtnis mit dem kulturellen Gedächtnis in der Form eines partizipatorischen Prozesses, da die kulturellen und individuellen Gedächtnisse gemeinsam in einem Zyklus vom Erinnern und Vergessen arbeiten. Dieser Gedanke lässt annehmen, dass das kollektive Gedächtnis kein feststehendes, rigides Phänomen ist, sondern etwas Lebendiges und Fließendes, weil es mehr ein Element der Gegenwart ist.¹⁰⁴ Aleida Assmann schreibt: „Erinnern ist ein dynamischer Prozess, der sich durch inneren Druck und veränderte äußere Konstellationen in permanenter Veränderung befindet.“¹⁰⁵ Sie vertritt die Auffassung, dass sowohl persönliche und kollektive Bedürfnisse als auch soziale Kontexte beeinflussen, was erinnert oder vergessen wird. Das Pflegendes kulturellen Gedächtnisses ist wichtig, um diesen Erinnerungen den lebendigen Charakter nicht zu nehmen, so Jan Assmann. Um die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und nicht zu vergessen, braucht es Wiederholungen in Form von Ritualen, Traditionen und Narrativen.¹⁰⁶ Crane betont, „Meanings, embedded in narrative, rely on repetition, context, and memory for their posterity. Time endures, but meanings only endure with continual effort.“¹⁰⁷ Das Erinnern verlangt die stetige Partizipation von Individuen und Gruppen, denn ein Ausbleiben dieser führt unweigerlich zum Vergessen.

Anhand der Verhältnisse zwischen den Bedürfnissen des Individuums und der Gruppe stellt Aleida Assmann eine essentielle Frage, welche gleichsam eine Forschungsfrage dieser Arbeit ist: „[...] Was wollen wir erinnern, was können wir vergessen? Diese Frage muss von Mal zu Mal unterschiedlich beantwortet werden – genau darin liegt die Dynamik des Erinnerns als

¹⁰³ Assmann, A. (2016), S. 25.

¹⁰⁴ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, S. 13.

¹⁰⁵ Assmann, A. (2016), S. 12.

¹⁰⁶ Schwartz (2016), S. 14.

¹⁰⁷ Crane (2006), S. 107.

eines unabschließbaren Prozesses.“¹⁰⁸ Der Begriff „Prozess“ deutet darauf hin, dass die Fragen in diesem Zusammenhang weder leicht zu bearbeiten sind noch definitive Antworten bringen. Dieser Prozess enthält idealerweise einen gegenseitigen Dialog oder vielmehr eine Debatte zwischen den Mitgliedern der Kollektive, die kontinuierlich stattfindet. Die gegenwärtigen Wahrnehmungen und Interpretationen der Vergangenheit formulieren die Antworten, die sich ebenso in einem immerfort währenden Wandel befinden.

Im Kontext von nationaler Identität bedeutet dies, dass die Bilder einer Nation nicht statisch bleiben, sondern sich viel mehr verändern. In einer ähnlichen Art und Weise wie Aleida Assmann, beschreibt Pierre Nora die Verhältnisse zwischen Geschichte, Gedächtnis und Nation als einen gegenseitigen Austausch und Prozess:

Geschichte, Gedächtnis, Nation haben in dieser Zeit mehr als eine natürliche Zirkulation unterhalten: eine Zirkularität wechselseitiger Ergänzung, eine Symbiose auf allen Ebenen, auf der wissenschaftlichen und pädagogischen, auf der theoretischen und praktischen Ebene. Die nationale Definition der Gegenwart verlangte damals gebieterisch nach ihrer Rechtfertigung durch die Erhellung der Vergangenheit.¹⁰⁹

Obwohl Nora diese Definition im Kontext der Gründung der Dritten Französischen Republik verfasst, beschreiben diese Beziehungen die Funktion der Nationalbildung. Im Vergleich zur Theorie von Jan und Aleida Assmann spiegelt Noras Verwendung vom Wort „Geschichte“ die Funktion des kulturellen Gedächtnisses wider. Zusätzlich dazu mag seine Verwendung vom „Gedächtnis“ für das kommunikative Gedächtnis stehen.¹¹⁰ Die verschiedenen Formen von Gedächtnis, wie etwa individuelles, kommunikatives und kulturelles, arbeiten gemeinsam. Aus diesem zyklischen Prozess entstehen neue Verständnisse und Wahrnehmungen der nationalen Identität. In Bezug auf die Konzeption vorliegender Untersuchung ist das Ziel nicht die österreichische Identität auf bestimmte Eigenschaften und Ereignisse zu reduzieren, sondern die Fixpunkte des kulturellen Gedächtnisses aufzuzeigen und den Wandlungsverlauf dieser Identität im Erinnerungsort Museum nachzugehen.

3.2.3 Erinnerungsort Museum

Der Terminus „Erinnerungsort“ oder „Gedächtnisort“ wurde vor allem im Kontext von Nationalidentität stark von Pierre Nora geprägt. Um etwas als einen Gedächtnisort zu

¹⁰⁸ Assmann, A. (2016), S. 17.

¹⁰⁹ Nora (1998), S. 16-7.

¹¹⁰ Ebd., S. 13.

benennen, muss das Objekt, beziehungsweise der Ort, materielle, symbolische und funktionale Bedeutung enthalten.¹¹¹ Das heißt, dass dies zum Beispiel schon im institutionellen Sinn gesammelt wurde, eine besondere Aura in Verbindung zur Vergangenheit und/oder dem Ursprung einer Gruppe hat und ein Teil eines bedeutsamen Rituals ist. Zusätzlich dazu besteht ein Gedächtnisort aus einer Interaktion zwischen den direkt erlebten Ereignissen, oder dem kommunikativen Gedächtnis, und den indirekt aufgeschriebenen Geschichten, oder dem kulturellen Gedächtnis.¹¹² Diese Ansicht gleicht der zuvor erörterten Ideen der Assmanns und Halbwachs, wo das kollektive Gedächtnis im Bezug zur Gruppenidentität mehr die Form eines Prozesses innehat. Nora schildert den Charakter des Gedächtnisortes genau wie folgt:

Mit Orten also haben wir es zu tun, doch mit vermischten, mutierenden, mit Zwitterorten, dicht gesponnen aus Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit – in einer Spirale des Kollektiven und des Individuellen, des Prosaischen und des Sakralen, des Unbewegten und des Beweglichen, einer Folge ineinander verschlungener Möbiusringe.¹¹³

Für Nora ist der Erinnerungsort ein heterogener, hybrider Raum, der aus verschiedenen Dichotomien, die paradoxerweise den Raum nicht trennen, sondern eng verflechten, besteht. Die Bezugnahme auf die Möbiusringe deutet auf den zyklischen Prozess des Gedächtnisses und dessen Pluralität hin. Es gibt zwar die Fixpunkte des kulturellen Gedächtnisses, aber die Wahrnehmungen dieser Fixpunkte können sich anhand neuer, gegenwärtiger Impulse immer verändern.

All jene Charakteristika eines Erinnerungsortes verkörpert das Museum. Eine der Funktionen des Museums ist das Schatzhaus, der Speicherort der Sammlung wertvoller Exponate aus der Vergangenheit. Diese Sammlung wird in jenem Kontext ausgestellt, in dem die Mythen des Ursprungs einer Gruppe sowie ihrer weiteren kulturellen Entwicklung aus einer pädagogischen Motivation heraus erzählt werden. Ein Besuch im Museum und das Folgen eines bestimmten Weges durch die Sammlung ist, den MuseumstheoretikerInnen Tony Bennett und Carol Duncan zufolge, ein performatives Ritual. Als Brücke zwischen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ermöglicht das Museum den Austausch zwischen dem Alltagsleben der Individuen und der fernen Kulturgeschichte. Wie der Möbiusring kann auch das Museum als fließende, dynamische und adaptive Institution in Bezug auf die

¹¹¹ Ebd., S. 32.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd., S. 33.

heterogenen Bedürfnisse der Gegenwart konzipiert werden. Die folgende Sektion 3.3 setzt sich mit diesen Aspekten genauer auseinander.

3.2.4 Transkulturalität: Das Museum als Ort des dialogischen, transnationalen Gedächtnisses

Da das Museum ist ein kultureller Erinnerungsort, was es wiederumspannend macht zu untersuchen, wie diese Institution die Vergangenheit wahrnimmt und vor allem, wie sie diese an eine globalisierte, pluralistische Gesellschaft vermittelt. Während sich Pierre Noras Auseinandersetzung mit Erinnerungsorten eher auf die lokalen Grenzen der Nation beschränkt,¹¹⁴ werden die heterogenen Eigenschaften einer Kultur durch den Terminus „Transkulturalität“ hervorgehoben und arbeiten gegen die Idee der homogenen, monokulturellen Identität einer Gruppe.¹¹⁵ Im Konzept des transnationalen Gedächtnisses ist die bereits erläuterte Überlegung deutlich erkennbar, dass das kollektive, kulturelle Gedächtnis eine prozesshafte ist.¹¹⁶ Im Wesentlichen betont Transkulturalität die Hybridisierung und die Dynamisierung des kollektiven Gedächtnisses einer Gruppe, beziehungsweise eines nationalen Staates. Eine, der ersten Studien zur globalisierten Kultur geht auf Daniel Levys und Natan Sznaiders zurück, niedergeschrieben im Werk *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust* (2001), das Argumente für die Entwicklung eines kosmopolitischen, oder transkulturellen, Gedächtnisses beinhaltet. Die Autoren dementieren, dass transkulturelle, globale Erinnerungen das nationale Gedächtnis komplett auflösen. Stattdessen argumentieren Levy und Sznajder, dass eine Hybridisierung des Gedächtnisses aus der Interaktion zwischen globaler und lokaler Kultur entsteht: „[...]„[da] es sich um Hybridbildungen handelt, die sich aus globalen und nationalen Elementen zusammensetzen. [...] Globale Kultur löscht lokale Erinnerungen nicht aus, sondern vermischt sich vielmehr mit ihnen.“¹¹⁷ Das heißt, das kollektive Gedächtnis wird nicht mehr auf einen monokulturellen Kontext beschränkt, sondern von heterogenen, pluralistischen Erinnerungen ergänzt.¹¹⁸ Ein ständig stattfindender Dialog fördert den Austausch zwischen pluralistischen, hybriden Perspektiven, die aus verschiedenen, anderen kollektiven Erinnerungen bestehen.¹¹⁹

¹¹⁴ Csáky, Moritz und Elisabeth Großegger (Hg): *Jenseits von Grenzen. Transnationales, translokales Gedächtnis*. Wien: Praesens Verlag, 2007, S. 7-8.

¹¹⁵ Falser, Michael und Monica Juneja: *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript 2013, S. 17.

¹¹⁶ Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, S. 126.

¹¹⁷ Levy und Sznajder (2001), S. 20.

¹¹⁸ Ebd., S. 21.

¹¹⁹ Assmann, A. (2016), S. 195.

In Verbindung mit Globalisierung können die Selbstwahrnehmungen von Staaten und Nationen nicht mehr als eine Insel konzipiert werden. Ganz im Gegenteil, sie sind innerhalb eines kulturellen, kollektiven Mosaiks eingebettet, wo ihre Erfahrungen und Erinnerungen mit anderen Gruppen verflochten sind. Aleida Assmann beschreibt diese Situation mit folgenden Worten: „Die nationalen Gedächtnisse existieren in Europa jedoch nicht mehr in Isolation, sondern sind mit anderen nationalen Gedächtnissen untrennbar verbunden.“¹²⁰ Levy und Sznajder betonen, dass die transkulturellen Erinnerungen das lokale Gedächtnis nicht auslöschen, aber dass sich die Rahmen des kollektiven nationalen Gedächtnisses jenseits der politischen Grenzen der Nation und des Staates erstrecken.¹²¹ Aleida Assmanns theoretisches Konzept vom dialogischen Erinnern spiegelt diese Idee deutlich wider, welches sie im Kontext des Traumas des Holocausts verdeutlicht:

Dialogisches Erinnern hat eine besondere Chance in einem Staatenverband wie Europa; hier könnte es in Zukunft stärker darum gehen, durch Formen gegenseitiger Annäherung und der Anerkennung des dem anderen zugefügten Leids die monologischen Schranken der nationalen Gedächtnisse durchlässiger zu machen und durch differenziertere und komplexere Gedächtniskonstruktionen die transnationale Integration zu stärken.¹²²

In Form eines gegenseitigen Gesprächs ist es wesentlich, dass jede Seite, also Staat und Nation, die Erinnerungen der anderen anerkennt und Platz für diese Erinnerungen im eigenen Gedächtnis schafft. In diesem Modell zeigt Assmann eine Vermischung von Vergangenheitsbewahrung und Vergangenheitsbewältigung auf, die einen Dialog ermöglicht. Prinzipiell deutet dieses Konzept darauf hin, dass das kollektive Gedächtnis, Halbwachs zufolge, an sich schon heterogen ist. Um ein Gesamtbild eines erinnerten Geschehnisses zu rekonstruieren, bedarf es der vielfältigen Perspektiven der einzelnen Individuen. Allerdings stehen jene Elemente, die erinnert werden, nicht im luftleeren Raum, sondern werden teilweise durch Machtkonstellationen, welche besonders im Zuge der Nationalbildung wirken, aber auch durch die Konzeption bzw. den Zusammenhalt der Gruppe beeinflusst, ergo definiert sich auch darüber, was vergessen wird und was nicht. Das dialogische Erinnern betont, dass das kollektive Gedächtnis ein Prozess ist.

¹²⁰ Ebd., S. 196.

¹²¹ Levy und Sznajder (2001), S. 36.

¹²² Assmann, A. (2016), S. 202.

Wie schon erörtert, ist das kulturelle Gedächtnis ein Prozess, der die Identität von Gruppen, wie etwa der einer Nation, anhand der sozialen Rahmen immer wieder neu konstruiert.¹²³ Sharon Macdonald ergänzt diesen Aspekt des Prozesses durch ihre Auseinandersetzung von der Wirkung der Transkulturalität auf das kollektive Gedächtnis, vor allem einer Nation. Sie betont, dass transkulturelles Gedächtnis aus Verbindungen, oder *Connections*, entsteht: „‘Connection’ is conceptualised as movement, process and creative agency.“¹²⁴ Die Verbindungen legen die Interaktion zwischen verschiedenen Gruppen und Individuen innerhalb eines Ortes dar. Das Wort „movement“ mag sowohl auf Migration von Gruppen als auch auf eine gesellschaftliche Bewegung hinweisen, welche die Diskurse von Nationalkultur und Multikulturalismus neu betrachtet und definiert. Macdonald zufolge können Ideologien des Multikulturalismus eine positivistische Tendenz aufzeigen, wo nur bestimmte kulturelle Traditionen gefeiert werden und schwierige, komplizierte kulturelle Praktiken sowie Erinnerungen zur Seite gestellt oder vergessen werden: „As such, multicultural fundamentalism also excludes more untidy or complex identity formations and memories.“¹²⁵ Zusätzlich dazu meint „process“ einen unabschließbaren Zyklus, in welchem die Erinnerungen im Kontext von dialogischen Interaktionen zwischen Gruppen neu interpretiert werden. Diese Gespräche sollen auf jene Weise geführt werden, dass unterschiedliche Meinungen nicht nur das Recht haben, Teil dessen zu sein, sondern diese auch dazu beitragen, dass es nicht nur eine Meinung in einer Kulturgemeinschaft gibt.¹²⁶

Die Bezeichnung „creative agency“ betont die verschiedenen subjektiven Perspektiven der Individuen innerhalb einer Gemeinschaft, die autonom reagieren und für sich selbst entscheiden, wie sie Verbindungen zwischen kulturellen Gruppen herstellen oder nicht. Im Wesentlichen verlangt das Phänomen des transkulturellen Gedächtnisses, dass die Komplexität und Pluralität der kollektiven Erinnerungen erkannt wird, die durch die Fusionen und Hybridisierung der globalisierten Gesellschaft noch zusätzlich ergänzt und wiederkehrend erörtert wird, im Sinne einer wiederholten, neuen Auseinandersetzung. Letztlich zeigt Transkulturalität den partizipatorischen, fließenden Charakter des kollektiven Gedächtnisses beziehungsweise der Identität auf. Es bedarf der Verbindungen, um die verflochtenen Erinnerungen zwischen Gruppen auszuhandeln und zu besprechen; Aleida Assmann zufolge ist ein dialogisches Erinnern unabdingbar.

¹²³ Macdonald (2013), S. 14.

¹²⁴ Ebd., S. 179.

¹²⁵ Ebd., S. 169.

¹²⁶ Ebd., S. 178.

Das Museum ist von essentieller Bedeutung im Umgang mit Transkulturalität. Diese Institution wurde im 19. Jahrhundert als ein wichtiges Werkzeug für die Gründung und den Zusammenhalt des nationalen Staates konzipiert¹²⁷, wie Sektion 3.3 aufzeigt. Daraus erhält das Museum die wesentliche Funktion, die Macdonald „legitimacy-giving function“ nennt.¹²⁸ Bei dieser Eigenschaft geht es nicht nur um mehr Sichtbarkeit von zum Beispiel Minoritäts- oder Migrationsgruppen in den Ausstellungsräumen, sondern gleichsam um ein offizielles Zeichen ihrer Anerkennung, Gleichbehandlung und Inklusion im Kulturerbe der öffentlichen Gemeinschaft.¹²⁹ Macdonald schreibt: „[...] this is done not so much to ‚museumise‘ a clear-cut identity as to highlight the plural nature of the locality and to explore the theme from multiple perspectives.“¹³⁰ Transkulturelles Gedächtnis meint also auch auf dieser Ebene einen fließenden, pluralistischen Prozess. Statt der Verwendung des kollektiven Gedächtnisses, um ein feststehendes Bild einer Gesellschaft zu eruieren, hebt der transkulturelle Aspekt den dynamischen, fusionierten und vielfältigen Charakter der kollektiven Erinnerungen hervor.

Im Zuge dessen verweist Macdonald auf das anthropologische Konzept der *Contact Zones* von Mary Lousie Pratt und James Clifford. Während diese Idee im folgenden Kapitel vertiefend in Bezug auf das Forschungsvorhaben dieser Arbeit beleuchtet wird, bedarf der Erwähnung an dieser Stelle, dass eine Contact Zone Interaktionen zwischen mehreren Gruppen an ein und demselben Ort fördert, wo dann umstrittene kulturelle Erinnerungen verhandelt werden können.¹³¹ Das Museum als eine solche Contact Zone ist wesentlich, um die Verbindungen zwischen den einzelnen Gruppen herzustellen. Macdonald kommentiert wie Museen und Ausstellungen diese Art von Aleida Assmanns dialogischem Erinnern ermöglichen: „Rather than constituting authoritative ‚definitive statements‘, exhibitions and public sculpture increasingly operate in more conversational modes to help encourage the making of a more fluid, plural and contested public sphere.“¹³² In diesem Sinne lässt sich leicht nachvollziehen, dass ein transkulturelles kollektives Gedächtnis keinen rigiden, homogenen Charakter enthält, sondern viel mehr einen fließenden, dynamischen und heterogenen. Diese Vielfalt verursacht zwar Spannungen und Unklarheiten, aber gleichzeitig

¹²⁷ Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London u.a.: Routledge, 1995. (Culture: Policies and Politics), S. 79.

¹²⁸ Macdonald (2013), S. 176.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 178.

¹³¹ Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. S. 192.

¹³² Macdonald (2013), S. 186.

verdeutlicht sie auch, dass kollektives beziehungsweise kulturelles Gedächtnis eine pluralisierte Assemblage der verschiedenen Erinnerungen und Wahrnehmungen ist, welche durch historische Exponate, Museen und Denkmäler aufgezeigt werden.¹³³ Jene Assemblage kann durch diese Einflüsse immer wieder neu arrangiert werden. In der nachfolgenden Analyse werden die Faktoren, welche neue Arrangements und Auseinandersetzungen der kollektiven Erinnerungen und Nationalidentität vor allem in einer globalisierten, transkulturellen Gesellschaft im heutigen Österreich verursachen, im Kontext des Gedächtnisortes Museums untersucht. Hooper-Greenhill schildert die Behandlung mit dem transkulturellen kollektiven Gedächtnis genau: „The public imag(in)ing of the past is a contested area.“¹³⁴ Während diese Aussage etwas negativ erscheinen mag, ist die Diskussion der Repräsentation des kollektiven Gedächtnisses beziehungsweise der Identität eigentlich gewünscht.

3.3 Das „Museum“: ein komplexer, hybrider, dynamischer Begriff

Im Zentrum der theoretischen Abhandlung steht das Museum. Die aktuelle international gängige Definition des Museums aus dem Jahr 2007 ist laut der International Council of Museums (gekürzt ICOM) wie folgt: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage for the purposes of education, study, and enjoyment.“¹³⁵ Allerdings räumt ICOM ein, dass der Terminus „Museum“ in unterschiedlicher Art und Weise verstanden werden kann. Das 80-seitige Werk *Key Concepts of Museology*, welches ähnlich einem Lexikon organisiert wurde, enthält einen fünfseitigen Eintrag bezüglich der Definition des Museums. Während die oben zitierte Definition von ICOM benutzt wird, um Museen im traditionellen Sinne zu definieren und einzustufen, können andere Einrichtungen, wie zum Beispiel Datenbanken oder jene, die nur virtuell existieren, ebenfalls als Museen betrachtet werden.¹³⁶ So gesehen kann das Museum eher als ein experimenteller Begriff verstanden werden. Laut Nicolas Thomas ist es empfehlenswert das Museum auch als eine Art Methode anzusehen:

If the museum is not only an institution of a collection but also a method – a kind of activity – then that activity has its moments. The moments we might reflect on are those of the discovery, the caption, and the juxtaposition. [...] My general point is

¹³³ Ebd., S. 5-6.

¹³⁴ Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London u.a.: Routledge 2000. (Museum Meanings), S. 8.

¹³⁵ Desvallées, André und Mairesse, Francois: *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin, 2010. S. 57

¹³⁶ Ebd., S. 58.

simply that one can work with contingencies, with the specific qualities and histories of artifacts and works of art, in ways that challenge many everyday or scholarly understandings of what things are and what they represent.¹³⁷

Durch zunehmend neue Untersuchungen und Perspektiven, die das Museum als mehr als eine bloße Institution mit verstaubten Sammlungen betrachten, lassen sich daraus innovative Konzepte entwickeln. Das Museum verkörpert ein Paradox, in dem diese Institution gleichzeitig als anachronistisch und innovativ beschrieben werden kann.¹³⁸ Daraus ergibt sich die Komplexität des Museums als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt. Aufgrund der Spannung lassen sich zwischen alten und neuen museologischen Methoden neue, vorher verborgene Narrative erkennen. Trotz seiner anscheinenden Rigidität ist das Museum, Thomas Ansicht nach, ein Ort und ein Konzept des Experimentierens.

Als Antwort auf die unterschiedlichen und ebenso experimentellen Anschauungsweisen des Museums schlägt ICOM eine allgemeine Definition der musealen Funktionen vor: „From this perspective, which goes beyond the limited nature of the traditional museum, it is defined as a tool devised by man with the purpose of archiving, understanding, and transmitting.“¹³⁹ Diese Definition ist absichtlich offen und allgemein formuliert, um die neuen (radikalen) Entwicklungen innerhalb der Museologie lediglich oberflächlich zu skizzieren. Laut beider Definitionen verfügt ein Museum über bestimmte Funktionen, genauso wie ein Werkzeug; es muss Material und Wissen sammeln, präservieren, verstehen und verbreiten. Allerdings betonen die Verfasser dieses Artikels, dass das allgemeine Grundverständnis über das Konzept einer traditionellen musealen Einrichtung hinausgeht. Obwohl sie grob und oberflächlich formuliert ist, könnte die zuletzt angeführte Definition auf den Einfluss von Digitalisierungsmaßnahmen im Museum hindeuten. Ein Terminus wie „tool“ wird häufig im Bereich der Digital Humanities verwendet und damit wird normalerweise ein Softwareprogramm bezeichnet, dessen Einsatz neue Wege zum Schaffen von Wissen in den Geisteswissenschaften ermöglicht.¹⁴⁰ Im Kontext des Museums bedeutet der Begriff „tool“, dass alle User das Museum verwenden können, um in einer partizipatorischen Art und Weise das Wissen auch mitzugestalten: „Over the past decades, the visitor has gone from being a passive observer to being a user (someone who interacts with the object) and participant

¹³⁷ Thomas, Nicolas: Commentary. The Museum as Method. Wiley Online Library: The American Anthropological Association, 2010. (Museum Anthropology, Band 33.1). S. 7-8.

¹³⁸ Ebd., S. 6.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Burdick, Anne, Johanna Drucker u.a.: Digital_Humanities. Cambridge, MA/ London, UK: The MIT Press 2012, S. 9.

(someone who is involved in the meaning-making process of art and artefacts).“¹⁴¹ Dieser Gedanke bildet einen zentralen Aspekt der Prinzipien der Neuen Museologie als auch der Digitalisierung von Ausstellungsstücken.^{142,143}

Ein sehr wohl heikler Teil dieses Grundverständnis des Museums sind die Wörter „traditional museum“. Dies würde zur Vermutung veranlassen, dass damit ein physisches Gebäude mit Sammlungen von physischen Objekten, die für die Öffentlichkeit ausgestellt werden, gemeint ist. Das traditionelle Bild des Museums bringt das hierarchische Verhältnis zwischen der Institution und der Öffentlichkeit hervor. Eigentlich bezieht sich dieses Konzept des traditionellen Museums auf die offizielle Definition von ICOM, nach welcher der Dienst an der Öffentlichkeit und deren Bildung die primäre Funktion eines Museums ist. Allerdings fehlen der Definition konkrete Erwähnungen von dem natürlichen Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und jener Institution. In einem traditionellen Sinne wird ein Museum als die autoritäre Quelle von speziellem Wissen, welches an die passiven BesucherInnen weitergegeben wird, betrachtet.¹⁴⁴ Obwohl diese Tradition des Museums in der Neuen Museologie sehr stark kritisiert wird, kann dennoch gesagt werden, dass das Festhalten an jenem traditionellen Verhältnis ein Versuch ist, die Stabilität der Autorität und Expertise der Institution gegenüber der demokratischen partizipatorischen Methoden sowie der Digitalisierungsmaßnahmen (vor allem in Kunstmuseen) zu erhalten.¹⁴⁵ Dieses Thema wird in Sektion XX anhand der DBÖ genauer geschildert und analysiert.

3.3.1 Das Mausoleum und das *Modernist Museum*

Ein möglicher Kritikpunkt, der an der offiziellen Definition von ICOM und ihrer Verwendung der Wörter „traditionelles Museum“, geäußert werden kann, ist, dass sie das Bild des Museums als Mausoleum hervorruft. Diese Vorstellung eines Museums stammt von Theodor

¹⁴¹ van den Akker, Chiel und Susan Legêne: Introduction. In: van den Akker, Chiel und Legêne Susane (Hg.): *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. S. 8.

¹⁴² Witcomb, Andrea: *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London u.a.: Routledge, 2003. S. 83.

¹⁴³ van den Akker, Chiel: Curiosity and the Fate of Chronicles and Narratives. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. S. 66.

¹⁴⁴ Bennett (1995), S. 66-7.

¹⁴⁵ Witcomb (2003), S. 113-5

Adorno aus dessen Werk *Prismen*, in dem er die Präservation von Objekten in Museen stark kritisiert, weil das kulturelle Materiell im ständigen Dienst der Vergangenheit steht:

„Der Ausdruck ‚museal‘ hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben. Sie werden mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur.“¹⁴⁶

Adornos Charakterisierung des Museums wirkt negativ und kann gleichsam eng mit dem Tod, metaphorisch, assoziiert werden: Der Kontrast zwischen Tod und Leben im Zusammenhang mit der Vergangenheit und Gegenwart verweist auf den Verlust, beziehungsweise die „Neutralisierung“ der vielfältigen dynamischen Konnotationen und Gebräuche der Kulturobjekte. Laut Adorno stellt das Museum als Mausoleum einen deutlichen, fast brutalen und unnatürlichen Riss der Objekte aus der Gegenwart, wie das Wort „Bedürfnis“ suggeriert, dar.¹⁴⁷ Adornos Metapher beruht auf der historischen Tradition der Grabbeigaben. Derselben Meinung ist auch Krzysztof Pomian, der in seinem Werk über den Ursprung des Museums eine wortwörtliche Verbindung zwischen Museum und Mausoleum herstellt: „Zunächst wird eine ganze Reihe von Schutzmaßnahmen ergriffen, um die Gräber gegen Plünderungen zu sichern: Was dazu bestimmt war, immer mit den Toten im Jenseits zu bleiben, soll nicht wieder im Diesseits Verwendung finden.“¹⁴⁸ Diese Grabtradition lässt deutlich erkennen, dass Objekte, die besonders im Mausoleum ausgestellt wurden, nicht wieder zu ihrem alltäglichen Gebrauch wiederkehren; sie wurden für „heilig“ erklärt, beziehungsweise musealisiert. In den Gräbern wurden die Gegenstände nur ausgestellt, um von den Verstorbenen betrachtet zu werden.¹⁴⁹ Die Tradition sowie die Metapher des Mausoleums begründen eine Faszination von Objekten und eine Kultur des Betrachtens.

In einer ähnlichen Art und Weise erklärt Andrea Witcomb in ihrer Analyse das Konstrukt des Mausoleums, nämlich, dass das traditionelle Museum auch als ein geschlossenes Lager betrachtet werden kann, „separating [the objects] from the life-forces which gave them their original social and political meanings.“¹⁵⁰ Die Bezeichnung „life-forces“ bezieht sich auf die sozialen Quellen, eigentlich aus bestimmten Gesellschaften stammend, welche den Objekten

¹⁴⁶ Adorno, Theodor: Valéry Proust Museum. In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin u.a.: Suhrkamp Verlag, 1955. S. 215.

¹⁴⁷ Witcomb (2003), S. 102.

¹⁴⁸ Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach ²1998, S. 21.

¹⁴⁹ Ebd., S. 22.

¹⁵⁰ Witcomb (2003), S. 104.

den kulturellen Status gegeben haben. Adornos Behauptung nach sind die Leute, welche die Exponate geschaffen haben, nicht mehr aktive User der Objekte, sondern viel mehr passive ZuschauerInnen. Adorno erläutert so das hierarchische Verhältnis zwischen der Institution und den BesucherInnen. Dadurch übt das Museum als Institution starke Kontrolle über die Interpretation der Objekte, die es ihrem Alltagsleben entrissen hat, aus und konstruiert dadurch sowohl dominante (einseitige) kulturelle Narrative als auch seine eigene Autorität.¹⁵¹

Die Auseinandersetzung von Adorno und Witcomb mit dem Vergleich von Mauseoleum und Museum gibt Aufschluss über die Entwicklung des Museums des 19. Jahrhundert. Eilean Hooper-Greenhill führt dazu den Terminus *modernist museum* an.¹⁵² Der erste *Museum Boom* fand am Ende des 18. bzw. am Beginn des 19. Jahrhunderts statt. Innerhalb dieser Zeit erfuhr vor allem Europa eine schnelle *Nation-Building* Phase.¹⁵³ Kaiserliche und königliche Residenzen, wie etwa das Belvedere in Wien und der Louvre in Paris, wurden als öffentliche, beziehungsweise quasi-öffentliche Museen konzipiert.¹⁵⁴ Das Ausstellen von fürstlichen Sammlungen signalisierte eine neue Form der Repräsentation; das Museum wurde in den Dienst der Gesellschaft gestellt, sodass es die Überlegenheit sowie den Fortschritt der Nation, eingebettet in der Geschichte des Universums, der Öffentlichkeit präsentieren und diese so quasi erziehen werden kann.¹⁵⁵ Dies berechtigt demnach die Annahme, dass das Museum des 19. Jahrhunderts als eine „wissenschaftliche“ Waffe der Propaganda verwendet wurde, um den Mythos der Nation, beziehungsweise des Kaiserreichs widerzuspiegeln.

Diese unbestrittene Autorität des Museums entstammt aus der Welt der Objekte. Die Anhäufung von Objekten aus verschiedenen Kulturen, vor allem aus Ländern, die Teil des Machtbereiches des Kaiserreichs waren, funktioniert als ein materialistisches Statussymbol:

[...] the nineteenth-century museum can be understood as the embodiment of a view of history as material progress. Put simply, this was the view that those civilizations which had the most complex objects were the most advanced. In displaying the objects of various cultures, museums taught a hierarchical understanding of cultural development and instilled the values of materialism.¹⁵⁶

Wie schon erörtert, verlieren Objekte durch die Musealisierung ihre ursprünglichen Bedeutungen und werden besonders seit dem 19. Jahrhundert dazu genutzt den Mythos der

¹⁵¹ Ebd., S. 107.

¹⁵² Hooper-Greenhill (2000), S. 8.

¹⁵³ Aronsson und Elgenius (2015), S. 2.

¹⁵⁴ Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London u.a.: Routledge, 1995. S. 32.

¹⁵⁵ Bennett (1995), S. 75-77.

¹⁵⁶ Witcomb (2003), S. 105.

Nation zu konstruieren. Bestimmte Interpretationen wurden mit den Objekten verbunden, um diese Funktion zu erfüllen und andere mögliche Interpretationen wurden unterdrückt. Nicht nur zwischen den kulturellen Exponaten wurde eine Hierarchie aufgebaut, sondern auch zwischen den verschiedenen Kulturen, aus denen die Objekte stammten. Die Verherrlichung des Objekts diente als Basis für die Geschichte des entstehenden industriellen kapitalistischen Systems sowohl aus einer wirtschaftlichen als auch einer gesellschaftlichen Perspektive.¹⁵⁷ Die Ausstellungsmethoden der Museen im 19. Jahrhundert spiegelten die Vorstellung des Fortschritts des Menschen, der Natur, der Kunst, und vor allem der Nation wider.¹⁵⁸ Durch ein vermeintlich objektives Organisationssystem der Exponate, wurde das (illusorische) Narrativ der westlichen Kultur als das Überlegene in der Welt formuliert.¹⁵⁹ Bennett identifiziert die geschichtlichen und archäologischen Untersuchungen vom Menschen, der Natur und der Kunst als universale Erzählungen. Nationen nutzten jene universalen Narrative um zu zeigen, dass ihre nationale Identität ein natürliches Phänomen ist. Anders formuliert, diese Narrative fungieren als Mittel der Legitimation der eigenen Identität. Dies beschreibt Bennett wie folgt:

The second development, however, led to these universal histories being annexed to national histories as, within the rhetorics of each national museum complex, collections of national materials were represented as the outcome and culmination of the universal story of civilization's development.¹⁶⁰

Grundsätzlich stellt die Musealisierung Objekte verschiedener Herkunft einen Versuch dar, um die kulturelle Vielfalt zugunsten des dominanten westlichen Mythos zu organisieren und zu zentralisieren.¹⁶¹ Durch diese Zentralisierung konnte das Museum des 19. Jahrhundert seine Kontrolle über die Interpretation und Repräsentation der Exponate aufrechterhalten.¹⁶² Anhand der Exponate konstruierte das Museum seine Autorität; die Objekte wurden als Zeichen von Macht konzipiert.¹⁶³ Deswegen ist die Aussage von Adorno äußerst passend, da das Museum versuchte, die pluralistischen Bedeutungen des Exponats durch den Prozess der Musealisierung zu unterdrücken.

3.3.1.1 Tony Bennetts Exhibitionary Complex

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ van den Akker (2016), S. 65.

¹⁵⁹ Witcomb (2003), S. 102.

¹⁶⁰ Bennett (1995), S. 76-7.

¹⁶¹ Witcomb (2003), 107

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

Museumstheoretiker Tony Bennett behauptet, dass der Einfluss der politischen Regierung die Musealisierung stark gefördert hat. Daraus entsteht auch die „zivilisierende“ Funktion des Museums. Durch die Entwicklung des Konzepts des „Exhibitionary Complex“ argumentiert Bennett, dass Museen Mittel der gesellschaftlichen Reformen geworden sind.¹⁶⁴ In seiner Veranschaulichung dieses Komplexes erklärt Bennett, wie das Museum eine Hierarchie naturalisiert: „[...] a power made manifest not in its ability to inflict pain but by its ability to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order.“¹⁶⁵ Aus einer gesellschaftlichen Perspektive sollte die Mischung von bourgeois BesucherInnen und jenen aus niedrigen Klassen einen positiven Einfluss auf das Benehmen dieser nicht-elitären Schicht der Gesellschaft ausüben.¹⁶⁶

Wird nun die Perspektive gewechselt und von einer pädagogischen Sichtweise ausgegangen, so benennt Eilean Hooper-Greenhill jenes Phänomen als ein geheimes Curriculum, in dem die Kommunikationsform der Objekte eine indirekte Auswirkung auf das Verhalten und die Wahrnehmung der BesucherInnen hat¹⁶⁷:

The relationships expressed in the sequences of displayed objects were though to demonstrate universal laws about the disciplines, such as what counted as the history of art, or the family relationships of birds or plants. Making this knowledge visible and available through public museums was in itself a pedagogic act; **a walk through** the museum galleries would result in learning. It was thought that large numbers of people could be taught in this way at the same time, and thus a huge social gain would occur.¹⁶⁸ (Meine Betonung)

Das physische Durchwandern der Ausstellungen aktiviert die Narrative, welche das Museum vermitteln will. Die Konstruktion eines einzigen Weges wurde als das effektivste Mittel für die Erziehung der allgemeinen BesucherInnen konzipiert. Laut Bennett konnten die Narrative nur durch die Bewegung der BesucherInnen entlang eines spezifischen Plans verwirklicht werden:

The visitor at such a museum is not placed statically before an order of things whose rationality will be revealed to the visitor's immobile contemplation. Rather, locomotion – and sequential locomotion – is required as the visitor is faced with an itinerary in the form of the order of things which reveals itself only to those who, step by step, retrace its evolutionary development.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Bennett (1995), S. 66-7.

¹⁶⁵ Ebd., S. 67.

¹⁶⁶ Ebd., S. 47.

¹⁶⁷ Hooper-Greenhill (2000), S. 5.

¹⁶⁸ Ebd., S. 5-6.

¹⁶⁹ Bennet (1995), 43.

Die Reihenfolge, meistens chronologisch organisiert, trug zur Verbreitung der Mythen des Fortschritts der westlichen Nationen beziehungsweise Kaiserreiche durch panoramische, geschichtliche Erzählungen der Exponate bei.¹⁷⁰ Hinter diesem Weg verbirgt sich auch die übertragene Idee der Museen im 19. Jahrhundert, dass Objekte fixierte Bedeutungen enthalten: „Objects were seen as sources of knowledge, as parts of the real world that had fixed and finite meanings that could be both discovered, once and for all, and then taught through being put on show.“¹⁷¹ Um die Wahrnehmung der BesucherInnen zu regulieren, musste der Pfad durch die musealen Ausstellungen deutlich beschrieben und vorprogrammiert werden. Diese Form der Museologie bildet das traditionelle Verhältnis zwischen der Institution und den BesucherInnen ab. Durch die sorgfältig konstruierte Expertise der Museumskuratoren, die sich in Form des entworfenen Wegs durch die Ausstellungen manifestierten, wurde das Wissen auf diese Weise den passiven BesucherInnen vermittelt. Dieser einseitige Austausch, der auch als monologisch beschreiben werden kann¹⁷², charakterisiert das Wesen des Mausoleums in Kombination mit dem Bild einer Schatzkammer als einen permanenten Stillstand, der eng mit der Autorität der Institution anhand der Exponate verbunden wird.¹⁷³

3.3.1.2 Eine Kultur des Anschauens, der Sichtbarkeit und die Verbindung zur Repräsentation

Das Sehen und Betrachten von Objekten war und ist nach wie vor die dominanteste Form der Kommunikation im Museum. Anhand des performativen Gehens durch die Ausstellung entstand eine neuartige Betrachtungsweise. Bennett verwendet das Bild des *Flâneurs*, um diese Entwicklung zu beschreiben. Während der *Flâneur* seine Umgebung einfach ohne ein bestimmtes Ziel wahrnimmt, wurden MuseumsbesucherInnen dahingehend trainiert, Objekte und sogar Personen innerhalb des Museums äußerst präzise zu betrachten: „The museum, by contrast, enjoined the visitor to comply with a programme of organized walking which transformed any tendency to gaze into a highly directed and sequentialized practice of looking.“¹⁷⁴ Diese neue Methode des Sehens, im Sinne von wahrnehmen, suggeriert, dass die BesucherInnen empfänglich für die Art und Weise, wie die Objekte dargestellt werden, sind. Da Exponate für die Ausstellung sorgfältig ausgesucht und arrangiert werden, wird eine

¹⁷⁰ van den Akker (2016), S. 63.

¹⁷¹ Hooper-Greenhill (2000), S. 5.

¹⁷² Bennett (1995), S. 103.

¹⁷³ Witcomb (2003), S. 113.

¹⁷⁴ Bennett (1995), S. 186-7.

motivierte Mitteilung durch diese Objekte kommuniziert. Die materiellen Objekte ermöglichen eine Sicherbarkeit, über die spezifische Botschaften, oder „Unsichtbarkeiten“, vermittelt werden: „In comprising a domain of the visible, [the objects] derive their significance from the different ‚invisibles‘ they construct and from the ways in which they mediate these to the spectators.“¹⁷⁵ Diese Unsichtbarkeiten beziehungsweise Bedeutungen, können vielfältig sein, wie etwa nationale Mythen oder persönliche Geschichten; sie werden allerdings vom ideologischen Rahmen der Kuratoren geprägt, das heißt, nur bestimmte unsichtbare Bedeutungen werden hervorgehoben.¹⁷⁶

Die Verbindung zwischen der Sichtbarkeit von Objekten und der Unsichtbarkeit von Bedeutungen wird dem Feld der Repräsentation im Museum zugezählt. In seiner Auseinandersetzung mit der Verknüpfung zwischen sichtbaren und unsichtbaren Welten schreibt Pomian: „Ohne Ausnahme spielen [Gegenstände] die Rolle von Vermittlern zwischen den Betrachtern und einer unsichtbaren Welt, von der Mythen, Erzählungen und Geschichten sprechen.“¹⁷⁷ Im Wesentlichen spricht er davon, dass musealisierte Objekte Dinge sind, das heißt historische Ereignisse, Ideologien oder auch fremde Kulturen, die nicht direkt vor Augen sind, sondern als Stellvertreter funktionieren. Somit ist klar ersichtlich und nachvollziehbar, dass es ein enges, abhängiges Verhältnis zwischen den Objekten und der Repräsentation dieser gibt. Laut Hooper-Greenhill werden die Interpretation und das Verständnis einer Identität vor allem durch Objekte ermöglicht: „The imagining of possibilities for the self is materialised and made tangible through objects.“¹⁷⁸ Wie schon weiter oben erwähnt, wirkt die angebliche Objektivität des Ausstellens von Exponaten eher als eine Illusion, weil das Arrangement und die Darstellung einer Sammlung inhärent subjektiv motiviert sind:

Collections are brought together and used to make visual statements by purposeful individuals, acting on the basis of sets of ideas, attitudes and beliefs. These cognitive and emotional structures give shape and meaning to the objects. Relations of gender, ethnicity and class become embedded within the structures of collections; attitudes to the ‚other‘ inform perceptions of the ‚self‘.¹⁷⁹

Die ideologischen Rahmenbedingungen sind äußerst relevant in Bezug auf die visuelle Darstellung beziehungsweise der Interpretation von Exponaten. Obwohl Objekte an sich

¹⁷⁵ Ebd., S. 165.

¹⁷⁶ Ebd., S. 166.

¹⁷⁷ Pomian (²1998), S. 45.

¹⁷⁸ Hooper-Greenhill (2000), S. 9.

¹⁷⁹ Ebd.

pluralistische Bedeutungen haben¹⁸⁰, werden nur ein paar, die mit den Ideologien des Museums übereinstimmen, sichtbar gemacht. Die Präsentation und Visualisierung von Objekten in Museen kreieren und bestätigen Diskurse; solche Diskurse beeinflussen die Wahrnehmung und das Verständnis der Verhältnisse zwischen den einzelnen Kulturen innerhalb der Welt.¹⁸¹ Durch einen kulturellen, sozialen Code¹⁸² wird der Zugriff auf die musealisierten Unsichtbarkeiten ermöglicht. Dadurch entsteht eine „Kulturgesellschaft“¹⁸³. Das heißt, es entsteht eine exklusive Gesellschaft, welche die Personen, die diesen Code verstehen und als wichtigen Kern der kulturellen Identität ansehen, von denen, die die symbolischen Strukturen nicht verstehen, trennt.¹⁸⁴ Hooper-Greenhill erweitert diesen Gedanken unter Miteinbezug von Machtverhältnissen: „This is a strategy of boundary maintenance through which some are enabled to speak and are empowered but others are silenced and marginalised.“¹⁸⁵ So pflegte das Museum des 19. Jahrhunderts eine regulierte Kultur- und Klassenhierarchie. In diesem Sinne tritt die Rolle des Museums im Nation-Building Prozess in der Zeit des Modernismus stark hervor. Durch die Tarnung der Objektivität der Wissenschaft, wird das Museum in diesem Kontext als eine ideologische Waffe der Propaganda verwendet, um die Ordnung der kulturellen Exponate, der Menschen und der nationalen Grenzen gegenüber „Anderen“ zu bewahren.¹⁸⁶

3.3.2 Die Neue Museologie: eine Übersicht

Sehr kurz zusammengefasst ist die Neue Museologie das Gegenteil des Museums des Modernismus. Während die Museologie, die um das 19. Jahrhundert entstand, sich mit Narrativen des männlichen, sozialen und industriellen Fortschritts der westlichen Länder beschäftigte¹⁸⁷, setzen sich die neuen museologischen Theorien mit unterdrückten, verborgenen, diversen kulturellen Geschichten auseinander, um demokratische, partizipatorische Prinzipien nicht nur innerhalb der Museen, sondern auch der globalen Gesellschaft zu unterstützen. Im Wesentlichen konzentriert sich die neue Museologie kritisch auf die geerbten Traditionen des Museums des 19. Jahrhunderts. Diese theoretische

¹⁸⁰ Ebd., S. 3.

¹⁸¹ Ebd., S. 48.

¹⁸² Bennett (1995), S. 179.

¹⁸³ Hooper-Greenhill (2000), S. 11.

¹⁸⁴ Posner, Roland: Kultursemiotik. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart u.a.: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 60-1.

¹⁸⁵ Hooper-Greenhill (2000), S. 21.

¹⁸⁶ Ebd., S. 151.

¹⁸⁷ van den Akker (2016), S. 65.

Entwicklung in den Museum Studies entstand in den 1990er-Jahren, als WissenschaftlerInnen angefangen haben, die dominanten Narrative der politischen und kulturellen Mehrheit innerhalb musealer Einrichtungen, die als offizielle Orte der Repräsentation angesehen werden, kritisch zu analysieren.¹⁸⁸ In der wissenschaftlichen Literatur argumentierten sie, dass Museen die Interessen und Anliegen der Minderheiten vertreten und jene der allgemeinen nationalen Gesellschaft vermitteln müssen.¹⁸⁹ In diesem Zusammenhang beinhaltet die neue Museologie die Pluralität des Begriffs „Nation“. In ihrem Überblick von der Entstehung dieses theoretischen Verfahren deuten Message und Witcomb direkt auf die Motivation, die pluralistische Gesellschaft in Museen darzustellen, hin: „It follows then, that the new museology has also been applied and extended by researchers aiming to providing information and understanding about the creation of museums for and by individuals and groups whose heterogeneous beliefs and life experiences are represented by collections and exhibitions.“¹⁹⁰ Die Neue Museologie stellt an Museen die Anforderung bzw. Erwartung, sowohl die Vielfalt der Gemeinschaft ersichtlich zu machen als auch Gruppen aus der Gemeinschaft einzuladen, um partizipatorisch gemeinsam zu arbeiten und kulturelle Bedeutungen mitzugestalten. Diese Theorien betonen, dass die Museen auch demokratische Werte in den Ausstellungen einbetten sollten. So werden die Kulturen von Minderheiten im Rahmen der musealen Inszenierungen genau gleich wie jene von Mehrheiten behandelt.

Zusätzlich dazu identifizieren Message und Witcomb die Ereignisse des 11. Septembers 2001 als eine zentrale Entwicklung für die Rolle der Museen in einer globalisierten Gesellschaft. Ihrer Ansicht nach stellt sich Angst vor die Idee einer heterogenen Kultur und damit werden die Spannung zwischen „Wir“ und „die Anderen“ wiederum verstärkt: „Changing priorities in public policy affected the museological sector, leading to attempts to revive the instrumental role that culture and museums might play in building a sense of national belonging, social cohesion, and improved citizenship [...]“¹⁹¹ Diese internationale politische Entwicklung verdeutlicht die Angst der Menschen vor Globalisierung und Migration und stellt sogleich eine Herausforderung für das Museum von heute dar, denn es muss sich ja mit verschiedenen Begriffen der Nation auseinandersetzen, um sowohl einen Dialog zwischen nationalen und globalen Tendenzen zu ermöglichen, als auch Exklusivität zugunsten einer (dominanten)

¹⁸⁸ Message, Kylie und Andrea Witcomb: Introduction. *Museum Theory, an Expanded Field*. In: Message, Kylie und Andrea Witcomb (Hg.): *Museum Theory*. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015. (The International Handbooks of Museum Studies 1) S. xxxvii.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. xxxviii.

Position zu vermeiden. Die Neue Museologie zeigt zwar auf, wie Kultur und Museen in einem politischen Kontext wichtige Rollen bei der Vermittlung nationaler Narrative spielen, aber sie betont gleichsam, dass diese Instrumentalisierung kritisch hinterfragt werden muss.

3.3.2.1 Das „Post-Museum“: ein fließender Prozess

Hooper-Greenhill nennt das Museum der Neuen Museologie das „Post-Museum“: „Rather than upholding the values of objectivity, rationality, order, and distance, the post-museum will negotiate responsiveness, encourage mutuality nurturing partnerships, and celebrate diversity.“¹⁹² Dieses neuartige Museum weist die Traditionen des modernen Museum zurück und wird gleichzeitig Ort und Prozess des kulturellen Austausches, der einem stetigen Wandel unterzogen ist. Der Fokus jenes neuen Museumskonzeptes liegt nicht mehr auf dem Sammeln und der Systematisierung von Objekten.¹⁹³ Hooper-Greenhills Ansicht nach wird die Expertise des Post-Museums im Vergleich zum persönlichen Wissen und den Erlebnissen der BesucherInnen relativiert; das Museum ist deshalb nicht mehr allwissend.¹⁹⁴ Deswegen wird das damalige Kommunikationsverhältnis zwischen der Autorität der Institution und den passiven Beobachtern und Beobachterinnen neu konzipiert: statt einer distanzierten Hierarchie, sollte das Museum direkt mit den Besuchern in einem Dialog eintreten und kollaborieren.

Durch den Einsatz und die Entwicklung partizipatorischer Methoden, wird die museale Institution neu betrachtet, um so die Herausforderungen der Pluralität in einer „liquid“, oder fließenden Art und Weise zu behandeln. Im Bezug zur Theorie der „liquid modernity“ von Zygmunt Bauman, konzipiert Fiona Cameron den fließenden Charakter des Museums als durchlässig, unstabil, vielfältig und mobil.¹⁹⁵ Diese Beschreibung stellt das Gegenteil des Museums des 19. Jahrhunderts dar. Statt seiner Rolle als ein rigider autoritärer Agent, nimmt das Museum seine Position als ein Teil eines sozialen Netzwerks von anderen Agenten, wie BesucherInnen, Unternehmen, PolitikerInnen beim Mitgestalten der Gesellschaft wahr. Dadurch kann das Museum analog zu den Veränderungen der globalisierten Gesellschaft wachsen und sich anpassen.¹⁹⁶ In diesem Kontext verwirklichen die Prinzipien der

¹⁹² Hooper-Greenhill (2000), S. 153.

¹⁹³ Ebd., S. 152.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Cameron, Fiona: The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World. In: Message, Kylie und Andera Witcomb (Hg): Museum Theory. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015. (The International Handbooks of Museum Studies 1). S. 355.

¹⁹⁶ Ebd.

Flüchtigkeit sowohl den Transformationsprozess des Museums aus der Zeit der Moderne als auch die Entwicklung einer innovativen partizipatorischen Kultur.

3.3.2.2 Partizipatorische Kultur

Die fließende Transformation des Museums signalisiert in der Neuen Museologie eine Öffnung der Narrative und dadurch eine Dekonstruktion der dominanten Diskurse. Das Museum sollte den Prozess des kulturellen Austauschs gewährleisten, um die verschiedenen kulturellen Codes von heterogenen Gruppen zu ermöglichen. Diese Idee vom Museum als Ort der dialogischen kulturellen Kommunikation, oder *Contact Zone*, stammt von der Anthropologin Mary Lousie Pratt und wurde von ihrem Kollegin James Clifford weiter entwickelt: „When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a *collection* becomes an on-going historical, political, moral *relationship* – a power-charged set of exchanges of push and pull.“¹⁹⁷ Wie schon in der Definition von Hooper-Greenhills „Post-Museum“ erwähnt, formt die Verhandlung der Bedeutungen einer Sammlung zwischen Museum und BesucherInnen den Kern dieses Dialogs. Laut Clifford erscheinen diese Austausche wie Machtspiele, wobei dann das Konzept der *Contact Zones* eher als eine Maßnahme gegen das Museum des 19. Jahrhunderts konzipiert wurde.

Obwohl die Beschreibung Cliffords nicht sehr friedlich erscheint, ermöglicht es die Anerkennung der Vielfältigkeit der Interpretationen von Objekten: „But such debates and negotiations are inherent in the contact work of museums. More than ever before, curators reckon with the fact that the objects and interpretations they display ‚belong‘ to others as well as to the museum.“¹⁹⁸ Das Verhältnis zwischen dem Museum und den BesucherInnen wird demnach grundlegend verändert, weil die Kontrolle über die Bedeutung der Objekte nicht mehr zentralisiert ist. Der Prozess des Bedeutunggebens wird demokratisiert, sodass die Interpretationen und die Erlebnisse jeder Person im Museum (fast) den gleichen Wert, wie die der Institution, haben: „Knowledge is no longer unified and monolithic; it becomes fragmented and multivocal. There is no necessary unified perspective – rather a cacophony of voices may be heard that present a range of views, experiences and values. The voice of the museum is one among many.“¹⁹⁹ Die neuen dialogischen Rahmenbedingungen des Museums zeigen den Einfluss der soziokulturellen Pluralität auf. Durch den Dialog werden

¹⁹⁷ Clifford (1999), S. 192. Betonung im Original.

¹⁹⁸ Ebd., S. 209.

¹⁹⁹ Hooper-Greenhill (2000), S. 152.

BesucherInnen eingeladen, an einem partizipatorischen Prozess gemeinsam mit dem Museum teilzunehmen. Als Expertin für partizipatorischen Methoden in Museen räumt Nina Simon ein, dass das Mitgestalten von BesucherInnen am musealen Inhalt nicht mehr gewährleistet, dass jede Person dasselbe Erlebnis hat.²⁰⁰ So erlebt das Museum eigentlich ein Enthierarchisierungsprozess, in dem es die absolute Macht über das Verständnis bzw. die Art und Weise des Erfasens seiner Sammlungen und Ausstellungen verliert. Aus diesem „Verlust“ entsteht ein verstärkter Dialog mit dem Museumspublikum, wodurch die Institution ein Kommunikationsnetzwerk schafft, um Wissensaustausch zu ermöglichen: „The institution serves as a ‚platform‘ that connects different users who act as content creators, distributors, consumers, critics, and collaborators. [...] the institution provides opportunities for diverse visitor co-produced experiences.“²⁰¹ Laut Simon bedeutet die Dezentralisierung der Interpretationsmächte nicht unbedingt einen absoluten Machtverlust, sondern fördert lediglich eine Befähigung des Publikums. Dadurch wird das Konzept der *Contact Zones* verwirklicht, weil das Museum mit den BesucherInnen seine Funktionen und Entscheidungsmächte in einer dynamischen und flüchtigen Art und Weise verhandelt.

In einer partizipatorischen Kultur wird die Vielfalt der Ansichten von Interpretation statt einer zentralisierten subjektiven Perspektive bevorzugt. Obwohl dieser theoretische Ansatz die Expertise des Museums deutlich in Frage stellt und heutzutage noch ein etwas heikles Thema ist²⁰², ist es trotzdem ein Versuch, die verschiedenen Wege der Interpretationsmöglichkeiten sichtbar zu machen. Die damaligen Hauptnarrative des modernen Museums, die eine patriarchalische, dominante Perspektive verkörperten, werden zugunsten der verborgenen, unterdrückten Stimmen anderer – meistens – Minoritätsgruppen relativiert. Jene Funktion des Museums als *Contact Zone* deutet darauf hin, wie diese kulturelle Institution eine einflussreiche Rolle im Repräsentationskampf vor allem im Gestalten von kulturellen Diskursen in Rahmen einer pluralistischen Gesellschaft spielt. Unter Einsatz der Neuen Museologie sollte theoretisch ein Mosaik der vielfältigen Kultur einer Nation entstehen.

3.4 Zusammenfassung der theoretischen Rahmenbedingungen der Analyse

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Nationalidentität, das kollektive Gedächtnis und das Museum als dynamische, fließende Prozesse, die miteinander verflochten sind, verstanden

²⁰⁰ Simon, Nina: *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0, 2010. S. 2.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Cuno, James: *Money, Power, and the History of Art*. In: Watson, Sheila (Hg): *Museums and their Communities*. London u.a.: Routledge, 2007. S. 510-18.

werden sollen. Diese Phänomene sind keine feststehenden Elemente, sondern werden immer als etwas im Wandel Seiendes begriffen. Zusätzlich dazu zeigt die Diskussion dieser Theorie auf, dass das Museum kein objektiver Ort für die Kommunikation der Kultur ist, sondern als eine Maßnahme im soziokulturellen und –politischen Repräsentationskampf verwendet wurde und noch immer verwendet wird. Wesentlich ist, dass das Museum eine integrale Rolle innerhalb der Identitätspolitik spielt. Diese Untersuchung fokussiert auch darauf, wie die drei ausgewählten musealen Institutionen die Traditionen des modernen Museum und die partizipatorischen, demokratischen, kritischen Ansätze der Neuen Museologie behandeln beziehungsweise umsetzen. Aus diesem Grund ist das Museum als Untersuchungsobjekt geeignet, da die verschiedenen Maßnahmen aufgezeigt, bestimmten Österreichbilder hervorgehoben, relativiert und neu definiert, wie gleichsam auch offen gelassen werden können. Das Ziel dieser Arbeit ist jene *Nation-Building*-Maßnahmen aufzufinden, sichtbar zu machen und zu analysieren, wie sie sich innerhalb der physischen und digitalen Museumsräume manifestieren. Anders gesagt, wie wird Österreich hinter der Vitrine dargestellt?

4. Praxis: Die Suche nach dem Österreichbegriff in der Wiener Museumslandschaft

In Österreich wird der Begriff Kultur fast synonym mit dem der Identität verwendet. Seit den beiden Weltkriegen hat Österreich fortwährend das Bild einer Kulturnation gepflegt.²⁰³ Der österreichische Historiker für Zeitgeschichte, Emil Brix, kommentiert, dass die österreichische Kultur als Mythos für die nationale Identität des Landes diene, weil die Kultur nach den Kriegen das einzige Element war, durch das sich Österreich stark von den anderen Staaten, vor allem Deutschland, unterscheiden lies: „Dieses Selbstverständnis als Kulturnation bedeutet, dass Kultur eine politische Bedeutung zugeschrieben wird, als wichtig für die Identität gesehen wird. Nur wenig überspitzt formuliert, ist Kultur für Österreich der letzte Rest des Imperiums. Der letzte Rest, wo man noch groß sein darf.“²⁰⁴ Der letzte Satz dieses Zitats zeigt deutlich auf, dass Österreich trotz des Zerfalls der Monarchie, dem damit einhergehenden Verlust seines Territoriums und dem Schwund seiner Prominenz in der übrigen Welt, im kulturellen Bereich noch immer eine führende Rolle in Europa wie auch global spielen kann. Brix betont auch, dass kulturelle Maßnahmen wesentlich für die Entwicklung Österreichs Identitätspolitik sind, wobei nicht selten politische Motivationen hinter kulturellen Veranstaltungen und Programmen stehen. Deswegen lohnt es sich die gegenwärtigen Museen in Österreich, vor allem in Wien, zu untersuchen, um die kultur- und identitätspolitischen Motivationen aufzuzeigen und ihre Wirkung auf die Wahrnehmung Österreichs im Ausland und Inland zu analysieren.

Obwohl die Kulturpolitik Österreichs eng mit der Entwicklung und Ausprägung der nationalen Identität verflochten ist, fehlt seit Langem ein Museum der Zeitgeschichte Österreichs, das heißt, der Geschichte des 20. Jahrhunderts. 2018 markiert die Verwirklichung eines solchen Museums: In der Neuen Burg wird das Haus der Geschichte Österreichs eröffnet, nachdem bereits seit Ende des Zweiten Weltkrieges die Idee dazu entstanden war, jenes aber erst nach langen Debatten nun endlich realisiert wird.²⁰⁵ Der Mangel eines solchen Museums stand lange im Zentrum politischer Diskussionen. Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg schlug Bundespräsident Karl Renner ein Museum der Ersten und Zweiten Republik

²⁰³ Brix, Emil: „Volk begnadet für das Schöne“. Anmerkungen zur österreichischen Kulturpolitik. In: Csúri, Károly und Markus Kóth (Hg.): Österreichische Identität und Kultur. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 42.

²⁰⁴ Ebd., S. 43.

²⁰⁵ Haus der Geschichte kommt doch 2018. In: Tiroler Tageszeitung (01.10.2016), S. 17.

vor, um die Identität Österreichs als Republik stärker auszuprägen.²⁰⁶ Während dieses Museum nicht verwirklicht wurde, baute der Kurator für das konzeptionelle Renner-Museum, August Ritter von Loehr, 1945 seine eigene kulturelle Einrichtung auf, das Museum Österreichischer Kultur (abgekürzt MÖK).²⁰⁷ Allerdings setzte Loehr andere kulturgeschichtliche Rahmen für dieses Museum als jene, die für das Renner-Museum gedacht waren; es beleuchtete hauptsächlich die Zeit vor 1918, also die Habsburgerzeit.²⁰⁸ Diese unterschiedlichen Museumskonzepte für das Ausstellen österreichischer Kultur zeigen eine deutliche Problematik in der Vorstellung der kulturgeschichtlichen Narrative, vor allem anhand des Verständnis des Österreichbegriffs. Renners Museum konzentrierte sich auf die Republikzeit, also eher die jüngere Geschichte des Landes, während Loehr die Habsburger stark hervorhob. Das Österreich des 20. Jahrhunderts wurde und wird ständig als fragmentiert verstanden. Der Zerfall der Monarchie nach 1918, die Reduzierung zu einem Kleinstaat, der Austrofaschismus in den 30er Jahren, das Verschwinden Österreichs von der Landkarte nach dem Anschluss 1938 und die Ambivalenz des Bildes eines „schuldigen“ Opfers 1945 sowie das Jahr 1988 haben keine chronologische Erfolgsgeschichte entstehen lassen und ein verschwommenes Bild der Republik ergeben. Emil Brix zeigt wie diese Problematik in der Wahrnehmung der ÖsterreicherInnen vorkommt: „Wenn man sich vergegenwärtigt, was Österreich ist, auch wenn wir Österreicher gerne sagen, wir haben eine Geschichte von 1000 Jahren, dann ist das heutige Österreich, auf das wir uns beziehen, kein Gebilde von 1000 Jahren, sondern ein Staat, der in den heutigen Grenzen 86 Jahre alt ist.“²⁰⁹ Eine gewisse Ironie im Verständnis von Österreich wird dargestellt. Offiziell ist das heutige Österreich eine Republik, deren Entstehung sich 2017 zum 99. Mal seit der Entstehung der ersten Republik 1918 jährt. Brix zufolge wird die vorrepublikanische Zeit Österreichs von den ÖsterreicherInnen auch als ein Teil der österreichischen Kulturgeschichte angesehen. Das Österreich im 20. Jahrhundert hatte verschiedene Bezeichnungen, die sich in kurzer Zeit sehr dynamisch veränderten. Österreich hat zwar brüchige geschichtliche Narrative, aber diese Ereignisse zeigen gleichsam auch eine Art Kontinuität.

Die Debatte über ein Österreichisches Nationalmuseum endete jedoch nicht mit dem MÖK. Nach einem Umzug von Wien nach Eisenstadt 1987, musste das MÖK seine Türen 1994 schließen. In den 1990er und frühen 2000er Jahren gab es erneut politische Debatten über

²⁰⁶ Rupnow, Dirk: Nation ohne Museum. In: Rupnow, Dirk und Heidemarie Uhl (Hg.): Zeitgeschichte Ausstellen in Österreich. Museen – Gedenkstätten – Ausstellungen. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2011, S. 423.

²⁰⁷ Ebd., S. 425-6.

²⁰⁸ Ebd., S. 426.

²⁰⁹ Brix (2007), S. 42.

eine solch kulturelle Einrichtung in Österreich, welche die Zeitgeschichte, vor allem die Verbrechen der NS-Zeit, des Landes vermittelt. Ein Konzept für ein Haus der Toleranz, das sich genauer mit dem Holocaust in einem zentraleuropäischen Rahmen sowie anderen ideologischen Phänomenen wie etwa Zionismus, Antisemitismus, Marxismus, usw. auseinandersetzt, wurde vom Journalisten Leon Zelman, dem Politologen Anton Pelinka und dem SPÖ-Politiker Caspar befürwortet.²¹⁰ Das Haus der Toleranz war allerdings nicht das einzige Museumsprojekt, das am Ende der 1990er vorgestellt wurde. So wurde das Konzept eines Hauses der Geschichte der Republik Österreich vom Direktor des Heeresgeschichtlichen Museums Manfred Rauchensteiner und dem Historiker Stefan Karner entwickelt und von der ÖVP-Politikerin Elisabeth Gehringer unterstützt.²¹¹ Während das Haus der Toleranz seinen primären Fokus auf die kulturellen Ereignisse des Holocausts, die eigentlich die geopolitischen Grenzen Österreichs überschritten, legte, konzentrierte sich das Haus der Geschichte hauptsächlich auf die Geschichte der Republik seit 1918, die im Rahmen der europäischen wie internationalen Geschichte eingebettet wurde.²¹² Das Museumskonzept wurde gleichsam auch als ein zeitgeschichtliches Forschungsnetzwerk betrachtet, wo User zu einer jeden Quelle und ebenso allen Instituten, die sich mit der Zeitgeschichte Österreichs beschäftigen, Zugang haben sollten.²¹³ Diese Projekte haben wegen ihrer wissenschaftlichen Vorgangsweise und aufgrund der deutlichen politischen Motivationen hinsichtlich der Geschichtsschreibung äußerst starke Kritik auf sich gezogen.²¹⁴ Jene konkurrierenden Konzepte haben zwar die Debatte über die Errichtung einer derartigen österreichischen zeitgeschichtlichen Institution, vor allem während des großen Jubiläumsjahres 2005, angeheizt, allerdings wurde die konkrete Umsetzung durch die Nationalratswahl 2008 und die Weltwirtschaftskrise 2009 lahmgelegt.²¹⁵

Trotz ihrer Unterschiede zeigen diese zwei Konzepte eine Abneigung gegenüber dem Begriff „Museum“.²¹⁶ Die KonzeptentwicklerInnen hatten den Begriff „Museum“ als synonym für Mausoleum angesehen, wie in Sektion 3.3.1 genauer behandelt wird. Für die EntwicklerInnen von Museumskonzepten wird das „Museum“ als verstaubtes Bild mit einem statischen Wesen gesehen, und nicht als dynamischer Ort betrachtet, wie Rupnow schreibt: „Zudem sei ein

²¹⁰ Rupnow (2011), S. 441-5.

²¹¹ Ebd., S. 444.

²¹² Ebd., S. 446-7.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 448.

²¹⁵ Ebd., S. 456-7.

²¹⁶ Ebd., S. 445-6.

Museum für die Gegenwart und den Wiederaufbau Österreichs wenig hilfreich.“²¹⁷ Dieser Ansicht nach ist das Museum also in seiner eigenen Tradition gefangen und Rupnow stellt jene gesamte Debatte wie ein Paradox dar. Er zieht aber auch die Bewegung der Neuen Museologie nicht in Betracht. Wie die Definition von ICOM zeigt, funktioniert das Wort „Museum“ eher als Überbegriff für die Eigenschaften und Dienste einer öffentlichen kulturellen Einrichtung. Es muss allerdings eingeräumt werden, dass der Begriff „Haus“ etwas Lebendiges, etwas Inklusives, ein Ort, wo jede/r willkommen ist, evoziert und in diesem Sinne die Prinzipien der Neue Museologie widerspiegelt. Rupnows Ablehnung des Wortes Museum verweist auf eine mögliche Erklärung, warum das Museum nicht so stark im Österreichischen Nationalbewusstsein etabliert ist. In seiner empirischen Studie „Nation Österreich“ erwähnt Ernst Bruckmüller zwar Ausstellungen zu wichtigen historischen Figuren, wie etwa Maria Theresia oder Mozart als bewusstseinsprägende Elemente, aber die vorhandenen Museen nehmen keine deutlichen Positionen in der Wahrnehmung Österreichs ein.²¹⁸ Jener Diskurs über ein „nationales“ Museum in Österreich wurde in dieser Analyse vorgestellt, um diese anerkannte Blindstelle in der österreichischen Museumslandschaft nicht nur hervorzuheben, sondern auch die Natur der Kulturpolitik in Österreich zu verdeutlichen. Kulturpolitik in Österreich ist Identitätspolitik.. Die österreichische Kulturgeschichte unter einem Dach zu erzählen, zu visualisieren und zu musealisieren ist aufgrund unterschiedlicher politischer und wissenschaftlicher Interessen eine Herausforderung. Rupnow fasst diese Herausforderung mit folgendem Kommentar zusammen: „Es scheint wesentlich leichter zu sein, einzelne Aspekte ihrer Geschichte unabhängig voneinander zu beleuchten als sie in einem Narrativ zusammenzufassen.“²¹⁹ Obwohl diese Einstellung Rupnows als negativ und pessimistisch erscheinen mag, spiegelt sie eigentlich die Komplexität des Österreichbegriffs wider: die Geschichte Österreichs, vor allem im 20. Jahrhundert, ist zwar brüchig, aber die verschiedenen Schichten gehen in einander über. Daraus entsteht ein Paradox, nämlich das der brüchigen Kontinuität.

Trotz der Verwirklichung eines Hauses der Geschichte Österreichs 2018, beschäftigen sich die bestehenden Museen seit Langem mit dem Österreichbegriff und veranstalten verschiedene Ausstellungen, welche die vielschichtige Identität Österreichs behandeln. Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf die Wiener Museumslandschaft, aus der drei

²¹⁷ Ebd., S. 430.

²¹⁸ Bruckmüller, Ernst: Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse. Wien u.a.: Böhlau Verlag ²1996. (Studien zu Politik und Verwaltung, Band 4), S. 112-3.

²¹⁹ Rupnow (2011), S. 457-8.

museale Institutionen für die Analyse herangezogen werden, nämlich das Kunsthistorische Museum, die Österreichische Galerie Belvedere und die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich. Es geht darum aufzuzeigen, auf welche Art und Weise jene musealen Einrichtungen den Österreichbegriff interpretieren und in ihren Ausstellungsräumen vermitteln. Die Analyse besteht aus einer Auseinandersetzung mit den Entstehungs- und Zeitgeschichten der Institutionen und ihrer Ausstellungsräume, wie etwa Dauerausstellungen, ausgewählte Sonderausstellungen und digitale Maßnahmen. Obwohl die oftmals imposante Architektur eines Museums den Anschein von Dauerhaftigkeit suggeriert, ist diese Institution immer in einen Wandlungsprozess, bedingt durch neue und sich ständig verändernde gesellschaftliche Impulse, verwickelt. Ebenso werden in dieser Analyse auch die Motivationen der Museen und ihr Verhältnis zur österreichischen Identität abgebildet.

4.1 Das Kunsthistorische Museum: ein europäisches, internationales Museum

4.1.1 Die Entstehungs- und Zeitgeschichte: Der lebendige Geist der Habsburger

Erzherzog Ferdinand II., Kaiser Rudolf II., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Maximilian I. und Maximilian II. sowie Kaiserin Maria Theresia: diese Herrscherpersönlichkeiten aus dem Hause der Habsburger haben die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums (gekürzt KHM) in Wien aufgebaut.²²⁰ Das KHM beherbergt die Kunstkammer, die Gemäldegalerie, das Münzkabinett, die Ägyptisch-Orientalische Sammlung und die Antikensammlung.²²¹ Die Institution umfasst auch ein Konsortium anderer Museen, unter anderem das Weltmuseum und Schloss Ambras Innsbruck. Allerdings liegt der Fokus vorliegender Analyse auf dem Haupthaus entlang des Burggrings. Als ein Teil des zuvor geplanten Kaiserforums, das von Gottfried Semper entworfen wurde,²²² und als für die Öffentlichkeit zugänglicher Ort zur Betrachtung der enormen Sammlungen des Hauses Habsburg, wurde das Kunsthistorische Museum zwischen 1871 und 1891 erbaut.²²³ Der originale Entwurf des KHM als zentrales Organ des Kaiserforums zeigt die politischen Motivationen hinter seiner Konstruktion. Beatrix Kriller beschreibt den ambitionierten Plan folgend:

²²⁰ Kugler, Georg: Das Kunsthistorische Museum Wien. Ein Überblick in Bildern. Graz: Verlag Styria 1996, S. 3.

²²¹ Kunsthistorisches Museum Wien. <http://www.khm.at>. (05.03.18).

²²² Kriller, Beatrix: Wissen im Bild. Das Kunsthistorische Museum: Architektur als Instrument der Erinnerung – Malerei als Zeitzeuge der Wissenschaft. In: Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen Verlag 2000 (Band 1), S. 218-9.

²²³ Kugler (1996), S. 3.

Die Zwillingbauten des *Natur-* und des *Kunsthistorischen Museums*, einander am Maria-Theresien-Platz gegenüberliegend, sind topographisch am höchsten Punkt der Ringstraße situiert. Von ihrer Mitte aus fällt die Ringstraße beiderseits zum Donaukanal hin ab. Genau hier, wo sich das Zentrum der Monarchie – die kaiserliche Residenz – befindet, wurden die Neubauten der Hof-Museen in einem phänomenalen städtebaulichen Gesamtkunstwerk eingebunden, das in seiner ursprünglichen Planung die alte Burg mit der neuen Hofburg über ein riesiges Kaiserforum mit den Museumsbauten bis zu den Hof-Stallungen verbinden sollte. Kunst wird zur staatserhaltenden Macht.²²⁴ (Hervorhebung im Original)

Kriller strukturiert diese Beschreibung des Kaiserforums so, um aufzuzeigen, dass diese Institutionen als Symbole sowohl für die kulturelle als auch die politische Überlegenheit der Habsburger betrachtet wurden. Die Museen sind am höchsten Punkt der prominenten Ringstraße in Wien positioniert. Darüber hinaus liegt der Maria-Theresien-Platz auf Höhe des Mittelpunkts des Donaukanals. Dieses Nebeneinanderreihen der Museen von Kunst und Wissenschaft in Verbindung mit den wichtigsten Verkehrsstrecken verdeutlicht den Strom des Wissens und der Schätze, die von verschiedenen politischen und militärischen Expansionen, sowie wissenschaftlichen Expeditionen und Kriegen zurückgebracht wurden und in den Museen regelrecht kulminiert wurden. Trotz der Kreisform der Ringstraße und dem buchstäblich fließenden Aspekt des Donaukanals, die einen gegenseitigen Austausch suggerieren, „fließt“ der Strom der Kulturgüter nur in eine Richtung, in die der Museumsbauten. Das „Gesamtkunstwerk“ des geplanten Kaiserforums sollte den Mythos der Habsburgermonarchie aufzeigen. Im Zentrum der Residenz- und Hauptstadt der Monarchie, Wien, finden sich Symbole der politischen, dynastischen und überlegenen Geschichte der Habsburger, die in der Architektur und den Sammlungen des KHM widergespiegelt werden. Wien als Großstadt weist auf den internationalen, modernen Charakter der Monarchie hin. In dieser Metropole finden fortschrittliche wissenschaftliche und künstlerische Entwicklungen durch die Vermischung vielfältiger Kulturen statt, nicht zuletzt begründet im verstärkten Verkehr innerhalb des Kaiser- und Königreichs wie generell innerhalb Europas. Die Weltstadt Wien als Zentrum der Monarchie ist Ort für internationalen Austausch, nicht nur auf politischer Ebene, sondern auch auf kultureller. Wien ermöglicht das Phänomen der Transkulturalität, das besonders in den Sammlungen erkennbar ist. Im Kontext des Kunsthistorischen Museums sind die offiziellen staatlichen Narrative „Österreichs“ in diesem Sinne die Erzählungen über die Herrschaft der Habsburger, welche dadurch das Zentrum der Aufmerksamkeit bilden.

²²⁴ Kriller (2000), S. 218-9.

Die Sammlungen sind die Ergebnisse der Sammelleidenschaft dieser Dynastie. Ihr Mäzenatentum wird durch das Museum widerspiegelt. In ihrem Aufsatz zum KHM verweist Beatrix Kriller ganz deutlich auf die primäre Funktion dieser Institution: „Das Kunsthistorische Museum ist vielmehr eine festgemauerte Absichtserklärung, bestimmt von dem alleinigen Gedanken, die durch Vergangenheit und Tradition gegebene Souveränität der Dynastie in der Gegenwart als immer bewährtes und sich bewährendes Denkmal festzusetzen.“²²⁵ Es ist bemerkenswert, dass Kriller diese Funktion des Museums nicht in der Vergangenheit beschreibt, sondern vielmehr in der Gegenwart. Ihrer Ansicht nach verewigt das KHM das Bildnis der Habsburgermonarchie, welches das Narrativ der Zweiten Republik überschattet. Kurz zusammengefasst: die Erinnerung der Habsburger ist ein gegenwärtiges Phänomen. In seinem Buch zum Überblick des KHM erklärt Georg Kugler, dass das Bewahren der Tradition der fürstlichen Sammlungen eigentlich eines der Hauptziele des Museums ist:

Es ist abschließend wohl darauf hinzuweisen, daß die Wiener Galerie, so wie alle habsburgischen Kunstsammlungen im Jahre 1918 enteignet und seither Staatsbesitz, sowohl bestrebt ist, die Tradition zu wahren, als auch den Anforderungen, die heute an ein Museum gestellt werden, nachzukommen.²²⁶

Obwohl die Kunstschatze im Besitz der Republik Österreichs sind, dienen sie mehr dazu den Mythos der Habsburger zu bewahren und lebendig zu halten. Darüber hinaus schreibt Kugler, dass die Sammlungen kein enzyklopädisches Wissen darbieten, sondern eher die Persönlichkeiten der HerrscherInnen.²²⁷ Obwohl das Barock und die Aufklärung ihre Spuren in den Sammlungen hinterlassen haben, beeinflussten die Familienpolitik und die individuellen Motivationen und Interessen der HerrscherInnen die Gestalt der Sammlungen noch stärker.²²⁸ Die aktuelle Beschreibung des Gebäudes des KHM zeigt deutlich auf, dass das Museum sowohl ein Denkmal der Habsburger, als auch ein konstruiertes Symbol der großstädtischen europäischen kulturellen Identität ist:

Der Gang über die Treppe führt den Besucher an Antonio Canovas Theseus-Gruppe vorbei in die Kuppelhalle, den Höhepunkt der kaiserlichen Selbstinszenierung. Auf dieser Mittelachse verdichten sich barockisierende Dekorationselemente zu einem der feierlichsten und kostbaren Innenräume des Wiener Späthistorismus, ja sogar des gesamten europäischen Museumsbaus.²²⁹

²²⁵ Ebd., S. 218.

²²⁶ Kugler (1996), S. 7.

²²⁷ Ebd., S. 5.

²²⁸ Ebd., S. 7.

²²⁹ Kunsthistorisches Museum Wien: Die Architektur des Kunsthistorischen Museums.

<http://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/> (05.03.18).

Die Wörter „kaiserlichen Selbstinszenierung“ verweisen darauf, dass das Museum als Teil eines Personenkults der Habsburger betrachtet werden soll, denn immerhin verkörpert dem Absolutismus zufolge der König den Staat. Die Narrative im Museum sind zwar „Österreichisch“, aber das Adjektiv hat in diesem Sinne einen äußerst starken Bezug zur Habsburger Herrscherfamilie. Zusätzlich dazu wird der Stil des Gebäudes als ein Superlativ der Wiener bzw. europäischen Architektur eingestuft. Wie die Beschreibung suggeriert, ist die architektonische Konstruktion nicht charakteristisch für die heutige Republik Österreich. Im Ausstellungskatalog „Weg zum vollendeten Museum“ (2016) schreibt der Direktor des Archivs des KHM, Franz Pichorner, dass die Gebäude des KHM eigentlich als gemeinsames Symbol der Kronländer der Habsburgermonarchie konstruiert wurden: „[...] die Bauwerke [...] definieren bis heute die einstige Zugehörigkeit von Gebieten der Donaumonarchie, die nach 1918 auf viele Staaten aufgeteilt wurde.“²³⁰ Dies verdeutlicht explizit, dass das KHM ein Denkmal der ehemaligen Monarchie ist. Daraus kann die Einsicht gewonnen werden, dass die Institution des KHM eigentlich schon damals *Nation-Building*-Motivationen im Hintergrund seiner Konstruktion verankert hatte. Bei der Eröffnung des Museums 1891 erklärte Kaiser Franz Joseph I., dass das KHM als Nationalmuseum angesehen werden sollte.²³¹ Diese Aussage geht mit dem Konzept des *official nationalism*, welches von Hugh Seton-Watson entwickelt wurde und von Benedict Anderson weiter ausformuliert wurde, einher: „These ‚official nationalisms‘ can best be understood as a means for combining naturalization with retention of dynastic power, in particular over the huge polygot domains accumulated since the Middle Ages, or, put it another way, for stretching the short, tight, skin of the nation over the gigantic body of the empire.“²³² Dieses Phänomen konzipierte sich seit 1820 als Reaktion auf die nationalistischen Bewegungen in Europa.²³³ Um Patriotismus für die Monarchie zu verbreiten, wurde das Museum als geeignete Maßnahme verwendet. Durch Kunst und andere Exponate der kaiserlichen Sammlungen wurde versucht ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis beziehungsweise eine gemeinsame kulturelle Identität zu erschaffen. Allerdings suggeriert die Metapher der dünnen Haut, die über diesen riesigen Körper gestreift werden soll, dass eine nationale Identität eines Kaiserreichs ein schwieriges, fast unmögliches Unternehmen war. In der Habsburgermonarchie konnte dies nicht gelingen, nicht zuletzt

²³⁰ Pichorner, Franz: Der Bauherr und die Sammlungen. In: Haag, Sabine (Hg.): Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Joseph I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse. Wien: KHM-Museumsverband 2016, S. 9.

²³¹ Rupnow (2011), S. 420.

²³² Anderson (⁴2016), S. 86.

²³³ Ebd.

wegen des Todes Kaiser Franz Josephs und der Ereignisse des Ersten Weltkriegs, wie Pichorner im oben erwähnten Zitat erörtert.²³⁴

Interessanterweise wird die eigentliche Motivation des Museums ersichtlich. Nicht unähnlich zum Konzept des *official nationalism* versucht die Europäische Union ebenso eine gemeinsame kulturelle Identität zwischen den Mitgliedstaaten zu schaffen.²³⁵ Das KHM, eng mit dem Mythos der Habsburger verbunden, rückt die ehemalige Herrscherfamilie Österreichs oft ins Zentrum von Dauer- und Sonderausstellungen, wo ihre kaiserliche Geschichte in Europa zum Zweck des Aufbaus einer europäischen kulturellen Identität (um)interpretiert wird. Ähnlich dazu wird die Thematik der Großstädte ebenso verwendet, um die Transkulturalität der europäischen Kultur und die Durchlässigkeit der nationalen Grenzen in Zeiten der Monarchien zu verdeutlichen. Im Zuge dessen ist Wien als Metropole ein wichtiges Element des KHM, denn als Hauptstadt Österreichs kann Wien das ganze Land metonymisch darstellen. Im Kontext des KHM wird diese Großstadt allerdings als ein europäisches Symbol betrachtet. Franz Pichorner schreibt über eines der Ziele hinter der Konstruktion des KHM während der Wiener Gründerzeit: „Nach der Jahrhundertmitte setzte [Franz Joseph I.] die entscheidende Initiative, die die Entwicklung Wiens zur modernen europäischen Metropole zur Folge hatte und eine großbürgerliche Kultur hervorbrachte, die Wien bis heute prägt.“²³⁶ Die Betonung der Modernisierung und sogar Europäisierung der Hauptstadt deutet auf die regionale Identität Wiens hin. Die Architektur der Gründerzeit hat Wiens Identität weiterentwickelt. Obwohl Wien die Hauptstadt der Zweiten Republik ist, gestaltet das KHM mehr und mehr ihre europäische Identität aus. Im Wesentlichen zeigt die Mehrdeutigkeit Wiens die Spannung zwischen regionaler, nationaler und europäischer Identität auf.

Im KHM sind die unterschiedlichen Auslegungen des Österreichbegriffs deutlich bemerkbar. In seiner empirischen Studie der österreichischen Identität berichtet Ernst Bruckmüller 1996 über die frühere Geschichte des Namens „Österreich“, wie er erst als Bezeichnung des Herrschaftsgebiet von Kaiser Otto III. 996, „Ostarrîchi“, und danach als Name der Habsburger Dynastie verwendet wurde: „Das Herrschergeschlecht nannte sich bald ‚Haus Österreich‘. So nannte man um 1500 auch das ganze von den Habsburgern beherrschte

²³⁴ Pichorner (2016), S. 9

²³⁵ vgl. Resolution of the Council of 16 November 2007 on a European Agenda for Culture. In: Official Journal of the European Union C287/1 (29.11.2007). <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32007G1129%2801%29> (05.03.18).

²³⁶ Pichorner (2016), S. 9.

Gebiet. ‚Herrschaft zu Österreich‘ und ‚Haus Österreich‘ waren Staatsnamen-Substitute für das ganze erst später zum Staat zusammenwachsende Länderkonglomerat.“²³⁷ So gesehen kann der Name „Österreich“ als Palimpsest aufgefasst werden. Das Narrativ der Habsburger im KHM ist, metaphorisch gesehen, eine Schicht auf einer bereits vielfach übermalten Leinwand, welche die Nation Österreich symbolisiert. Halbwachs zufolge funktioniert das kollektive, kulturelle Gedächtnis eines Nationalstaates auf jene Art und Weise, dass sich die gegenwärtige Generation an die alten, durch die Geschichte geprägten Erinnerungen erinnert. Allerdings ist die heutige Generation anders als die ehemaligen.²³⁸ Das heißt, die Habsburgerzeit ist doch von essentieller Bedeutung für die Konzeption des Österreichsbegriffs, obwohl sie sich stark von der der Zweiten Republik Österreich unterscheidet. Die Monarchie ist zwar vererbte Geschichte der heutigen Republik, aber es wird sich neu daran erinnert, das meint, es erfolgt eine Neuinterpretation für die Bestrebungen und Motivationen des Identitätsprozess Österreichs.²³⁹ Diese Aspirationen manifestieren sich in den Dauer- und Sonderausstellungen, welche das Kaiser- und Königreich Österreich als ein supranationales Regierungssystem ansehen, in dem diverse Kulturen miteinander interagierten. Vor allem die Darstellung von Großstädten wie Wien, welche als ein frühes Beispiel der Europäisierung interpretiert werden kann, kommt im Zuge dessen zum Tragen.

Aus dieser Sicht vermeidet die Institution Erwähnungen, wie „Nationalmuseum“ oder „Österreichisch“ im heutigen Sinne und die Umstrukturierung der Exponate nach 1945 trägt ebenfalls zur Zielsetzung dieser Nichterwähnung bei. Die Gemälde der österreichischen KünstlerInnen wurden in die Österreichische Galerie des Belvederes übersiedelt.²⁴⁰ In diesem Kontext bezieht sich das Adjektiv „österreichisch“ auf die Konnotation der heutigen Republik. Direkte kulturelle Bezüge zum Nationalstaat Österreich wurden daher aus den Sammlungen des KHM entfernt. Wilfried Seipel, der ehemalige Direktor des KHM von 1990 bis 2008, erklärt, dass die Vermeidung des Begriffs „Nationalmuseum“ mit Absicht erfolgte. In seinem Aufsatz „Museum – Identität – Österreich“ definiert Seipel die Hauptrolle des KHM so:

So ergibt sich freilich gerade aus dieser Feststellung, dass die Sammlungen des KHM, wie wir sie eben paraphrasierend vorgeführt haben, keineswegs als Bestandteil eines österreichischen Nationalmuseums aufgefasst werden können, sondern dass unser

²³⁷ Buckmüller (2019), S. 89-90.

²³⁸ Halbwachs (1985), S. 59.

²³⁹ Vgl. Schwartz (2016), S. 15.

²⁴⁰ Beller, Steven: What is Austrian about Austrian Modern Art? The Belvedere and the Struggle for Austrian Identity. In: Kräutler, Hadwig und Gerbert Frodl (Hg.): Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. Wien: WUV Universitätsverlag 2004, S. 234.

Museum, trotz aller historisch bedingter Lücken, viel mehr ein europäisches Universalmuseum darstellt, dessen identitätsstiftende Wirkung weit über Österreich hinausreicht.²⁴¹

Seipel schreibt hier eine Absichtserklärung für das KHM. Anhand des internationalen Phänomens der Kunst und der Interpretation der Geschichte der Habsburger als Vorläufer der Europäisierung, wird der nationalstaatliche Aspekt Österreichs in den Hintergrund gerückt, um den supranationalen Charakter der Habsburger hervorzuheben. Trotz seiner Position als Bundesmuseum knüpft das KHM an die Vorstellung des früheren Vielvölkerstaats Österreich an. Seipels Gedanken zufolge wirken Nationalstaaten eher spaltend und sind ein veraltetes Konzept. Europa sei die Zukunft und die Hauptfunktion des KHM ist, laut Seipel, die europäische Identität mitzugestalten. Trotz der Bestrebungen nationale Bezüge zu vermeiden, wird eine gewisse Ironie klar ersichtlich, denn durch die Uminterpretation österreichischer Geschichte als etwas Europäisches, bekommt das heutige Österreich den Anschein, dass es oder zumindest die Großstadt Wien, immer schon europäische Qualitäten enthielt. Dadurch wird die Zweite Republik Österreichs synonym mit der Europäischen Union, das heißt, Österreichs politische Motivationen wurden erfüllt. Dies kommt in den ausgewählten Sonderausstellungen dieser Analyse, nämlich in der von „Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten“ (2005) und „Europa ohne Grenzen“ (2006) vor und ist auch gut darin erkennbar.

Diese konstruierte Ähnlichkeit zwischen Österreich und Europa mag zwar als *Nation-Building*-Maßnahme gelten, aber jene Einstellung ist zweischneidig: Während der Fokus auf Österreichs europäischer und internationaler Position wichtig für die Identität ist, können diese Bestrebungen nach europäischer Identität als eine Möglichkeit den schwierigen, komplizierten Momenten in der österreichischen Zeitgeschichte zu entkommen, angesehen werden. Im Vergleich mit einer früheren Umfrage zum österreichischen Nationalbewusstsein von Reiterer et al., hat Bruckmüller in seiner Studie festgestellt, dass die internationale Wahrnehmung des Landes den ÖsterreicherInnen sehr wichtig war: „An erster Stelle steht als Identifikationssymbol die landschaftliche Schönheit, gefolgt von Anerkennung durch das Ausland – freilich eher Hinweis auf ein verunsichertes Selbstbewußtsein als auf ein Symbol.“²⁴² In diesem Zusammenhang wirkt die Betonung des Auslands als eine Ablenkungsstrategie vom komplexen Nationalidentitätsprozess im Inland.

²⁴¹ Seipel, Wilfried: Museum – Identität – Österreich. In: Csüri, Károly und Markus Kóth (Hg.): Österreichische Identität und Kultur. Szeged: JatePress 2007. S. 114.

²⁴² Bruckmüller (2006), S. 87.

In ähnlicher Art und Weise funktionieren die Habsburger ebenso als Ablenkungsstrategie. Robert von Dassanowsky, ein Filmtheoretiker mit Forschungsschwerpunkt Österreich, schreibt, dass die Entwicklung des Genres „Kaiserfilm“ in Österreich, welcher Darstellungen der Habsburger nutzt, ein verlorenes goldenes Zeitalter des Landes vertritt: „The Habsburg-era romances, which defined Austria through the fantasy of a highly structured social order, world prominence, and high art, were stronger influences on identity reformation in the Second Republic than the often-touted Heimatfilm [...]“²⁴³ Während von Dassanowsky behauptet, dass die Habsburger Thematik eine identitätsstiftende Wirkung auf das Österreich der Zweiten Republik hat, weist es vielmehr auf die Ablenkung hin, welche diese Bilder der Habsburgermonarchie wie auch der Habsburgerfamilie schaffen. Die Wörter „structured social order“ und „world prominence“ funktionieren als Antithese der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs. Die Monarchie repräsentiert eine Sehnsucht nach Nostalgie und der ehemaligen kulturellen Weltprominenz Wiens als Residenz- und Hauptstadt der Habsburgermonarchie. Vor allem in der Nachkriegszeit kristallisierte sich diese Vorstellung heraus. Von Dassanowsky führt eine weitere Überlegung an: die Habsburger sind synonym für hohe Kunst. Kunst designiert Hochkultur beziehungsweise eine höhere Bildungsschicht und das auf einem Gebiet, wo verschiedene Nationen international miteinander konkurrieren. In der schon erwähnten Ausstellung, „Der Weg zum vollendeten Museum“, ist diese internationale Positionierung zwischen den Museumsgebäuden der Welt erkennbar. Am Ende des Ausstellungskatalogs haben die KuratorInnen eine chronologische Liste der internationalen Museumsbauten anhand der Konstruktions- und Bauzeiten für jedes Gebäude hinzugefügt. Das KHM Wien steht in einer langen Liste europäischer und internationaler Museen, wie etwa das Rijksmuseum in Antwerpen, die Neue Hermitage in St. Petersburg, und das Metropolitan Museum of Art in New York City.²⁴⁴ Dieses Nebeneinanderreihen zeigt, dass Museen, vor allem Kunstmuseen, einer Großstadt internationalen Ruhm verleihen. Das Kunsthistorische Museum ist zwar ein Denkmal der Habsburger, aber es unterstützt auch die außenpolitischen Motivationen der Zweiten Republik. Im Rahmen des Zieles einer europäischen Kultur, an der Wien erneut an der Spitze steht, wird wiederholt an die Nostalgie der Habsburger erinnert.

²⁴³ von Dassanowsky, Robert: *Austrian Cinema. A History*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. 2005, S. 160.

²⁴⁴ Haag, Sabine (Hg.): *Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Joseph I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse*. Wien: KHM-Museumsverband 2016, S. 117.

4.1.2 Überblick über die Dauerausstellungsräume

Das Haupthaus des KHM entlang des Burgrings besteht aus der Kunstkammer, der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung, der Antikensammlung, der Gemäldegalerie und des Münzkabinetts. Das KHM ist ein Ergebnis des Museumsbooms des 19. Jahrhunderts, wo die fürstlichen Sammlungen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.²⁴⁵ Zum Beginn der Existenz des Museums und gewissermaßen auch noch heute, kann diese Institutionen als Beispiel für Hooper-Greenhills *modernist museum* betrachtet werden, in dem Sammlungen das Reich und dessen Eroberungen abbilden:

The establishment of collections [...] is a form of symbolic conquest. A major function of museums during the modernist period was the mapping of the world through the collection of artefacts. [...] This picture was presented as a universal and complete world-view, with the home territory acting as the centre from which the world was viewed.²⁴⁶

Diese Beschreibung spiegelt die Funktion der kaiserlichen Sammlungen wider, denn nicht umsonst charakterisiert Pichorner die Wiener Gemäldegalerie als einen Spiegel der Kronländer der Monarchie. Die Habsburger erlangten die meisten ihrer Kunstwerke aus den Ländern, die zu ihrem Herrschaftsgebiet zählten.²⁴⁷ Wien als Zentrum des Kaiserreichs und Heimat des KHM wurde als Drehscheibe der Welt der Habsburger konzipiert. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung, Antikensammlung und Kunstkammer dienen auch als Beweis für den *modernist* Charakter des KHM. Im Foyer im Erdgeschoss des Museums befinden sich die Eingänge der einzelnen Sammlungen. Durch diese Konzeption des „Nebeneinanderstellens“ können die Sammlungen ebenso als sogenannte Wiege des Museums angesehen werden. So stellen die Ägyptisch-Orientalische Sammlung und die Antikensammlung eine universelle Geschichte des Menschen dar. Im Museum des 19. Jahrhunderts wurden archäologische Exponate aus Ägypten, Nubien, Griechenland, Zypern und den Kronländern des Reichs u.a. innerhalb der nationalen Narrative eingebettet, um den Anschein zu erschaffen, dass die Geschichte der heutigen Nation das Ergebnis dieser frühen Zivilisationen ist.²⁴⁸

Obwohl die Metapher der Wiege ein Bild des Lebens hervorruft, indem es auf den Ursprung des Lebens bzw. der Menschen verweist, wirken die ersten Schritte durch die Ägyptisch-Orientalische Sammlung wie ein starker Kontrast dazu. Die Wände sind gleichmäßig in Terrakotta Farbe bemalt und der Plafond ist mit ägyptischen Adlern verziert, um die

²⁴⁵ Vgl. Hooper-Greenhill (2000), S. 17.

²⁴⁶ Ebd., S. 18.

²⁴⁷ Pichorner (2016), S. 22.

²⁴⁸ Bennett (1995), S. 76-7.

Atmosphäre eines ägyptischen Grabes zu evozieren. Menschliche und tierische Überreste sind in den ersten großen Galerien der Sammlung zu finden, umgeben von einer großen Anzahl an Sarkophagen. Das übertragene Bild des Museums als Mauseoleum kann hier wortwörtlich verstanden werden. Die Vitrinen, die einen etwas überfüllten Eindruck erwecken, weisen einerseits auf die Sammelleidenschaft, oder vielleicht sogar auch als Sammelsucht zu definieren, der Habsburger hin und andererseits erwecken sie den Anschein, dass die Habsburger Grabräuber waren, was durch die Ankündigung auf der Homepage des KHM, dass die Sammlung ungefähr 17000 Objekte enthält, auch irgendwie bestätigt wird.²⁴⁹ Für die User, also den/die BesucherIn, des Museums gibt es sehr wenige Sitzplätze, die in erster Linie in der Gemäldegalerie zur Verfügung stehen, mit der Intention verbunden die Exponate intensiver bzw. länger bewundern zu können. Die Sitzplätze sind sehr kleine Sessel und werden in Ecken quasi versteckt. Dadurch wirkt es so, als ob die Sessel für das Sicherheitspersonal reserviert sind und das Gefühl kommt auf, dass die User schneller durch diese Sammlung gehen müssten, da kein Platz vorhanden ist, der zum Verweilen einlädt. Die Motivation hinter der musealen Ausstattung, also den Exponaten, dieser Räume scheint zu sein, einen Eindruck der Exotik und des Überflusses ausdrücken zu wollen. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung bestätigt durch ihre Konzeption, dass das KHM ein Ergebnis des Museumsbooms des 19. Jahrhundert ist, denn die Menge an Objekten zeigt, dass das Herrscherhaus Habsburg einen der wichtigsten Sammelrends des 19. Jahrhunderts, nämlich Ausgrabungstücke von ägyptischen archäologischen Stätten, nicht versäumt hat.²⁵⁰ Im Wesentlichen trägt diese Sammlung zur Selbstinszenierung der Habsburger bei, obwohl die Exponate auch aus wissenschaftlichen Motivationen heraus gesammelt wurden²⁵¹, vertreten sie die Geschichte der früheren Dynastien der Menschheit. Dieses Narrativ wird an die dynastische Erfolgserzählung der Habsburger angeschlossen.

Im Kontrast zur dunkeln Mauseoleum-ähnlichen Darstellung der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung, ist die Antikensammlung im Saal 10 in hell-beleuchtenden Galerien eingebettet. Der Plafond ist mit Gemälden göttlicher Figuren in vergoldeten Rahmen ausgestattet, die Wände sind in hellen Farben gestrichen, Skulpturen in diversen Größen, Formen und aus verschiedenen Materialien werden hier ausgestellt und in den kleinen Kabinetten befinden

²⁴⁹ Kunsthistorisches Museum Wien: Ägyptisch-Orientalische Sammlung.

<http://www.khm.at/besuchen/sammlungen/aegyptisch-orientalische-sammlung/> (05.03.18).

²⁵⁰ vgl. Kunsthistorisches Museum Wien: Die Geschichte der Sammlung.

<http://www.khm.at/besuchen/sammlungen/aegyptisch-orientalische-sammlung/die-geschichte-der-sammlung/> (05.03.18).

²⁵¹ Ebd.

sich kostbarer Schmuck und seltene Vasen. Dass die Antikensammlung nach der Ägyptischen-Orientalischen Sammlung folgt, ist nicht nur durch die chronologische Reihenfolge der Sammlungen, sondern auch durch die Idee der Entwicklung der Kunst bedingt. Die helle Ausstattung der Galerien der Antikensammlung suggeriert „Aufklärung“ in der Kunst, vor allem in der Wahrnehmung des menschlichen Körpers und im Besonderen im Kontrast zu den dunklen Galerien der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung mit ihren einfachen Darstellungen von Menschen und Tieren. Dieses nacheinander Aufreihen verweist auf eine lineare Entwicklung der Kunst, welche aber etwas irreführend sein kann.²⁵² In dieser Sammlung gibt es ebenso wenige Sitzplätze für die MuseumsbesucherInnen. Während eines persönlichen Besuchs in der Sammlung wurden viele User dabei beobachtet, wie sie den Audioguide verwendeten. Obwohl die User den Audioguide benützten, waren sie sehr flott in ihrer Bewegung. Sie haben zwar die Nummer für das jeweilige Objekt eingetippt, aber es konnte festgestellt werden, dass sie nicht lange vor dem Objekt stehen geblieben sind, da andere Aspekte der Räume ihre Aufmerksamkeit auf sich zogen mehr. Dies ist ein klarer Gegensatz zur Gemädegalerie, wo die einzelnen Objekte intensiv bewundert werden sollen.

Am Ende der Antikensammlung im Raum 7 erblickt der User eine Skulptur eines jungen Mannes, den „Jüngling vom Magdalensberg“. Diese Statue wurde und wird noch als Artefakt der Römerzeit in Österreich bzw. auf dem Boden des heutigen Österreichs betrachtet. Nach einer Studie im Jahr 1987 wurde herausgefunden, dass diese Statue ein Abguss aus dem 16. Jahrhundert ist und nicht, wie angenommen, das Original, welches 1502 in Kärnten gefunden wurde, aber verloren ging.²⁵³ Trotz des Fehlens des Originals, dient diese Skulptur als Beweis der Präsenz der Römer innerhalb der Grenzen sowohl des Kaiserreiches als auch der Zweiten Republik. Die Ausgrabungen ehemaliger römischer Wohnhäuser und Städte in Österreich, ist noch im gegenwärtigen Nationalbewusstsein des Landes verankert, wie kulturelle Einrichtungen, wie etwa das Militärlager Carnuntum in Niederösterreich und das Römermuseum in Wien aufzeigen. Die römischen Exponate verankern das Territorium Österreichs innerhalb der weiter zurückgehenden Geschichte, nämlich der einer großen antiken Zivilisation vor der Habsburgerzeit. Während die Gebiete Pannonien, Noricum und Raetien, sowie die Städte Vindobona und Carnuntum für (das heutige) Österreich speziell waren, erstreckte sich das römische Reich über ganz Europa. Die Zeit der römischen Antike

²⁵² vgl. Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton: Princeton University Press ¹¹2000 (Bollingen Series XXXV – 5).

²⁵³ Kunsthistorisches Museum Wien: Jüngling vom Magdalensberg.

<http://www.khm.at/objectdb/detail/64698/?offset=2&lv=floorplan>. (05.03.18).

hat nicht nur nationale Bedeutung für Österreich, sondern auch für ganz Europa, wie einer der Wandtexte auf einem Fenster vor dem Eingang zur Antikensammlung erklärt:

Für viele Aspekte des heutigen modernen Lebens liegen die Wurzeln und Vorbilder in den Kulturen der antiken Welt. Gerade für den europäischen Raum sind dabei Griechenland und das römische Imperium mit all den benachbarten Völkern prägende Faktoren. [...] Auch ein großer Teil des heutigen Österreich wurde vor etwa 2000 Jahren in das Imperium Romanum integriert und damit erstmals in seiner Geschichte Teil einer Hochkultur.²⁵⁴

Während der Text die Bedeutung der Römerzeit in der früheren Begründungsgeschichte Österreichs einräumt, liegt die Betonung auf der internationalen und vor allem europäischen Bedeutung dieser Zeit. Der zweite Satz des Textes unterstreicht die Interaktionen zwischen anderen Völkern innerhalb Europas als beitragenden Faktor der Entwicklung der modernen Zivilisation. Daher kann festgestellt werden, dass die Antikensammlung und Ägyptisch-Orientalische Sammlung zwar für die Selbstinszenierung der Habsburger verwendet wurde, aber sie heute noch in solchen kunstgeschichtlichen Institutionen als Wiege der gesamten modernen Zivilisation angesehen werden. In diesem Sinne verdeutlichen jene Sammlungen, wie das Phänomen der Kunst eine Spannung zwischen nationaler, europäischer und universeller Identität verursacht. Das ist das Wunderbare an der Kunst und dem Museum: Jedes Objekt im Museum kann eine Vielzahl an Bedeutungen und Geschichten enthalten, wobei nationale und europäische Geschichten eines solchen Objekts nicht in einer Hierarchie angeordnet werden, sondern gleichzeitig erzählt und auf gleicher Ebene betrachtet werden. Diese verschiedenen Geschichten der Objekte erinnern an die Aussagen von Halbwachs, der betont, dass Erinnerungen in einem Netzwerk angeordnet sind, in dem manche Aspekte in den Vordergrund rücken, während andere in den Hintergrund gedrängt werden. Sie brauchen einander um kollektive Bedeutungen, beziehungsweise ein kollektives Gedächtnis aufzubauen.²⁵⁵

Gleich gegenüber der Wiege der Zivilisation ist die Kunstkammer angeordnet, die wiederum als die Wiege des Museums beschrieben ist.²⁵⁶ Der Begriff „Kunstkammer“ spricht von einer Objektsammlung, welche die Ordnung des Universums und der Welt unter der Herrschaft des Kaisers beziehungsweise des Fürsten widerspiegelt.²⁵⁷ Im Kontrast zur Wunderkammer, wo

²⁵⁴ Kunsthistorisches Museum Wien, Fenstertext, gefunden während persönliches Besuchs am 22.12.17, siehe Figuren 1 und 2 im Anhang.

²⁵⁵ vgl. Halbwachs (1985), S. 32-3.

²⁵⁶ Haag, Sabine (Hg.): Kunstkammer Wien. Rundgang. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2013, S. 7.

²⁵⁷ Ebd., S. 31.

Kuriositäten ohne bestimmte Ordnung oder Wissen gesammelt wurden²⁵⁸, enthält eine Kunstkammer sowohl die Funktion der Selbstinszenierung des Herrschers als auch einen enzyklopädischen Charakter.²⁵⁹ Diese Sammlung ist das Denkmal des Habsburger Mäzenatentums, da Exponate aus den Sammlungen großer Persönlichkeiten der Habsburgerdynastie, wie etwa Kaisers Maximilian II. und Rudolf II., ausgestellt sind. Im Kontrast zu den Antiken und Ägyptisch-Orientalischen Sammlungen verfügte fast jeder Saal über Ledersitzbänke, die jeweils mit zwei Tablets, die zusätzliche Details zur Sammlung und ausgewählten Objekten im Saal liefern sollen, ausgestattet sind. Während des persönlichen Besuchs konnte bemerkt werden, dass nicht alle Tablets funktionierten. Die Informationen auf den Tablets werden als Power Point Präsentationen oder als Fotoaufnahme des Gegenstands vermittelt, um so das Objekt genauer betrachten zu können. Die Tablets verwenden die digitalisierten Daten der einzelnen Objekte, aber sie bieten keine sinnvolle Art der Interaktion für die User, da es sich nur um Abbildungen handelt.

Diese Sammlungen enthalten nicht nur exklusive Exemplare der Kunst und der Naturwissenschaften innerhalb des Kaiserreichs, sondern auch verschiedene exotische Kunstwerke von außerhalb Europas: „Die Herrschaft und der Einfluss von Mitgliedern des Hauses Habsburg in Spanien und Portugal sichern der ‚Casa de Austria‘ den direkten Zugriff auf die außergewöhnlichsten Raritäten aus der gesamten damals bekannten Welt.“²⁶⁰ Solche Exponate verdeutlichen die Ausdehnung der Monarchie und ihrer politischen Macht, indem das Herrschaftshaus die Ordnung der Welt hinter der Vitrine darstellt. Das Museum kontrolliert demnach das Wissen, wie Hooper-Greenhill schreibt: „Museums are deeply involved in constructing knowledge in this way through those objects, peoples, narratives, and histories that they bring to visibility or keep hidden.“²⁶¹ Im Wesentlichen heben die Sammlungen des KHM die lange Tradition des Museums hervor: die Macht der Repräsentation. Im kurzen Galerieführer der Kunstkammer wird die Selbstinszenierung der Habsburger Herrschaft als ein wichtiges Anliegen der Ausstellungen der Sammlungen hervorgehoben: „Sie sollen dem Besucher der kaiserlichen Schatzkammer Bedeutung, Größe und Frömmigkeit des Hauses Habsburg so wirkungsvoll wie möglich vor Augen führen.“²⁶² Durch die Ausstellungen werden die Macht und Überlegenheit der Habsburger visualisiert

²⁵⁸ vgl. Macdonald, Sharon: Collecting Practices. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006 (Blackwell Companions in Cultural Studies Band 12), S. 84.

²⁵⁹ Haag (2013), S. 31.

²⁶⁰ Ebd., S. 41.

²⁶¹ Hooper-Greenhill (2000), S. 13.

²⁶² Ebd., S. 52.

und in den konkreten Objekten manifestiert.²⁶³ Dieses Ziel kulminiert beispielsweise im Deckengemälde im Saal 19 am Ende der Kunstkammer: „Die Mäcene der Bildenden Künste im Hause Habsburg“ (1890/91) von Julius Victor Berger. Im Gemälde sind die Persönlichkeiten der Kaisers Rudolf II., Karl V., Maximilian I., Karl IV., Erzherzöge Ferdinand II. von Tirol, Albrecht VII. und Prinz Eugen Franz von Savoyen-Carignan zu bestaunen.²⁶⁴ Sie sind von verschiedenen Künstlern, wie etwa Rembrandt, Tizian, Rubens u.a. in einem eleganten Hof umgeben. Die große Anzahl von Künstlern am Hof der Habsburger erweckt den Eindruck von Reichtum, Macht und Übermaß, welche das KHM gleichsam repräsentiert. In dieser Art und Weise kann also gesagt werden, dass das Museum eine staatsbildende Funktion enthält, um sowohl die politische und kulturelle Einheit des Reichs zu erhalten, als auch ein Bild des Überlegen Seiens im Ausland zu vermitteln.²⁶⁵

Heutzutage ist der Mythos der Habsburger zwar noch stark in den Ausstellungen bemerkbar, aber ihre Eroberungen und die Ausdehnung ihres Reiches sind geschichtlich relativiert und ab und zu kritisiert, während ihre gesammelten Werke innerhalb abstrakter thematischer Narrative eingebettet werden und manche ihrer politischen, internationalen Interaktionen hervorgehoben werden, um Parallelen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu verdeutlichen. Diese Maßnahmen werden im neuen Museumsführer des KHM aus dem Jahre 2016, welcher durch die Sammlungen begleitet, deutlich: „Neue Einblicke in das Kunsthistorische Museum Wien“ von Philipp Blom und Veronica Buckley. Dieses Buch zeigt die Spannung zwischen der vererbten alten Museologie des *modernist museum* und der Entwicklung der Neuen Museologie auf. Während Sektion 3.3 eine detaillierte Analyse der Entstehung dieser neuen museologischen Theorien abbildet, wird die prägnante Definition von Museumstheoretikerin Andrea Witcomb angegeben: „[The New Museology] is a field of study which critiques museums practices in relation to their social, economic and political contexts.“²⁶⁶ Zusätzlich dazu verlangt diese neue Theorien mehr Partizipation, etwa in Form des Dialogs der BesucherInnen, oder anders gesagt, der User des Museums.²⁶⁷

Dieses Buch spiegelt die Prinzipien der Neuen Museologie wider. Die acht thematischen Rundgänge – Augen, Eros, Details, Entdeckungen, Gewalt, Zeit, Rituale und Geschichten –

²⁶³ Bennett (1995), S. 36.

²⁶⁴ Haag (2013), dritte Umschlagseite.

²⁶⁵ vgl. Duncan (1995), S. 8.

²⁶⁶ Witcomb (2003), S. 103.

²⁶⁷ Witcomb, Andrea: Interactivity: Thinking Beyond. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006. (Blackwell Companions in Cultural Studies, Band 12), S. 360.

können nicht nur als rote Fäden durch das Haupthaus des KHM angesehen werden, sondern nehmen auch Rücksicht auf die museologische Inszenierung. „Augen“ etwa ruft verschiedene Konnotationen hervor. Das Sehen ist ein grundlegendes Prinzip des Museums. Museumstheoretiker Tony Bennett weist darauf hin, dass das Museum des 19. Jahrhunderts den BesucherInnen eine systematische Art und Weise des Schauens beigebracht hat.²⁶⁸ In Sektion 3.3.1.2 wurde dieses Konzept vertiefend erörtert. Das Museum vertritt auch den Leitsatz: „seen and be seen“. Als User des Museums geht es um die Betrachtung von Exponaten, anderen Usern und sich selbst. Das Sehen im Museum meint sowohl das Schauen um etwas Neues zu lernen, sich selbst zu verbessern, als auch das Nachdenken über die eigene Identität, was Bennett den „exhibitionary complex“ nennt.²⁶⁹ „Augen“ kann auch auf andere Perspektiven verweisen, so bezieht sich diese Konnotation etwa auf das Konzept der Empathie beziehungsweise darauf, die Welt durch die Augen des Anderen zu sehen. Diese Idee ruft ein wesentliches Prinzip der Neuen Museologie hervor: eine pluralistische Gesellschaft, die aus verschiedenen, vielfältigen Stimmen entsteht.²⁷⁰ Die Objekte werden nicht nur aus der gewohnten Perspektive der KuratorInnen wahrgenommen und gesehen, sondern auch die eigene Betrachtungsweise hat einen relevanten Wert, wie der Titel „Neue Einblicke“ suggeriert. Zusätzlich dazu verweisen die Themen „Entdeckungen“ und „Gewalt“ auf die Eroberungen der internationalen Kaiserzeit. Der Text zum Exponat „Wandstück mit Relief eines schreitenden Löwen“, welches in der Ägyptischen Sammlung steht, spricht diese Themen explizit an: „Heute sind all diese Kreaturen aus Babylon verschwunden. [...] Das große Tor der Ishtar, der Göttin der Zerstörung, wurde abgebaut und an die Museen der Welt verteilt.“²⁷¹ Museen verfügen über eine gewaltige Quantität an Kunstwerken, die sie für zukünftige Generationen präservieren. Allerdings kommen die meisten dieser Werke jener Sammlungen aus gewalttätigen Eroberungen oder Entdeckungsreisen. In ihrer Kritik der Traditionen der Kunstmuseen schreibt Kulturwissenschaftlerin Ien Ang über die symbolische Gewalt der Musealisierung von Objekten aus anderen Kulturen: „[...] the symbolic violence involved in the process whereby objects with deeply intimate community or tribal meanings are, in Weil’s words, ‚reduced to art‘“.²⁷² Ang spricht von der Vereinfachung der Bedeutungen dieser Objekte in Kunstmuseen, wo sie nur als Gegenstände der Kunst

²⁶⁸ Bennett (1995), S. 186-7.

²⁶⁹ Ebd., S. 73.

²⁷⁰ vgl. Clifford (1999), S. 210.

²⁷¹ Blom, Philipp und Veronica Buckley: Neue Einblicke in das Kunsthistorische Museum Wien. Wien: Brandstätter und KHM-Museumsverband 2016, S. 98.

²⁷² Ang, Ien: Change and Continuity. Art Museums and the Reproduction of Art-Museumness. In: Witcomb, Andrea und Kylie Message (Hg.): Museum Theory. West Sussex, UK: John Wiley and Sons Ltd. 2015. (The International Handbooks of Museum Studies, Band 1), S. 228.

verstanden werden. Objekte besitzen oftmals eine komplexe Geschichte und erzählen eine Vielzahl an Bedeutungen. In dieser Art und Weise übt auch das KHM Selbstkritik an seiner Entstehung.

Die Ritualthematik geht auch in Richtung Selbstkritik beziehungsweise Selbstverständnis des KHM als ein Kunstmuseum. Museumstheoretikerin Carol Duncan beschreibt das Kunstmuseum als Ort der Rituale. Sie definiert das Ritual wie folgend: „[...] a ritual experience is thought to have a purpose, an end. It is seen as transformative: it confers or renews identity or purifies or restores order in the self or to the world through sacrifice, ordeal, or enlightenment.“²⁷³ Duncan hebt hervor, dass das Besuchen des Museums sowohl ein identitätsstiftender als auch ein identitätsbestätigender Prozess ist. Jan und Aleida Assmann sprechen über diesen Aspekt in ihrer Theorie des kulturellen Gedächtnisses. Die Rituale, oder die Pflege von Traditionen, machen die Gruppenidentität fest²⁷⁴ und ermöglichen die Verbindung zwischen ihrer Vergangenheit, ihrer Gegenwart und ihrer Zukunft.²⁷⁵ Darüber hinaus vergleicht Duncan die Ausstellungsräume mit sakralen Räumen. Je ästhetischer ein Raum ist, desto sakraler.²⁷⁶ Eine solche Atmosphäre verlangt Ruhe, Lernen, und Nachdenken.²⁷⁷ Diese ästhetische Tradition entspricht dem Dasein des Kunstmuseums, wie Ang durch ihren Terminus „Art-Museumness“ suggeriert.²⁷⁸ Die Interaktion mit nationalen kulturellen Schätzen, vor allem mit Kunstwerken wie etwa Gemälden, ist ein transzendentes Erlebnis, welches sowohl das Verständnis der individuellen Identität als auch die Verbindung zur nationalen Gruppe erweckt.

Die User des KHM erleben diese Rituale und die Heiligkeit der Kunst in der Gemäldegalerie. Im Kontrast zu den Sammlungen im Erdgeschoss, wo es kaum Sitzplätze gibt und der Fokus auf dem Bewundern der Objekte liegt, ist die Gemäldegalerie im ersten Stock als ein Ort für langsame Reflektion und intensives Analysieren der Kunstwerke konzipiert. Die großen Galerien sind mit breiten, angenehmen Bänken, die in Form eines Vierecks angeordnet sind, ausgestattet. Die Bänke haben Rückenlehnen, um die Gemütlichkeit beim Betrachten der Gemälde zu erhöhen. Es gibt allerdings keine Tablets, sondern nur laminierte Seiten, wo die Titel der im Saal aufgelisteten Werke draufstehen. Ablenkungen von den Kunstwerken selbst

²⁷³ Duncan (1995), S. 13.

²⁷⁴ vgl. Assmann, J. (1988), S. 15.

²⁷⁵ vgl. Assmann, A. (2016), S. 26.

²⁷⁶ Duncan (1995), S. 17.

²⁷⁷ Ebd., S. 10.

²⁷⁸ Ang (2015), S. 212, 219-20.

sind auf ein Minimum reduziert und der Fokus liegt auf der reinen Ästhetik der Gemälde und dem Gespräch zwischen dem User und der Kunst. Es ähnelt der Atmosphäre eines Tempels.

Während des persönlichen Besuchs konnte festgestellt werden, dass die meisten User die Bänke als Gelegenheit verwenden, um sich mit dem Handy zu beschäftigen oder einen Power Nap in dieser ruhigen Atmosphäre zu machen. Als sich zwei Besucher lautstark auf Englisch miteinander unterhielten, zogen sie sofort böse Blicke der anderen User auf sich. Es gibt sehr wenige Wandtexte zu lesen. Die User finden allgemeine Informationen, auf Deutsch wie Englisch, auf freistehenden Schildern in jeder Galerie. In einem Saal war die englische Seite besser zum Lesen positioniert als die deutsche. Wollte der deutschen Text gelesen werden, musste auf der Bank gesessen werden, die jedoch nur für einen Leser bzw. eine Leserin geeignet war. Diese Positionierung des Schildes machte den Eindruck, dass mehr User ohne ausreichende Deutschkenntnisse das KHM besuchen; das heißt, das Museum ziehe eher ein internationales Publikum an, das mehr aus Touristen als aus Einwohnern Österreichs besteht.

Jedes Gemälde in den großen Galerien verfügt über einen kurzen Text am Schutzgelenker, welcher eine Erklärung zur Entstehungsgeschichte des Werks sowie biographische Information der KünstlerInnen beinhaltet. Um die Bewegung der Internationalität zu verdeutlichen, werden die Länder angegeben, in denen die KünstlerInnen tätig waren. Diese Schwerpunktsetzung auf das grenzüberschreitende Phänomen der Kunst dient als Kontrast zur Ordnung der Gemälde nach nationaler Schule. Das Ordnungsschema der nationalen Schulen wirkt als Kontradiktion des Ziels des KHM als eine europäische Kultureinrichtung, weil es suggeriert, dass die Nationalität der KünstlerInnen einen bestimmten Stil, Technik oder Motiven vorschreibt. Es erweckt den Anschein, dass Nationalcharakter bei der Geburt vererbt wird. Die Informationen, in welchen Ländern die KünstlerInnen tätig waren, ermöglichen sowohl Kontraste zwischen den KünstlerInnen in derselben nationalen Schule hervorzuheben, als auch Ähnlichkeiten mit KünstlerInnen aus anderen Ländern zu verdeutlichen. So versucht das KHM den anscheinend spaltenden Charakter der Nationalität zu überwinden.

Zusätzlich dazu unterstützt das Layout der Gemäldegalerie das Bild des Grenzüberschreitens. Die User gehen von einem Saal der niederländischen Malerei zu einer Galerie der deutschen Malerei. Es ist also möglich schrittweise die Grenzen der Nationen in einem Museum, von Saal zu Saal, zu überschreiten. Ein Rundgang durch die Gemäldegalerie hebt den Aspekt der Rituale hervor, weil sie nicht nur die Erinnerungen der Ausdehnung und Vielfalt der

Habsburgermonarchie wiederbelebt, sondern auch den europäischen Charakter der bildenden Kunst abbildet. Ein Besuch zeigt die Funktion des Rituals, wie Duncan schon erwähnte: die Identität des Users sollte am Ende des Besuchs transformiert und bereichert werden. So vermittelt das KHM die Idee einer gemeinsamen europäischen Kultur und Identität. Darüber hinaus zeigt es, dass das Museum keineswegs objektiv ist. Politische Motivationen beeinflussen die Vermittlung kultureller Informationen im Museum. Deswegen kann die Aussage getroffen werden, dass das Museum auch als Propagandawerkzeug agieren kann, im Sinne von der Darstellung politischer Motivation.

Im Kontrast zur Heiligkeit der Hochkultur, welche durch die bildende Kunst verkörpert wird, verbindet der Museumsführer dieses Konzept mit der Alltagskultur. Die Begleittexte zu den Exponaten, wie etwa „Frühstücksservice der Kaiserin Maria Theresia“²⁷⁹ und „Jagdar Brust mit Winde“²⁸⁰, sprechen von Ritualen aus dem Alltag. Ironischerweise erzählen die Texte die Geschichte des früheren Lebens dieser Objekte, als sie eigentlich als Gebrauchsobjekte verwendet wurden, bevor sie zu Kunstgegenständen wurden. Die Fähigkeit von Objekten verschiedene Geschichten erzählen zu können wurde im letzten Kapitel angesprochen. Blom und Buckley schreiben beim Anfang des „Geschichten“ Kapitels im Museumführer: „Alle Dinge haben Geschichten zu erzählen. Wenn man sie lang genug studiert, intensiv genug ansieht, kann man ihre Stimme hören. Was sie sagen, ist oft unerwartet: ein Echo, ein kurzer Traum. Die Stimme, die du hörst, könnte deine eigene sein.“²⁸¹ Obwohl die Wörter „lang genug studiert“ und „intensiv genug ansieht“ elitär und pedantisch wirken, schlagen Blom und Buckley vor, dass eine Auseinandersetzung mit einem Objekt länger dauern soll, anstatt der üblichen 30 Sekunden²⁸², um sich mit ihm zu beschäftigen. Darüber hinaus spiegelt diese Perspektive wider, wo Objekte ihre eigenen Stimmen haben, also eine Milderung der Autorität des Kunstmuseums bewirken. Van den Akker erläutert die veränderte Weise wie Narrative in Museen konstruiert sind wie folgt: „The old narrative provides a single, authored voice [...], while the new narrative, a collage rather than a panoramic view, is multiple-authored, allowing for the coexistence of different voices.“²⁸³ Im Wesentlichen öffnet das Museum den Raum für pluralistische Interpretation. Das Objekt, die User und die KuratorInnen tragen ihre Perspektive zum gesamten Narrativ bei. Die Narrative verwandeln

²⁷⁹ Blom und Buckley (2016), S. 174.

²⁸⁰ Ebd., S. 181.

²⁸¹ Ebd. S. 195.

²⁸² vgl. Rosenbloom, Stephanie: The Art of Slowing Down in a Museum. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html> (05.03.18).

²⁸³ van den Akker (2016), S. 64-5.

sich dann in einen Dialog, wie Blom und Buckley schreiben. Die Objekte können „reden“, oder die User „hören“ ihre eigene Stimme. Dieser Dialog, ohne die autoritäre Stimme des Museums, zeigt eine drastische Änderung in der Museologie des Kunstmuseums.

Diese Art von Selbstkritik scheint ein Versuch des KHM zu sein transparenter zu werden. „Transparent“ heißt in diesem Kontext offen und ehrlich über die Ausstellungstechniken und Sammlungsmethoden des KHM zum Vorteil der User zu agieren. Die User erhalten dadurch die Möglichkeit Strategien, wie Ausstellungen und Objekten für sich selbst gelesen, gesehen, gehört und interpretiert werden können, zu entwickeln. Das Museum verlässt seine autoritäre Position und begegnet den Usern in einem gegenseitigen Dialog auf Augenhöhe. Der neue Museumsführer von Blom und Buckley versucht diese Theorien direkt anzusprechen. Auf der Rückseite des Buchumschlags schreiben sie: „Kunstwerke sind sprechende Dinge. Man muss ihnen nur zuhören, sich auf sie einlassen. Dann hört man sie. Fachleute achten auf Stil und Epoche, auf Technik und Einflüsse, aber man kann diese Werke auch ganz anders sehen: als Inspiration für sehr persönliche Beobachtungen und Geschichten.“²⁸⁴ Blom und Buckley stellen eine aktuelle Spannung im Museumsfeld in den Vordergrund: Die Dichotomie zwischen den Experten und den Usern des Museums. Im Zuge dessen beschreibt Ang diesen Kontrast als ein Paradox zwischen Universalismus und Elitismus: „On the one hand, [art museums'] long-standing legitimacy has depended on their notional status as universal institutions, bringing art to the public for the benefit of all citizens; on the other hand, however, the art museum's public has consistently been found to be one of the most exclusive, especially in class, ethnic, and educational terms.“²⁸⁵ Während es eine der Motivationen von Kunstsammlungen ist, für die Öffentlichkeit zugänglich zu sein, sie kulturell anzureichern, werden Kunstinstitutionen eng mit höherem Bildungsniveau assoziiert und haben den Anschein, eine soziale Hierarchie zu bewahren. Blom und Buckleys Museumführer konzentriert sich auf individuelle Museumsuser, Dialoge und kurze Geschichten anstelle von Erklärungen der Kunstwerke in der Fachsprache. Die begleitenden Texte zu den Exponaten sind in einfacher Sprache und präzise geschrieben, verwenden gegenwärtige Ausdrücke, wie etwa Pin-Up Girl²⁸⁶, und Vergleiche zu zeitgenössischen Ereignissen, wie dem Zweiten Weltkrieg²⁸⁷ und dem Krieg in Syrien.²⁸⁸ Die Verwendung von Pronomen für die dargestellten Figuren soll eine persönliche Annäherung zwischen dem

²⁸⁴ Blom und Buckley (2016), Rückseite.

²⁸⁵ Ang (2015), S. 214.

²⁸⁶ Blom und Buckley (2016), S. 87.

²⁸⁷ Ebd., S. 118.

²⁸⁸ Ebd., S. 125

Objekt und den Usern mit sich bringen, wie etwa im Text zum Gemälde „Selbstbildnis im Konvexspiegel“ von Francesco Mazzola: „Einundzwanzig ist er, aber er sieht jünger aus. Er blickt einem mit dem kühlen Interesse des Porträtmalers entgegen.“²⁸⁹ Am Anfang des Texts werden weder der Name noch genaue biographische Details der dargestellten Figur angegeben. Die Beschreibung des Kunstwerks wird geschildert, als ob es direkt vor dem User ist. Keine fachwissenschaftlichen Details werden angegeben, sondern jene Eindrücke werden geschildert, die während des Betrachtens auftreten. Die Idee hinter dieser Beschreibungskonzeption liegt auf dem ersten Blick auf dem User, oder anders gesagt, auf der persönlichen Verbindung zwischen Usern und dem Kunstwerk.

Im Wesentlichen kann dieses Buch als eine Maßnahme angesehen werden, um das KHM zu entstauben und zu vergegenwärtigen. In ihrer Danksagung spricht die aktuelle Direktorin des KHM, Sabine Haag, diese Einstellung direkt an: „Das Kunsthistorische Museum gibt immer wieder neue Publikumsführer heraus, die auf die veränderten Besuchergewohnheiten und ein neues Sehverhalten Rücksicht nehmen.“²⁹⁰ Haag weist auf die Anpassungsfähigkeit des Kunstmuseums hin. Im diesem Kontext spiegelt ihre Aussage das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses laut Halbwachs wider: Anhand der verändernden sozialen Rahmen werden Ereignisse und kulturelle Objekte neu erinnert, neu interpretiert.²⁹¹ Durch diesen Führer versucht das KHM Gleichgewicht zwischen seiner „Art-Museumness“, das heißt des Ästhetizismus, und dem allgemeinen Publikum zu schaffen beziehungsweise sich dessen anzunähern.

4.1.3 Die Gestaltung einer europäischen Identität: Sonderausstellungen aus dem Jahrgang 2005-2006

Der Versuch des KHM sich dem allgemeinen Publikum anzunähern, wie das Einbetten neuer museologischer Prinzipien im neuen Museumsführer suggeriert, zeigt eine Öffnung der Narrative. Das heißt die Ausstellungen und das Museum selbst bieten eine Atmosphäre der Inklusion an. Mit dem Wort „Inklusion“ sind Menschen aus unterschiedlichen Bildungsschichten, ökonomischen Klassen, Nationalitäten, u.a. gemeint. Durch die Öffnung der Narrative werden die User zum Dialog eingeladen, wo sie ihre Ideen und Meinungen zur Diskussion beitragen könnte. Dadurch werden die pluralistischen Eigenschaften, oder anders

²⁸⁹ Ebd., S. 23.

²⁹⁰ Ebd., S. 4.

²⁹¹ Halbwachs (1985), S. 55-6.

gesagt, die Transkulturalität der Gemeinschaft explizit betont. Dies entspricht dem Ziel der Kulturpolitik der Europäischen Union, wo kulturelle Überscheidungen und Gemeinsamkeiten zwischen den Mitgliedstaaten hervorgehoben werden sollen. Dieses Ziel wird besonders im Jubiläumsjahr 2005 angesprochen, denn 2005 markierte große politische Meilensteine in Österreich, wie etwa 60 Jahre Zweite Republik, 50 Jahre Staatsvertrag und 10 Jahre EU-Mitgliedschaft.²⁹² In diesem Zusammenhang wird die europa-orientierte Kulturpolitik des KHM mit den Ausstellungen 2005/6: „Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten“ (2005) und „Europa ohne Grenzen. Beispiele zur Entstehung der künstlerischen Vielfalt Europas“ (2006) in den Vordergrund gerückt. In diesen zwei Sonderausstellungen werden die künstlerischen Entwicklungen Europas als Erfolgsgeschichte gefeiert. In seinem Kommentar zur identitätsstiftenden Funktion des Museums bezeichnet Wilfried Seipel, Direktor des Museums während dieses Jubiläums, das KHM als Ort des europäischen Kulturerbes.²⁹³ Er charakterisiert die Kunst Europas als die Grundlage der supranationalen Identität:

Der Begriff ‚Europäische Kunst‘, der in unzähligen Kunstgeschichten, trotz aller Vielfalt aller nationalen und regionalen kulturellen Ausprägungen, immer wieder auf ein geographisch zusammengehöriges, in seiner Gesamtheit unverwechselbares Mosaik angewandt werden kann, verdankt seine Einzigartigkeit, seine Unverwechselbarkeit vor allem einem grenzüberschreitenden Entwicklungsprozess schöpferischer Ideen und künstlerischer Ausprägung.²⁹⁴

Seipel verwendet die Kunst als Erinnerungsfigur,²⁹⁵ um eine emotionale, kulturelle Verbindung mit den geographischen Grenzen Europas zu schaffen. Die Identifikation mit einem Territorium bezieht sich auf die Überlegungen Edward Saids²⁹⁶, die schon in Sektion 3.1.1 erörtert wurden. Der Kommentar Seipels mag paradox scheinen, weil er gleichzeitig das geographisch grenzüberschreitende Phänomen der Kunst lobt und die Geographie des supranationalen Europas emotional auflädt. Allerdings wird die Transkulturalität dieser angeblichen Paradoxe betont, denn die Vielfalt der Nationen und Regionen sowie die Interaktionen und gemeinsame Arbeit zwischen männlichen Künstlern über den ganzen Kontinent prägen die einzigartige, eindeutige Identität Europas. Allerdings kann Seipels Metapher des Mosaiks ein irreführendes Bild des Identitätsprozesses erzeugen, denn diese Metapher deutet auf ein möglicherweise einseitiges Verhältnis hin: Das gesamte Bild, das aus den vielen Mosaiksteinchen besteht, ist wichtiger, als die einzelnen Steinchen selbst. Ein

²⁹² Rupnow (2011), S. 450.

²⁹³ Seipel (2007), S. 113.

²⁹⁴ Ebd., S. 113-4.

²⁹⁵ vgl. Assmann, J. (1988), S. 12.

²⁹⁶ vgl. Said (2003), S. 55.

vereintes Europa wird als das ultimative Ziel angesehen. Allerdings kann die Metapher auch umgekehrt verstanden werden, dass ein Teil als Stellvertreter des Gesamten verwendet werden kann. Es muss angemerkt werden, dass diese Metapher Identität als ein konkretes Phänomen, wo Kulturen nebeneinanderstehen und nicht miteinander fusionieren,²⁹⁷ statt eines fließenden, dynamischen, hybridisierenden Prozess, wie Halbwachs Erinnerungsnebel²⁹⁸, darstellt. Immerhin formt diese Spannung zwischen Regionen, Nationen und Europa den Kern der transkulturellen Europäisierung.

4.1.3.1 Analyse der Sonderausstellung „Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten“ (2005).

Der Einfluss und die Interaktion zwischen den verschiedenen Kulturen in Europa waren die Schwerpunkte dieser Sonderausstellung. Die Ausstellung ist aus der Zusammenarbeit mit polnischen Museen und anderen europäischen Sammlungen quer über den Kontinent entstanden; sie ist das Ergebnis von europäischer Kooperation in der Museumslandschaft.²⁹⁹ Durch das Gesamtkunstwerk des italienischen Malers Bernardo Bellotto rückte die Idee der Transkulturalität innerhalb Europas in den Fokus. Seine Gemälde stellen Sehenswürdigkeiten, großstädtische Gebiete und vorstädtische Landschaften dar. Die Wörter „Europäische Veduten“ im Titel meint, dass der Fokus der Ausstellung auf einem breiteren, europäischen Niveau liegt. Der Ausstellungskatalog erzählt von Bellottos Emigration aus Venedig nach Warschau mit Aufenthalten in Dresden, Wien, München. Dadurch wird Wien innerhalb eines europäischen kunstgeschichtlichen Narratives eingebettet. Trotz der unterschiedlichen Regionen, in denen Bellotto arbeitete, sind seine Gemälde durch architektonische Ähnlichkeiten miteinander verbunden. Darüber hinaus wird Bellottos Technik ein europäischer Charakter zugeschrieben:

Die von Bellotto praktizierte Form der Darstellung einer Stadt bildet nicht nur eine Anknüpfung an die Tradition der niederländischen Vedutenmalerei des 17. Jahrhunderts [...], sondern läßt auch an die viel weiter zurückliegende graphische Tradition der Darstellung großer europäischer Städte denken, die sogar bis in das Ende des 15. Jahrhunderts und in das 16. Jahrhundert zurückreicht.³⁰⁰

Die Anwendung und Adaption dieser malerischen Techniken hatten zwar einen ideologischen Hintergrund für die dynastische, stabile, langlebige Selbstinszenierung der

²⁹⁷ vgl. Macdonald (2013), S. 168-170.

²⁹⁸ Halbwachs (²1985), S. 32-3.

²⁹⁹ Seipel, Wilfried (Hg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten. Wien: Kunsthistorisches Museum 2005, S. 9.

³⁰⁰ Ebd., S. 25-6.

AuftraggeberInnen,³⁰¹ aber sie weisen auf eine Tendenz der Transkulturalität hin. Der Einfluss sowohl der niederländischen Technik der Malerei als auch der früheren Traditionen der Darstellung europäischer Großstädte signalisiert eine Interaktion, sogar eine Vermischung der künstlerischen Techniken zwischen Kulturen in Europa. Bellotto stammt zwar aus Italien, aber seine Reise und Aufenthalte in anderen Großstädten haben zur Entwicklung seiner Technik beigetragen. Durch die Figur Bellottos bietet die Ausstellung ein mögliches Schema für die Wahrnehmung europäischer Identität an. Die Herkunft mag zwar wichtig sein, sondern auch die Interaktionen und Erfahrungen mit anderen Kulturen, welche die eigene Identität noch stärker ausprägen. So vertritt Bellotto eigentlich eine hybride Identität. Im Wesentlichen dementiert die Ausstellung Herders Verständnis von Nationalität, wo die nationalen Eigenschaften durch das Blut vererbt sind. Stattdessen rücken die Gedanken Otto Bauers von der konstruierten Natur der Identität und der Schicksalsgemeinschaft in den Vordergrund.³⁰² Das Gesamtkunstwerk Bellottos zeigt ein zusammenhängendes Erlebnis des Phänomens Europas, das durch Dynastien, Kriege und gegenseitigen kulturellen Austausch definiert wird. Seine Gemälde sind ein Ausdruck von Bellottos Hybridität.

Obwohl diese Ausstellung Bellotto als einen europäischen Maler vorstellt, spielen seine Gemälde eine wichtige Rolle in der regionalen Identität Wiens. Diese Nebeneinanderstellung zwischen Wien und Europa mag als Spannung erscheinen, aber sie zeigt viel mehr die Wechselwirkung zwischen regionaler und europäischer Identität auf. Wie Emil Brix sagt, war Kunst ein Feld auf dem Österreich noch eine wichtige Rolle nach den Weltkriegen spielen konnte.³⁰³ Die Gemälde Bellottos mit Wien als Motiv tragen sowohl zur Idee einer europäischen kulturellen Identität als auch dem Bild Wiens als europäische Großstadt bei. Dieses Verhältnis war kulturpolitisch geeignet, um so die zehnjährige EU-Mitgliedschaft Österreichs zu feiern. Als Veranstaltungsort dieser europäischen Ausstellung verstärkt das KHM die zentrale Position Wiens nicht nur auf geographischer, sondern auch kulturpolitischer Ebene. Die „Nürnberger Nachrichten“ haben dieses Ziel in einem Artikel über das Dorotheum und die Bellotto Ausstellung, wo sie die Maßnahmen, dass Wien auch als Kunststadt und nicht nur ein Zentrum für Musik aufgebaut werden soll, kommentiert.³⁰⁴ Am Bucheinband des Ausstellungskatalogs ist ein Detail des Gemäldes „Ansicht Wiens vom

³⁰¹ Ebd., S. 26.

³⁰² Bauer (1924), S. 112.

³⁰³ Brix (2007), S. 43.

³⁰⁴ Kruntorad, Paul: Wien will verstärkt mit Kunst punkten. Retrospektiven von Mondrian und Bellotto. In: Nürnberger Nachrichten (25.05.2005).
https://www.wisonet.de/document/NN__FC1EDC79BB76E198C125700C001CF00F. (04.01.18).

Oberen Belvedere aus“ (1759/60), wo die Gärten des fürstlichen Palais des Belvederes und der Horizont der Innenstadt Wiens sowie der Stephansdom dargestellt werden, zu erkennen. Auf der zweiten Seite des Einschlags ist noch ein kleinerer Ausschnitt desselben Gemäldes dargestellt, wo Details des Palais Schwarzenberg und des Stephansdom abgebildet sind. Diese Darstellungen sind zwar Hinweise für den Veranstaltungsort der Ausstellung, Wien, aber sie suggerieren, dass die Ausstellung primär von den Wientätigkeiten des Künstlers handeln könnte. Der Ausstellungskatalog erwähnt vor allem wie und warum das Gemälde „Ansicht Wiens vom Oberen Belvedere aus“ eine wichtige Rolle in der gegenwärtigen Identität Wiens spielt: „Bis heute gilt in der öffentlichen Meinung Wiens die von Bellotto überlieferte Ansicht der Stadt im vielzitierten ‚Canalettoblick‘ als wichtigste historische Referenz und damit gültiger Maßstab für städtebauliche Entscheidungen.“³⁰⁵ Die ideologischen Motivationen hinter Bellottos Technik für die AuftraggeberInnen, wie schon oben erwähnt wird, sind in diesem Kontext noch gültig. Der Superlativ „wichtigste historische Referenz“ weist auf die Stabilität und Langlebigkeit der Stadt hin. In einer Rezension dieser Ausstellung schreiben die „Salzburger Nachrichten“, wie Bellottos Wiengemälde die Gebäude zu weltweit bekannten Ikonen verwandelt haben.³⁰⁶ Dieses Faktum zeigt, dass die Gemälde wesentlich für der internationalen Wahrnehmung Wiens sind. Jene Denkmäler in den Gemälden, wie etwa das Schottenstift in „Freyung von Südosten aus“ (1759/60),³⁰⁷ das alte Universitätsgebäude und die Jesuitenkirche in „Universitätsplatz“ (1759/60),³⁰⁸ Schloss Schönbrunn in „Schönbrunn, Ehrenhofseite“ (1759)³⁰⁹ und „Schönbrunn, Gartenseite“ (1759/60)³¹⁰ sind relativ unverändert geblieben. Dieser Aspekt wird noch deutlicher, wenn die Gemälde mit aktuellen Fotos der dargestellten Gebäuden verglichen werden, um die vermutliche Verwendung Bellottos einer Camera Obscura in seiner Technik aufzuzeigen.³¹¹ Die Karlskirche und vor allem der Stephansdom sind häufig in den Gemälden Bellottos zu erkennen, wie etwa in „Ansicht Wiens vom Oberen Belvedere aus“, „Schönbrunn, Gartenseite“, „Wien, Lobowkitzplatz“ (1759/60),³¹² „Wien, Mehlmarkt (Neuer Markt)“ (1759/60),³¹³ „Blick gegen die Mariahilfer Kirche“ (1759/60),³¹⁴ „Wien, Palais Liechtenstein in der Roßau, Gartenseite“ (1759/60).³¹⁵ Anhand der Darstellungen dieser Gebäude wird Wiens starke katholische Prägung, Wien als

³⁰⁵ Seipel (2005), S. 108.

³⁰⁶ Molnar, Laszlo: Ansichten ohne Alter. In: Salzburger Nachrichten. Nr. 61 (15.03.2005), S. 11.

³⁰⁷ Seipel (2005), S. 118.

³⁰⁸ Ebd., S. 126.

³⁰⁹ Ebd., S. 134.

³¹⁰ Ebd., S. 138.

³¹¹ Ebd., S. 54-7.

³¹² Ebd., S. 124.

³¹³ Ebd., S. 122.

³¹⁴ Ebd., S. 103.

³¹⁵ Ebd., S. 105.

Zentrum des Herrscherhauses Habsburg und Wien als ein Ort für wissenschaftliche Entwicklung und Reichtum charakterisiert. Die immer wiederkehrenden Abbildungen dieser Gebäude in einer Vielzahl seiner Gemälde schafft einen einheitlichen Raum.

Im Wesentlichen entsprechen die Gemälde dem Ziel der Auftraggeberin, Kaiserin Maria Theresia: „Es steht außer Zweifel, daß die dreizehn von Kaiserin Maria Theresia in Auftrag gegebenen Bilder ursprünglich die Ausstattung eines einzigen repräsentativen Raumes gebildet und ein für Zeitgenossen verständliches politisches und dynastisches Programm präsentiert haben.“³¹⁶ Im Ausstellungssaal der Dauerausstellung der Gemäldegalerie hängt ein Porträt der Kaiserin, umgeben von Bellottos Werken. Die Wiener Gemälde tragen zwar zur Selbstinszenierung des Herrscherhauses bei, aber sie gestalten ebenso das regionale Bewusstsein der Großstadt Wien als Zentrum für Kultur, welches von den Habsburgern explizit aufgebaut wurde. Eine Anekdote von Emil Brix fasst dieses Bildnis Wiens präzise zusammen: „Wien ist kulturelle Vergangenheit...“.³¹⁷ Diese geschichtlichen Darstellungen der Stadt zeigen sowohl ihre ehemalige Prominenz als Weltmacht als auch den Versuch als Zentrum für europäische Kultur, oftmals durch die Habsburger Dynastie geprägt, wahrgenommen zu werden. Die Nostalgie für die „goldenen Zeiten“ der Habsburger wird im Kontext dieser Ausstellung als Schlüssel für eine europäische Zukunft betrachtet. Ironischerweise verdeutlicht die starke Betonung des Bildes der Habsburger und der EU die Lücke beziehungsweise Diskontinuität Österreichs im 20. Jahrhundert.

4.1.3.2 Analyse der Sonderausstellung „Europa ohne Grenzen/Europe Without Borders“ 2005/6

Während die Schwerpunkte der Ausstellung „Europa ohne Grenzen“ weiter auf die europäischen Themen der Bellotto Ausstellung bauen, rücken die kulturpolitischen Motivationen in den Vordergrund. Um die Ziele der österreichischen EU-Ratspräsidentschaft (2006) zu unterstreichen, wurde diese Ausstellung im KHM konzipiert.³¹⁸ Im Kontrast zum Bellotto Katalog, wo FachwissenschaftlerInnen aus Europa zu Wort kommen, stehen hier österreichische PolitikerInnen im Rampenlicht. Bundeskanzler Wolfgang Schüssel und Außenministerin Ursula Plassnik der ÖVP-FPÖ Regierung (2000-7) verfassten die Geleitwörter. Im Wesentlichen war diese Ausstellung ein Teil einer politischen Strategie, vor

³¹⁶ Ebd., S. 25.

³¹⁷ Brix (2007), S. 43.

³¹⁸ Seipel, Wilfried (Hg.): Europa ohne Grenzen. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2006, S. 9.

allem nach den EU-Sanktionen am Anfang der höchstumstrittenen ÖVP-FPÖ Regierungsbildung,³¹⁹ um das europäische Bild Österreichs beziehungsweise das Bild Wiens als europäische Großstadt, zu verstärken. Die Ziele hinter der Ausstellung waren die kulturelle Zusammenarbeit zwischen männlichen Künstlern aus europäischen Ländern aufzuzeigen³²⁰ und dadurch ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis in Europa aufzubauen. Diese Motivation ist am Umschlag des Katalogs mit dem Gemälde „Europa auf dem Stier“ (1625/32) von Hendrick van Balen zu erkennen. Die Darstellung der mythischen Gründung Europas wird als gemeinsame kulturelle Quelle aller Länder auf dem europäischen Kontinent angesehen. Die Ausstellung wurde als *Nation-Building*-Maßnahme für die EU organisiert, wie Ursula Plassnik in ihrem Geleitwort betont: „Kulturelles Selbstverständnis – sowie die Diskussion darüber – sind für das Bestehen und die vielseitige Weiterentwicklung der Europäischen Union notwendig.“³²¹ So ist die Tradition des Museums als identitätsstiftende Maßnahme deutlich zu erkennen. Wie Hooper-Greenhill betont: „Museums thus have the power to remap cultural territories, and to reshape the geographies of knowledge. These are political issues, concerned with the opening up or closing down of democratic public life.“³²² Museen haben die Macht kulturelle, politische und geographische Grenzen zu etablieren, zu verschieben, und neu zu demarkieren. Durch seine Sammlungen, Ausstellungen und Erzählungen erzeugt das Museum neue Verständnisse, Gefühle und Verbindungen zwischen der Gemeinschaft und ihren Territorien. Diese Ausstellung mit dem Schwerpunkt auf Grenzlosigkeit versucht genau diese Funktion des Museums zu übernehmen. Regionale und nationale Grenzen werden plastisch charakterisiert, um die neuen, „wichtigeren“, gemeinsamen Demarkationen der EU hervorzuheben.

Zusätzlich dazu wird das KHM selbst auch als Metapher der EU verwendet, um die Identifikation mit dieser Gemeinschaft zu erhöhen. Im Vorwort betont Direktor Seipel erneut, dass das KHM kein nationales Museum, sondern eine europäische Kultureinrichtung ist:

Das Kunsthistorische Museum ist bekanntlich kein österreichisches Nationalmuseum, sondern trotz aller historischer und politisch bedingter Lücken ein europäisches Universalmuseum mit künstlerischen Schöpfungen, die in grenzüberschreitende Dynamik ein in Großen und Ganzen einheitliches Erscheinungsbild Europas zu vermitteln imstande sind.³²³

³¹⁹ Winkler-Hermaden, Rosa: Als Österreich der Buhmann der EU war. In: Der Standard (21.01.2010).

<https://derstandard.at/1263705581215/EU-Sanktionen-Als-Oesterreich-der-Buhmann-der-EU-war.> (05.03.18).

³²⁰ Seipel (2006), S. 9.

³²¹ Seipel (2006), S. 15.

³²² Hooper-Greenhill (2000), S. 21.

³²³ Seipel (2006), S. 9.

Seipel stellt ein bestimmtes Bild von Europa vor. Seinen Gedanken zufolge ist Europa ein allumfassendes Phänomen, wo innere Grenzen plastisch und nicht feststehend sind. Während das Bild des Mosaiks wiederum herangezogen wird, also die aus Einzelteilen bestehende Einheit, deutet die Grenzlosigkeit innerhalb Europas mehr auf Transkulturalität als Grundlage europäischer Kultur hin. Macdonald definiert diese Einsicht wie folgt: „Within Europe, then, the transcultural includes that which seeks to identify cross-border regional or pan-European similarities.“³²⁴ Dieser Gedanke ist der rote Faden in der Ausstellung. Die Tätigkeiten der KünstlerInnen in verschiedenen Ländern werden als Motiv für Zusammenarbeit und kulturellen Austausch geschildert, wie Kurator Karl Schütz schreibt: „Die Auswahl der in unserer Ausstellung gezeigten Kunstwerke bringt konkrete Beispiele des hier skizzierten Kulturtransfers, der in den vergangenen Jahrhunderten den Reichtum und die Vielfalt der europäischen Kunst entstehen ließ.“³²⁵ Schütz zeigt ein funktionierendes Paradox der konstruierten Identität Europas auf: eine gemeinsame Vielfalt. Die Entwicklung eines internationalen Stils in der Kunst, wo die nationalen künstlerischen Bewegungen miteinander vermischt wurden, weist auch auf eine Gleichheit hin, welche Rezensionen der Ausstellung ebenso betonten. Der „Kurier“, zum Beispiel, schreibt, dass die Herkunft des Künstlers des Werks „Zweiteiliges Altärchen mit der Verkündung Mariens und der mystischen Vermählung der hl. Katharina“ (1410) kein großes Thema in diesem Europa von offenen Grenzen ist: „Ob der Meister Franzose oder Österreicher war, ist nicht nur bis heute ungeklärt, sondern auch ziemlich unwichtig.“³²⁶ Die Hybridität in der Kunst ist ein Paradebeispiel der heutigen Gesellschaft in der EU, um die trennenden Grenzen der Nationalitäten zu überwinden. Die Rollenakzentuierung der männlichen Künstler als Diplomaten, Studierende und Gastarbeiter ist ein Versuch Parallelen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart der EU zu schaffen. Erzählungen über Migration und Integration der Künstler und ihre resultierenden Meisterwerke während ihrer Aufenthalte, wie etwa Dürer in Italien und Tizian in Deutschland, wurden als Erfolgsgeschichte eines offenen Europas dargestellt. Diese Narrative wurden allerdings in manchen Rezensionen als suspekt definiert, wie etwa in einer im „Kurier“ erschienenen, die den Mangel an klaren Zielen seitens der EU bezüglich der Problematik der Bildungs- und Arbeitsmigration betont,³²⁷ oder eine aus der „Wiener Zeitung“, welche die Parallelen zwischen Kunst und den supranationalen Gesetzen der EU als

³²⁴ Macdonald (2013), S. 164.

³²⁵ Seipel (2006), S. 20.

³²⁶ Horny, Henriette: Gastarbeiter und Studenten. Das Kunsthistorische Museum zeigt die Schau ‚Europa ohne Grenzen. In: Kurier (14.03.2006), S. 29/Kultur.

³²⁷ Ebd.

politische Propaganda für ungeeignet befindet.³²⁸ Immerhin wird die Macht des Museums als *Nation-Building*-Maßnahme verdeutlicht. Hooper-Greenhill zufolge sind Exponate wegen ihrer Greifbarkeit wesentlich um abstraktere Ideen, wie etwa die Nation oder in diesem Fall die EU, konkreter zu machen.³²⁹

Die Verwendung des Wortes „Universalmuseum“ unterstützt die transkulturelle Motivation, weil sie von einer kulturellen Institution spricht, wo alle User ihren Platz im Narrativ finden können. Dieser Begriff verweist auf den Versuch, eine inklusive Atmosphäre zu schaffen, also diese Institution repräsentativ zu machen. In einer Rezension der Ausstellung zitierte die „Kleine Zeitung“ Seipel folgend: „Alle 25 EU-Staaten seien darin ‚mehr oder weniger bedeutsam repräsentiert‘“.³³⁰ Die Motivation einer repräsentativen Ausstellung der EU durch das Phänomen europäischer Kunst unterstreicht das transkulturelle Anliegen in der Konzeption. Das Geleitwort vom Bundeskanzler Schüssel spiegelt dieses Ziel wider, indem es in die 21 offiziellen anerkannten Sprachen der EU (Stand 2006) übersetzt wurde. Schüssel versucht das Bild einer demokratischen, gleichberechtigten Gemeinschaft durch das Erbe der hierarchischen Dynastien Europas zu gestalten: „Ohne Grenzen im Kopf wurden Wunderwerke aus aller Herren Länder gesammelt. Die Habsburger haben als europäische Dynastie solche Museen früh an ihren Höfen eingerichtet, in Innsbruck, Prag, Brüssel.“³³¹ Die Ausdehnung des Habsburgerreichs über den Kontinent Europas zeigt eine Veränderung der Konnotation des Hauses Österreich. Diese Familienherrschaft wird als Vorläufer der EU erneut in Erinnerung gerufen. Ihr Mäzenatentum ermöglicht die Reise und den kulturellen Austausch zwischen den Ländern, die eventuell einen internationalen Kunststil erschafft. Obwohl die Habsburger ein Teil der vergangenen Geschichte Österreichs im Sinne der Republik sind, gehen sie, genauso wie das KHM, über die nationalen Grenzen Österreichs hinaus. Zusätzlich dazu zeigt dieser Gedanke eine Wechselwirkung zwischen den europäischen und regionalen Themen, wo Wien nicht unbedingt als Hauptstadt Österreichs, sondern viel mehr als eine Großstadt der EU wahrgenommen wird. Wie in der Bellotto-Ausstellung trägt das Einbetten Wiens in einem europäischen kulturgeschichtlichen Narrativ zur Identität der Stadt bei. Diese Ausstellung hilft dabei Wiens bedeutsame Rolle bei der Ausprägung europäischer Kultur beziehungsweise Politik zu etablieren.

³²⁸ Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Über Europas Wiege in der Kunst. In: Wiener Zeitung. Nr. 50 (14.03.2006), S. 15/Kultur.

³²⁹ Hooper-Greenhill (2000), S. 18-9.

³³⁰ Grenzenlosigkeit zum Vorteil vieler. Europa als Kulturraum: Eine Ausstellung aus Beständen des Kunsthistorischen Museums. In: Kleine Zeitung (15.03.2006), S. 66/Kultur.

³³¹ Seipel (2006), S. 10.

Die Parallele zwischen dem Museum und der EU ist ein Versuch eine verständliche Metapher für das supranationale politische System zu schaffen. Die Charakterisierung des KHM als ein „einheitliches Erscheinungsbild Europas“ unterstützt diese Metapher. Das KHM ist demnach als ein zentraler Ort für die Vielfalt Europas zu betrachten und in diesem Kontext funktioniert die EU als ein überspannendes Dach für die verschiedenen, vielfältigen, einzigartigen Regionen und Nationen, genauso wie das Museum für die Exponate der regionalen und nationalen Kulturen. Das Museum als Institution ist auch eine gemeinsame Tradition zwischen den europäischen Mitgliedstaaten, die interessanterweise während der Entstehung des Nationalstaats-Konzepts verwirklicht wurde.³³² Die Geschichte des Museums passt sich an die supranationale Identität Europas an.

4.1.4 Digitale Maßnahmen im KHM

„Digitalisierung“, also eine digitale Version der gesamten Sammlungen zu erstellen, ist nicht unbedingt ein ultimatives Ziel von Museen. Die Anwendung dieser Technologie im Kunst- und Kulturbereich erfolgt mehr in Form eines Werkzeugs, eines Weges, um etwas Neues zu sehen, oder zu untersuchen.³³³ 2002 begann das KHM die Werke aus der Gemäldegalerie zu digitalisieren, das heißt, Fotoaufnahmen in höchstmöglicher Qualität und in einem Content-Management-System zu organisieren, um die Forschungsarbeit im Archiv durch einen digitalen Überblick der Sammlung zu erleichtern.³³⁴ Heute betreibt das KHM eine Datenbank, die für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Der aktuelle Stand der Datenbank weist 13.040 Exponate aus allen Sammlungen, nicht nur aus denen der Gemäldegalerie, auf.³³⁵ Da das Internet im Vergleich zum Museumsgebäude keine physischen Grenzen hat, können nichtausgestellte Objekte aus dem Depot ebenso für die Öffentlichkeit als digitale Version zugänglich gemacht werden. Deswegen können Museen wie nie zuvor in der Geschichte mehrere NutzerInnen außerhalb ihrer Wände und auch über nationale Grenzen hinausgehend erreichen. Mit diesem Gedanken trat das KHM dem Google Art Projekt 2012 bei. Das Museum stellte 150 Gemälde urheberrechtsfrei zur Verfügung.³³⁶ Durch seine Teilnahme

³³² Vgl. Macdonald (2006), S.85; Kaplan, Flora Edouwaye S.: Making and Remaking National Identities. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006 (Blackwell Companions in Cultural Studies Band 12), S. 152.

³³³ Van den Akker und Legêne (2016), S. 12.

³³⁴ Digitales Museum. In: Salzburger Nachrichten (16.09.2002), S. 17/Ressort: Neue Medien.

³³⁵ Kunsthistorisches Museum Wien: Online Sammlung. <http://www.khm.at/objektdb/> (05.03.18).

³³⁶ Digitale Vorbereitung auf magische Kunstmomente. In: Tiroler Tageszeitung Nr. 97. (06.04.2012), S. 15.

können die Werke des KHM, wie etwa Pieter Brueghel d. Ä. „Der Turmbau zu Babel“, mit anderen ähnlichen Werke aus internationalen Sammlungen verglichen werden.³³⁷

Digitalisierungsprojekte schmelzen die geographischen und kulturellen Grenzen der Welt und ermöglichen zuvor verborgene Verbindungen und Geschichten, nicht nur zwischen Sammlungen, sondern auch Kulturen, zu untersuchen, wie Martijn Stevens kommentiert: „Museum websites and digital archives add new dimensions to accustomed practices of looking, as the representation of a coherent story, a central theme, or a particular history is knitted together with exploring unknown dimensions and tracing hidden connections within a collection.“³³⁸ So versuchen digitale Maßnahme, wie das Google Art Projekt, das Ziel der Ausstellung „Europa ohne Grenzen“ zu verwirklichen, weil sie ohne die Limitierung durch Grenzen die kulturellen Narrative öffnen und neue Verbindungen erstellen. Kurz gesagt beeinflussen digitale Projekte im Museum die Identitätsprozesse auf regionaler, nationaler und europäischer Ebene, wie die folgende Analyse aufzeigt.

4.1.4.1 Online-Ausstellung: „Momente, Objekte und Geschichten. 125 Jahre Kunsthistorisches Museum Wien.“ – oder in anderen Wörtern: Das Museum stellt sich vor.

2016 feierte das KHM sein 125. Jubiläum. Zu diesem Anlass wurde eine Online-Ausstellung und andere Sonderausstellungen im Haus organisiert. Ab dem 4. Jänner 2016, als eine Art „Adventkalender“, schrieb Cäcilia Bischoff pro Woche einen Beitrag, der ein Objekt beschreibt oder kleine Geschichten und andere wesentliche Momente des Museums erzählt.³³⁹ Diese wurden auf der KHM Website veröffentlicht. Die Beiträge, die aus eigener Sicht kleinen Ansichtskarten ähneln, geben den Prozess des Werdens des KHM in architektonischen, kulturgeschichtlichen und museologischen Kontexten wieder. Diese retrospektive Ausstellung funktioniert sowohl als Selbstreflektion als auch Selbstpromotion des Museums. Das KHM blickt zwar in seine Vergangenheit zurück, aber die Institution hebt auch ihre Programme und wichtigen Momente in der Gegenwart und seine Pläne für die Zukunft hervor. Im Grunde nimmt diese Online-Ausstellung die Form einer interaktiven Autobiographie an. Der Entwurf des Interfaces ist einfach in der Form eines Fensters

³³⁷ Weise, Marco: Ein Back-up der Hochkultur. In: Kurier (28.08.2016), S. 26/Kultur.

³³⁸ Stevens, Martijn: Touched from a Distance. The Practice of Affective Browsing. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Become Meaningful. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016, S. 26.

³³⁹ Schaur-Wünsch, Teresa: Wieder ein Jahr der Jubiläen: Salzburg, der Prater und das KHM. In: Die Presse (02.01.2016), S. 24.

gestalten. Es besteht aus 52 kleinen „Ansichtskarten“, die eine Woche im Jahr darstellen, und schafft ein Gesamtbild, das einer Collage ähnelt. Mit einem Klick taucht ein kleines Fenster auf, das mit Bildern und erklärenden Texten gefüllt ist. Es ist kein Scrollen von Karte zu Karte, wie auf Facebook oder Instagram. Die User bekommen so ein beruhigendes Gefühl, weil sie nicht durch die Bilder hetzen müssen, sondern sich Zeit nehmen können. Die User müssen nicht die gesamte Ausstellung in einem Besuch sehen, sondern können sich gemütlich durch die kleinen „Ansichtskarten“ klicken und ihre eigenen Wege durch die Ausstellung gestalten.

Die Online-Ausstellung spricht das neue Verhalten der Museumsuser an, sie sind nämlich nicht gezwungen einem bestimmten Pfad zu folgen, sondern können ihren Interessen folgen und diese sogar anhand eingebetteter Links zu anderen Quellen vertiefen, wie Chiel van den Akker schreibt: „Linearity is exchanged for *interactivity*, and the *personal* view is preferred above the general panoramic view,“ (Betonung im Original).³⁴⁰ Ein Museum vertritt eine riesige Menge von Objekten, ähnlich der Anzahl an Informationen dazu, die online zu finden sind. Heute liegt die Betonung nicht unbedingt auf Quantität, sondern viel mehr auf Qualität. Die vierte „Ansichtskarte“ dieser Ausstellung, „In Gold und Rot“, behauptet, dass 2.130 Gemälde bei der Eröffnung der Gemäldegalerie ausgestellt wurden, im Vergleich zu heute, wo ungefähr 800 Gemälde an den Wänden hängen.³⁴¹ Als das Museum seine Tore in der Anfangszeit die ersten Male öffnete, war die Intention des Museums, den Reichtum und den Exzess der Monarchie darzustellen, deutlich erkennbar. Die Veränderung in der Ausstellungstechnik spiegelt ebenso das veränderte Verhalten der User wider, weil sie nur eine Gruppe ausgewählter Werke beziehungsweise Informationen brauchen, um eigene Wege und Interpretationen der Exponate zu verstehen.³⁴² Es geht mehr um Präzision, als um Langatmigkeit.

Obwohl die „Ansichtskarten“ nummeriert sind, werden traditionelle, chronologische Narrative abgelehnt. Beiträge #5³⁴³ und #6³⁴⁴ verdeutlichen die Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Chronologien. Während #5 die Tätigkeiten des zeitgenössischen Fotografen Thomas Struth aus dem Jahr 1989 darstellt, erzählt #6 die Geschichte der Eröffnungsfeier des Museums 1891 mit Kaiser Franz Joseph. Die nicht zusammenhängende Chronologie, in der

³⁴⁰ van den Akker (2016), S. 63.

³⁴¹ Bischoff, Cäcilia: #4 In Gold und Rot. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁴² vgl. van den Akker (2016), S. 63-4.

³⁴³ Bischoff, Cäcilia: #5 Geduld. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁴⁴ Bischoff, Cäcilia: #6 Das vollendete Museum. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einander überlappend funktionieren, erinnert an das nebulöse Gedächtnisschema von Halbwachs und spiegelt die neue museologische Entwicklungen wider, wie Van den Akker erklärt: „The old narrative provides a single, authored voice [...], while the new narrative, a collage rather than a panoramic view, is multiple-authored, allowing for the coexistence of different voices.“³⁴⁵ Diese Online-Ausstellung zeigt der Idee Van den Akkers nach eine Spannung in der kunsthistorischen Institution auf. Die Hervorhebung unterschiedlicher Sonderausstellungen und Programme, die mit verschiedenen KünstlerInnen und Agenturen gemacht wurden, zeigen, dass das KHM bereit ist, die Kontrolle über die Interpretation ihrer Objekte mit anderen AkteurenInnen zu teilen. Beiträge #24³⁴⁶ und #38³⁴⁷ bieten sowohl Beispiele für zeitgenössische Kunstwerke, die in den Museumsräumen ausgestellt wurden, als auch durch Gäste kuriierte Sonderausstellungen, die im Haupthaus stattgefunden haben. Allerdings wurde diese Online-Ausstellung von der Autorin, Cäcilia Bischoff zusammengestellt. In diesem Sinne übt das Kunstmuseum doch Kontrolle über die Interpretation seiner Objekte wie auch über seine Programme aus, um ein bestimmtes Selbstbild zu vermitteln, beziehungsweise dieses zu kontrollieren. Das bedeutet, das KHM ist bereit, einen Dialog mit anderen zu führen, aber nur in einem bestimmten Ausmaß, am besten von ihm selbst vorgegeben.

Obwohl der ehemalige Generaldirektor, Wilfried Seipel, immer wieder betont, dass das KHM eine europäische Kultureinrichtung ist, zeigt diese Ausstellung, wie das KHM in die Alltagskultur und Zeitgeschichte Wiens beziehungsweise Österreichs eingebettet ist. An einer Schnittstelle zeigt die Geschichte des Museums sowohl die Entwicklung Österreichs vom Kaiserreich zur Republik als auch die Veränderungen im Stadtbild Wiens. Der drastische Zerfall der Habsburgermonarchie nach dem Ersten Weltkrieg ist ebenso Teil der Geschichte des KHM. Beitrag #7 „Leere Rahmen“ zeigt eine Fotoaufnahme von 66 Kunstwerken, welche vom Königreich Italien wegen Besitzansprüchen beschlagnahmt wurden.³⁴⁸ Dieser Beitrag folgt #6, der die Eröffnungsfeier mit Kaiser Franz Joseph aufzeigt, um einen starken Kontrast beziehungsweise einen großen Meilenstein in der Entwicklung der österreichischen Nation hervorzuheben. Das Gemälde von Robert Raschka, „Die Eröffnung des Kunsthistorischen Museums durch Kaiser Franz Joseph I. am 17.10.1891“ stellt eine Menge von Würdenträgern in der opulenten, mit Gold verzierten Kuppelhalle dar. Das Gemälde zeigt eine lebendige

³⁴⁵ van den Akker (2016), S. 64-5.

³⁴⁶ Bischoff, Cäcilia: #24 Eisen. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁴⁷ Bischoff, Cäcilia: #38 Auswahl. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁴⁸ Bischoff, Cäcilia: #7 Leere Rahmen. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Szene, die mit dem düsteren, einsamen schwarz-weißen Foto der leeren Rahmen in der Gemäldegalerie aufeinanderprallt. Während dieser Kontrast einen Bruch in der Geschichte Österreichs darstellen mag, signalisiert das Überleben des Museums doch eine Fortsetzung der österreichischen Nation, aber in einem neuen republikanischen Rahmen.

Bilder aus der Schattenseite österreichischer Geschichte werden auch im Museum Österreichs ausgestellt, vor allem die Spannungsverhältnisse im Bild des schuldigen Opfers. Beiträge #13 „Amerika“³⁴⁹ und #15 „Zerstörung“³⁵⁰ erzählen Geschichten vom Wiederaufbau beziehungsweise der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. 1946 wurde durch die europäischen Großstädte und die USA eine Wanderausstellung organisiert, die insgesamt sieben Jahre bis zu ihrer Rückkehr nach Wien 1953 dauerte, um die Kunstwerke in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu schützen und Zeit für den Wiederaufbau des Museumsgebäudes zu garantieren. Diese Wanderausstellung hatte zwar ihre praktischen Gründe, aber sie bot auch die Gelegenheit, das internationale Bild Österreichs als Kulturland und möglichen Kooperationspartner zu stärken. In diesem Beitrag wird auch eine Rezension der Associated Press zur Ausstellung in Kopenhagen erwähnt, die Österreich positiv beschreibt: „So priceless are the exhibits that no insurance company would underwrite them. The Danish Government has guaranteed their safety and has ten police with sten [sic] guns to back up their word day and night. In this picture the Austrian and Danish flags flank the main entrance to the museum.“³⁵¹ Der Verleih kostbarer Exponate ermöglichte neue Assoziationen für Österreich als Land der Schönheit, der Kunst, der Kultur zu prägen und seine Teilnahme in der NS-Zeit zu überdecken. Die Positionierung der dänischen und österreichischen Fahnen zeigt die Selbstinszenierung Österreichs deutlich, weil Dänemark auch ein Opfer der Erweiterung von Hitlers Reich war. Die Gleichstellung der Fahnen soll den Anschein erwecken, dass Österreich mehr Ähnlichkeiten mit Dänemark als mit Deutschland hatte. Wegen ihrer neuen Position als Weltmacht kann auch die kulturelle Kooperation mit den USA strategisch in der Selbstinszenierung Österreichs betrachtet werden, weil die Partnerschaft politische und kulturelle Sympathie, besonders im Westen und vor allem zu Beginn des Kalten Kriegs, erzeugte. Die Wanderausstellung erhielt auch den Spitznamen „Österreichs Amerika-Ausstellung“, um die Identifikation und Kooperation mit der Siegermacht zu verbessern. Am Ende des Beitrags schreibt Bischoff, dass die Zusammenarbeit mit US-amerikanischen

³⁴⁹ Bischoff, Cäcilia: #13 Amerika. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵⁰ Bischoff, Cäcilia: #15 Zerstörung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵¹ Bischoff, Cäcilia: #13 Amerika. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Museen heute noch gepflegt wird.³⁵² In diesem Kontext wird das Selbstbild des KHM als eine der führenden Kunstinstitutionen der westlichen Welt geprägt.

Obwohl Beitrag #13 die positive Geschichte des österreichischen Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg behandelt, stellt Beitrag #15 das berüchtigte Bild des schuldigen Opfers dar. Bischoff schildert, wie Mitarbeiter des KHM mit der Gestapo kollaborierten, um Privatsammlungen jüdischer Familien in einem Zentraldepot in der Neuen Burg zu verwalten. Jüdische Mitarbeiter des Museums wurden wegen des Anschlusses entlassen, eine Propagandaexposition zum Anlass der Volksabstimmung über den Anschluss wurde in der Gemäldegalerie organisiert und trotz der Kollaboration mit dem NS-Regime, war das KHM gleichsam Opfer des Krieges: die Kuppelhalle und Räume der Antikensammlung sowie der Gemäldegalerie erlitten heftige Schäden.³⁵³ Der Titel des Beitrags soll auf die Doppeldeutigkeit des Zweiten Weltkriegs in Österreich hinweisen. Es handelt sich nicht nur um architektonische Kriegsschäden, sondern viel mehr um die Vernichtung von Menschenleben und ihrer Kultur. Demzufolge ist die Positionierung der inkludierten Bilder im Beitrag bemerkenswert, da die Kriegsschäden des KHM-Gebäudes das Titelbild des Beitrags darstellen, und die sehr kleine Aufnahme der NSDAP Propaganda-Ausstellung bloß am linken Rand des Beitragsfensters zu sehen ist. Immerhin zeigen diese Exponate und der Text die verschwimmenden Grenzen zwischen Mitläufer und Opfer, wobei die Betonung mehr auf der letzteren Rolle liegt, die den Mythos Österreichs in der Nachkriegszeit mehrheitlich gestaltete.³⁵⁴

Eine Rolle im sich verändernden Stadtbild und Alltagsleben Wiens spielt auch das KHM. Beiträge #19³⁵⁵ und #28³⁵⁶ betten das Museum in der Geschichte Wiens ein. 2008 war Österreich mit der Schweiz Gastgeber der Fußball-Europameisterschaft. Laut Bischoff hat das Museum ebenso daran teilgenommen, als am Maria-Theresien-Platz Public-Viewings der Spiele stattgefunden haben und ein entsprechendes thematisches Kunstprogramm angeboten wurde: „Das KHM war nicht fad und spielte mit.“³⁵⁷ Dieses Mitmachen zeigt eine Vermischung der „Hochkultur“ der Kunst mit der Alltagskultur des Sports. Es ist eigentlich als Annäherungsversuch vonseiten des Museums an das allgemeine Publikum zu sehen und

³⁵² Ebd.

³⁵³ Bischoff, Cäcilia: #15 Zerstörung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵⁴ vgl. Rupnow (2011), S. 463.

³⁵⁵ Bischoff, Cäcilia: #19 EM 2008. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵⁶ Bischoff, Cäcilia: #28 Erleuchtung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵⁷ Bischoff, Cäcilia: #19 EM 2008. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

ein Versuch das in vielen Köpfen gefertigte Bild als Institution für hochgebildete Personen zu überwinden. Beitrag #28 erläutert, dass das KHM die Stadt nicht nur als Wohnsitz ansieht, sondern als sein „Zuhause“. Als das Museum endlich ein modernes Beleuchtungssystem in der Gemäldegalerie installierte, wurde dieses Ereignis auch anhand anderer wichtiger Geschehnissen in Wien erzählt, wie etwa der Baubeginn des AKHs, der Tod des bekannten Kabarettisten Hans Moser und die Wiedereröffnungsausstellung „Wien um 1900“ der vor kurzem sanierten Secession.³⁵⁸ Das Einbetten in einer Chronologie Wiens demonstriert, dass das KHM seit seiner Konzeption immer wieder in den architektonischen und kulturellen Veränderungen Wiens von Bedeutung war und nach wie vor ist. Dadurch scheint die Behauptung, das Museum sei ein Teil von Wien und verfügt über sich wandelnde politische, historische und kulturelle Rollen, als wahr zu gelten.

Diese Online-Ausstellung könnte als Annäherungsversuch an das allgemeine Publikum angesehen werden, welche besonders die Intention des Jubiläumjahrs „Museum für alle“ reflektiert.³⁵⁹ Das Museum möchte so das Bild des Mausoleums abstreifen und die Wahrnehmungen eines elitären Kunstmuseums überwinden. Eine Einladung zur Partizipation der User wird im Beitrag #52, dem letzten dieser Ausstellung, angeboten. Bischoff schreibt:

Vielleicht haben Sie während der Lektüre der einen oder anderen Geschichte an eigene Erlebnisse gedacht, das Foto eines Familienausflugs in das Kunsthistorische Museum erinnert oder ein lange vergessenes Souvenir wieder betrachtet? Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie diese Geschichte mit uns teilen würden.³⁶⁰

Diese Einladung an die User, ihre persönlichen Geschichten und Erinnerungen in die Konzeption des Museums einzubringen, ist ein Versuch, das KHM wieder ins Bewusstsein der User zurufen. Auf bestimmte Weise fordert Bischoff die User auf, ihre Erinnerungen im und an das KHM selbst zu „entstauben“, so das Museum neu zu entdecken und damit in einen Dialog zu treten, bei dem beide Parteien eine essentielle Rolle einnehmen und die User als gleichberechtigte Akteure in der Welt des Museums angesehen werden. Allerdings funktioniert die Einladung zur Partizipation, wie sie in der Theorie angedacht ist, nicht sehr erfolgreich. Die Kuratorin ist nicht in der Lage eine genau Auskunft zu geben, wie die von den Usern gestalteten Inhalte ausgestellt werden sollen. Kurz gesagt, den Usern fehlen die Richtlinien der Partizipation und die Motivation, welche bei partizipatorischen Projekten notwendig sind, wie Museologin Nina Simon, eine der führenden Expertinnen zu partizipatorischen Maßnahmen in Museen, schreibt: „When presenting participatory

³⁵⁸ Bischoff, Cäcilia: #28 Erleuchtung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

³⁵⁹ Schaur-Wünsch (2016).

³⁶⁰ Bischoff, Cäcilia: #52. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.2018).

opportunities to would-be participants, be explicit about how they can fulfill their own needs and contribute to a project with larger impact. [...] When it comes to the tool, participants need clear roles and information about how to participate.”³⁶¹ Wird diese Ansicht berücksichtigt, entsteht der Eindruck das KHM sei noch sehr unerfahren beim Experimentieren mit dem Einsatz von dialogischen, inklusiven, partizipatorischen Maßnahmen.

4.1.4.2 KHM Stories App

Wie schon zuvor angedeutet, kommen wichtige Frage auf, die es zu beantworten gilt: Wie definiert das KHM „Partizipation“? Ist „Interaktion“ das Gleiche wie „Partizipation“? Die Einführung der App „KHM Stories“ ist ein Versuch, das Museum anhand neuer Technologie interaktiver zu gestalten. Die App wurde von der Wiener Firma VIENOM entwickelt. Sie bietet thematische Rundgänge durch das Museum, die zwischen 45 und 60 Minuten dauern, wo ausgewählte Kunstwerke im Fokus stehen, welche dem neuen Verhalten der User, entsprechen sollen. Inkludiert sind auch „Google Street View“ Wegbeschreibungen zu den Kunstwerken. Dies wird durch die Teilnahme des Google Art Projekts ermöglicht.³⁶² Die verfügbaren Sprachen sind Deutsch, Englisch, Türkisch und Bosnisch/Kroatisch/Serbisch (gekürzt BKS), welche repräsentativ für die gesprochenen Sprachen in der Gesellschaft Wiens sind. Darüber hinaus ist einer der Hauptsponsoren die Wiener Arbeiterkammer.³⁶³ Diese Aspekte zeigen erneut den Annäherungsversuch des Museums an ein allgemeines Publikum, welches ohne Hindernisse durch unterschiedliche Bildungs- und Klassenniveaus erreicht werden soll. Die App kann ebenso von zu Hause aus verwendet werden, wo eine sichere WLAN-Verbindung gewährleistet ist.

Die App verwandelt das Bild des Museums in das eines Orts des Vergnügens. Die interaktiven Elemente bestehen aus Kreisen auf Gemälden, auf die geklickt werden kann, um mehr Infos zu erhalten; Malbücher für Erwachsene, die Möglichkeit ein Gemälde selbst zu kreieren, sowie Face-swaps mit den ausgestellten Werken, welche über diverse soziale Medien online hochgeladen und zur Schau gestellt werden können. All jene Elemente können als „Edutainment“ definiert werden, weil sie sich eigentlich mehr auf das Späselement mit didaktischem Hintergrund konzentrieren. Allerdings ermöglicht es keinen wirklichen

³⁶¹ Simon (2010), S. 19.

³⁶² Weise, Marco: Ein Back-up der Hochkultur. In: Kurier. 28.08.2016. S. 26/Kultur.

³⁶³ Kunsthistorisches Museum Wien: KHM Stories. <http://www.khm.at/erfahren/kunstvermittlung/app-khm-stories/>. (05.03.18).

gegenseitigen Dialog mit den Usern und der Institution. Die hier angeführte Kritik an der App ist die, dass das KHM noch immer seine Expertise über die Interpretation der Kunst ausübt. Obwohl der User selbst ein Stilleben konstruieren kann, kann er nur ein paar Bilder, welche das Museum anbietet, arrangieren und gleichsam ist das Nutzen und Bewegen durch die App sehr schwierig. Es entspricht nicht dem kreativen, individuellen Ausdruck, der in der Kunst erwartet wird. Die Malbuch-Funktion war ebenso etwas eigenartig, weil die App das Malen außerhalb der Linien nicht erlaubt, was zugleich etwas störend wirkt, sofern das Linienübermalen angestrebt wird. Darüber hinaus die Verwunderung darüber, welchen Nutzen diese Funktion hat? Warum sollen Bilder einer grün bemalten Skulptur auf Facebook geteilt werden, außer um Werbung für das Museum zu machen? Wie würde das Museum diese Bilder verwenden? In diesem Sinne heißt „Interkation“ nicht „Partizipation“, wie Simon schreibt:

[...] the institution supports multidirectional content experiences. The institution serves as a 'platform' that connects different users who act as content creators, distributors, consumers, critics, and collaborators. This means the institution cannot guarantee the consistency of visitor experiences. Instead, the institution provides opportunities for diverse visitor co-produced experiences.³⁶⁴

Das KHM kontrolliert die Interaktionen der User, um eine simultane Qualität des Erfahrens zu bewahren, was Simon als traditionelles Ausstellungsdesign beschreibt.³⁶⁵ Die User werden durch die App nicht eingeladen ihre eigenen Beiträge in der Ausstellung hinzufügen, sondern aufgefordert, die Kunst durch eine anderes Medium zu erleben.

Die Ankündigung der App ist nur nebenbei in den Presseartikeln zum 125. Jubiläum des KHM 2016 erwähnt. Die App wird in der „Wiener Zeitung“ wegen der Verbindung zu Social Media Kanälen und der gleichzeitigen Einführung einer günstigeren Jahreskarte für NutzerInnen unter 25 Jahren als für die jüngere Generation geeignet charakterisiert.³⁶⁶ Sie kann auch als ein Versuch in den Trend der Digitalisierung einzusteigen gesehen werden. Die „Salzburger Nachrichten“ kündigen die App im letzten Satz des Artikels an: „Und eine App: ‚KHM-Stories‘ führt durch die Sammlungen, sogar auf Türkisch“.³⁶⁷ Die Betonung liegt hier nicht unbedingt auf der Einführung einer App, sondern viel mehr auf der Sprache einer Minoritätsgruppe in Österreich. Das Deutsche zu lernen und im Alltag zu verwenden, war und

³⁶⁴ Simon (2010), S. 2.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Blinde Kühe und Bernsteinaugen. In: Wiener Zeitung Nr. 063. (31.03.2016), S.28/Feuilleton.

³⁶⁷ Spielen und feiern, wie es schon die Alten taten. In: Salzburger Nachrichten Nr. 56. (08.03.2016), S. 8/Ressort:Kultur.

ist für diese Minderheitsgruppen heute noch eine Kontroverse.³⁶⁸ Die App zeigt allerdings auf, dass das österreichische Alltagsleben nicht dringend immer „deutsch-sprachig“ geprägt ist. Durch diese bestimmte Auswahl an Sprachen, soll aufgezeigt werden, dass BürgerInnen, die jene Sprachen sprechen, ebenfalls einen Platz im Museum haben und das Museum auch in ihrer Muttersprache nutzen und erleben können. Obwohl die Sprachenauswahl wie ein kleiner Schritt erscheinen mag, wird auf diese Weise das Motto des KHM „Museum für Alle“ verwirklicht und so versucht eine inklusive Gesellschaft durch Kunst und Kultur zu erreichen.

Das Hervorheben der verborgenen Geschichten und Eigenschaften der Kunstwerke ist eines der Ziele der App, so lautet dessen Beschreibung auf der Webseite: „Sehen Sie sonst Verborgenes wie Rückseiten, Innenansichten oder Röntgenbilder und schärfen Sie Ihren Blick fürs Detail. Interaktive Elemente machen das Original noch spannender und schlagen eine Brücke in die Gegenwart.“³⁶⁹ Die App lädt die NutzerInnen ein, die Werke anhand zusätzlicher Informationen und technologischer Entwicklungen neu zu sehen und zu verstehen. So soll die Digitalisierung von Kulturobjekten verwirklicht werden, wie Pam Meecham schreibt: „The use of digital technologies has been at the forefront of transformations, enabling greater access to archival information and collections resulting in community building and the widespread dissemination of hidden and repressed histories.“³⁷⁰ Wegen der Plastizität des Internets kann das Museum über die Hindernisse seiner physischen Grenzen hinaus gehen und so erlaubt diese Technologie die Fokussierung und Akzentuierung anderer, weiterer Narrative, entgegen der Hauptidee.

Nach einer persönlichen Auseinandersetzung mit der App kann mit gutem Gewissen behauptet werden, dass das Museum dieses didaktische Ziel erreicht hat. Die persönlichen Anmerkungen stammen von der Führung „Total sozial?!“, einer neuen Führung, die gemeinsam mit der Wiener Arbeiterkammer, die dabei als Sponsor fungiert, entwickelt wurde. Die App nimmt die Form eines visuellen Audioguides mit „Touch“-Möglichkeiten an. Verbindungen zwischen europäischer Geschichte, wie etwa der französischen Revolution und dem Österreich der Gegenwart sind abgebildet. Unter den zusätzlichen Informationen zum

³⁶⁸ vgl. Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2010.; Paumgarten, Nikolaus: Ohne Sprache keine Perspektive. In: Tiroler Tageszeitung (23.02.2017), S. 2.

³⁶⁹ Kunsthistorisches Museums Wien: KHM Stories. <http://www.khm.at/erfahren/kunstvermittlung/app-khm-stories/>. (05.03.18).

³⁷⁰ Meecham, Pam: Social Work. Museums, Technology, and Material Culture. In: Drotner, Kristen und Kim Christian Schroder (Hg.): Museum Communication and Social Media: The Connected Museum. New York u.a.: Routledge 2013, S. 33.

Porträt Marie-Antoinettes wird ein Vergleich zwischen Frankreich während der Revolution und dem heutigen Österreich und dessen sozialen Zustand dargestellt: „Im Frankreich des 18. Jahrhunderts war Besitz extrem ungerecht verteilt. Heute ist Österreich innerhalb der EU eines der Länder mit der höchsten Ungleichheit bei der Vermögensverteilung.“³⁷¹ Sowohl zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart als auch zwischen europäischen und österreichischen Narrativen werden Brücken errichtet. Über die Kunst wird eine gesellschaftliche Problematik in Österreich geschildert und verständlich gemacht. Dieses Beispiel verweist auf die Mehrdeutigkeit und sogar Mehrsprachigkeit der Kunstobjekte. Durch die App werden die Geschichten und verschiedenen Bedeutungen der Exponate ins Rampenlicht gestellt und auf diese Weise sind keine Hierarchien zwischen der europäischen und österreichischen Kultur erkennbar bzw. merkbar. Die europäischen, internationalen und einheimischen Interpretationen des Kunstwerks existieren gleichzeitig und ergänzen einander. Obwohl das KHM hauptsächlich als universales, europäisches Kunstmuseum dargestellt wird, hilft die App dabei, ein anderes Verständnis der europäischen Identität zu prägen, wo die europäische, die nationale beziehungsweise regionale Identität nicht verdrängt, sondern sich diese gegenseitig prägen wie auch bedingen. Es geht mehr um Austausch und Vermischung als um hierarchische Struktur.

4.1.5 Schnittstelle: Sonderausstellung „Herbert Albrecht“ (2017/18)

Dem aus Vorarlberg stammenden österreichischen Steinbildhauer Herbert Albrecht wird eine Ausstellung seiner Werke in der Antikensammlung des KHM gewidmet. Die Zusammenarbeit zwischen zeitgenössischen KünstlerInnen und dem KHM ist seit 2012 ein aktiv gepflegter Teil des Museumsprogrammes, um zu neuen Verständnissen der Sammlungen beizutragen.³⁷² Obwohl das Hauptziel ist, neue Perspektiven für die Objekte der Antikensammlungen zu gewinnen, hebt die Ausstellung eine komplexe Seite der österreichischen und globalen Zeitgeschichte hervor, nämlich den Zweiten Weltkrieg. Albrecht, selbst ein Schüler des österreichischen Bildhauers Franz Wotrubas, produziert Skulpturen aus Stein und Bronze, die abstrakte, vereinfachte Repräsentationen des menschlichen Körpers und Kopfs darstellen. Diese Skulpturen schaffen einen frappierenden Kontrast mit denen aus der Antike, die höchst realistisch ausschauen. Der weiße, grauweiße Marmor und die sanften Formen der dargestellten Körper der Antikenskulpturen stehen in

³⁷¹ KHM-Museumsverband, w.Aö.R (Hg.): Total sozial?! In: KHM Stories App. (05.03.18).

³⁷² Kunsthistorisches Museum Wien: Moderne & Zeitgenössische Kunst im Kunsthistorischen Museum. <http://www.khm.at/besuchen/moderne-zeitgenoessische-kunst/>. (05.03.18).

starkem Gegensatz zu den schwarzen, braunen und dunklen Farben sowie den eckigen, scharfen Formen und Linien der Werke Albrechts. Durch den Kontrast möchte Albrecht die Verwandlung des Bildes des Menschen nach den schrecklichen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs verdeutlichen. Er verarbeitet dieses Trauma durch die Kunst. In diesem Kontext verdient der Mensch es nicht verherrlicht zu werden. Deswegen schafft der Künstler abstrakte Repräsentationen des Menschen.³⁷³ Das allumfassende Thema des Kontrasts weist ironischerweise auf kulturgeschichtliche Ähnlichkeiten zwischen Österreich, Europa und der Welt hin. Den Skulpturen der Antike wird der Ruf der Wiege der Kunst der westlichen Welt zugeschrieben. In der Antike finden die Nationen des Westens gemeinsame kunstgeschichtliche Wurzeln. Die Skulpturen von Albrecht verweisen auch auf die gemeinsame Geschichte des Zweiten Weltkriegs und seiner Nachwirkungen. Aleida Assmann zufolge kann dieses Ereignis als Grundlage eines transnationalen europäischen Gedächtnisses betrachtet werden.³⁷⁴ Durch das Bild des KHM als europäisches Kunstmuseum erzählen die Objekte nicht nur von den österreichischen Tätigkeiten im Krieg, sondern auch von den anderen Nationen innerhalb und außerhalb Europas, wie etwa den USA und Russland. Der Zweite Weltkrieg ist gleichzeitig ein globales und einheimisches Phänomen. Anders formuliert spricht die Ausstellung über die Hybridität der kulturgeschichtlichen Identität.

4.2 Die Österreichische Galerie Belvedere

4.2.1 Entstehungsgeschichte und Zeitgeschichte – Zwischen Nationalität und Internationalität

Das Schloss und Museum Belvedere sind eng mit der österreichischen Geschichte, Monarchie wie Republik gleichsam verbunden. Abseits der Ringstraße, nicht unweit vom Schwarzenbergplatz im dritten Wiener Gemeindebezirk, war das Schloss Belvedere ehemals Sommerresidenz des österreichischen Kriegshelden Prinz Eugen von Savoyen zwischen 1712 bis zu dessen Tod 1736 während der zweiten Belagerung Wiens durch das Osmanische Heer.³⁷⁵ Das Konzept das Schloss als museale Einrichtung zu verwenden, wurde unter Kaiserin Maria Theresia und ihrem Sohn Kaiser Joseph II. entworfen. 1781 wurde die k. u. k.

³⁷³ Kunsthistorisches Museum Wien: Herbert Albrecht. Stein und Bronze. <http://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/herbert-albrecht/>. (05.03.18).

³⁷⁴ Assmann, A. (2016), S. 156.

³⁷⁵ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Geschichte. https://www.belvedere.at/bel_de/belvedere/geschichte. (05.03.18).

Gemäldegalerie im Oberen Belvedere für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.³⁷⁶ Das Belvedere gilt als eines der ersten Vorläufer des Konzepts eines öffentlichen Museums, das sich im 19. Jahrhundert entwickelte.³⁷⁷ Vor der Konzeption des KHM beherbergte das Belvedere die kaiserlichen Sammlungen in seinen Räumlichkeiten.³⁷⁸ Nach den Eröffnungen der Hofmuseen 1891 entlang der Ringstraße hat das Belvedere seine museologische Funktion verloren und wurde erst mit der Konzeption der Modernen Galerie 1903, heute die Österreichische Galerie, erneut öffentlich zugänglich.³⁷⁹ Das Belvedere beschreibt die Entwicklung dieser Galerie als eine Sammlung für den Staat Österreich, das heißt Kunst, die im Besitz des Volkes, der Nation ist: „Eröffnung der *Modernen Galerie* im Unteren Belvedere als staatliches Museum und Gegenpart zu den kaiserlichen Sammlungen. Gründungsintention ist die Präsentation **österreichischer Kunst im internationalen Kontext**,“ (Betonung im Original).³⁸⁰ Diesen Standpunkt vertritt das heutige Leitmotiv des Belvedere, wo Kunstwerke von österreichischen KünstlerInnen gesammelt und ausgestellt werden, die auch gemeinsam mit internationalen Kunstwerken ausgehängt sind, um die österreichische Kunst innerhalb eines internationalen künstlerischen Gebildes einzubetten.³⁸¹ Dieses Ziel wird weiterhin in der Namensänderung der Galerie widergespiegelt, denn die „Moderne Galerie“ wurde 1912 zur Österreichischen Staatsgalerie ernannt und 1918 zur Österreichischen Galerie umbenannt.³⁸² Deswegen lässt sich feststellen, dass die Galerie über einen nationalen Charakter verfügt, der anhand ihres Namens und dem Fokus auf die österreichische Kunst erkennbar ist. Darüber hinaus haben die Konzeption und Entwicklung dieser Galerie die österreichische Kunstszenen wie auch Wien mit anderen Nationalgalerien in europäischen Groß- und Hauptstädten, wie etwa Berlin, Paris und London konkurrenzfähig gemacht.³⁸³ Vorwiegend stellt die Österreichische Galerie einen Überblick der österreichischen künstlerischen Entwicklungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart dar.³⁸⁴ Diese Ansicht steht im völligen Kontrast zum KHM, wo europäische Narrative bevorzugt werden, während die ÖGB versucht ein Gleichgewicht zwischen Nationalität und Internationalität zu erreichen.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Bennett (1995), S. 37.

³⁷⁸ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Geschichte. https://www.belvedere.at/bel_de/belvedere/geschichte. (05.03.18).

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Johannsen, Rolf H.: Das lange 19. Jahrhundert. In: Belvedere, Wien (Hg). In: Das Belvedere – mehr als ein Museum. Wien: Belvedere 2016, S. 49.

³⁸⁴ Fellinger, Markus: Wien um 1900. In: Belvedere, Wien (Hg). In: Das Belvedere – mehr als ein Museum. Wien: Belvedere 2016, S. 54.

Der starke Bezug zu Österreich steht im Mittelpunkt der Geschichte des Gebäudes. Im Unterpunkt „Geschichte“ zeigt das Belvedere auf seiner Webseite die Chronologie der Verwandlung des Gebäudes von der Sommerresidenz zum öffentlichen museologischen Komplex, welche durch wichtige Momente der politischen Geschichte Österreichs ergänzt wird. Diese Timeline zeigt zwar historische „Brüche“ auf, aber sie haben nichts mit der Entwicklung Österreichs zu tun, sondern viel mehr mit der Funktion des Gebäudes selbst. Einzelne österreichrelevante historische Abschnitte, wie etwa die Monarchie, der Zweite Weltkrieg oder auch die Geschichte der 1. und 2. Republik, werden linear, im Sinne einer Fortsetzung bzw. einer Weiterentwicklung in dieser Chronologie dargestellt. Dies wird in der Entstehungsgeschichte des Schlosses, geschrieben von Katharina Schoeller, zum Ausdruck kommen: „Fortan blieb das barocke Ensemble eng mit der wechselhaften Geschichte Österreichs verbunden und wurde als Ort der Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 zum Schauplatz eines staatspolitischen Ereignisses.“³⁸⁵ Diesem Gedanken zufolge gibt es keine Brüche, sondern geschichtliche Wechsel der Bedeutung Österreichs. Augenscheinlich lässt sich feststellen, dass das Museum diese vielseitigen Aspekte des Österreichbegriffs in den Fokus seiner Sichtweise stellt. Bemerkenswert ist das Fehlen der Erwähnung der Ereignisse des Ersten Weltkriegs in der Timeline. Als Unterschied zur Geschichte des KHM, wo der Zerfall der Monarchie eine wesentliche Rolle in der Struktur und der Bedeutung des Museums spielte, stellt die Chronologie des Belvedere diese Ereignisse nicht als einschneidendes Moment im Museumsbetrieb dar. Ein möglicher Grund dafür könnte die relative Unabhängigkeit der Galerie von der Monarchie sein, weil die Kunstwerke nicht aus den Privatsammlungen der Habsburger stammen, sondern durch staatliche und andere Fonds, wie etwa das Kultusministerium und die Vereinigung Bildender Künstler Österreich Wiener Secession, gekauft wurden.³⁸⁶

Im Gegenteil dazu wird der Zweite Weltkrieg als ein wesentliches geschichtliches Ereignis, welches das Bild des Museums deutlich beeinflusste, und die Kollaboration zwischen dem Museum und der NSDAP, direkt angesprochen. Das Belvedere hat die kulturelle Propaganda der Nazis durch die Ankäufe „deutscher“ Kunstwerke und die Schließung seiner Galerie von „entarteter“ Kunst gefördert.³⁸⁷ Während das Museum Mitläufer des NS-Regimes war, kann

³⁸⁵ Schoeller, Katharina: Die Entstehungsgeschichte des Belvedere bis 1752. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.). In: Das Belvedere. Genese eines Museums. Wien: Belvedere 2011, S. 19.

³⁸⁶ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Geschichte. https://www.belvedere.at/bel_de/belvedere/geschichte. (05.03.18).

³⁸⁷ Ebd.

die Institution zeitgleich als Kriegsoffer charakterisiert werden, da das Museumsgebäude schwere Schäden durch Bombenangriffe erlitt und wichtige Werke, wie etwa Klimts Fakultätsbilder, verloren gingen.³⁸⁸ Das Belvedere teilt diese Doppelrolle von Täter und Opfer mit dem KHM. Dieser Wesenszug, Täter wie Opfer, wird in den Dauerausstellungen der ÖGB verarbeitet. In der Zeit des Wiederaufbaus war das Belvedere von essentieller Bedeutsamkeit im Zuge der Gründung der Zweiten Republik, während das KHM durch seine Wanderausstellung mit der internationalen Wahrnehmung Österreichs beschäftigt war. Am Balkon des Oberen Belvederes wurde am 15. Mai 1955 der Staatsvertrag, der Österreich zu einem unabhängigen Staat erklärte, vor großem Publikum präsentiert.³⁸⁹ Seit der Nachkriegszeit beschäftigte sich das Belvedere mit der Erweiterung der Galerien, wie etwa das Atelier Augarten, die Eröffnung des 20er Haus, das ehemalige 21er Haus, jetzt Belvedere 21, um mehr Raum für das Ausstellen zeitgenössischer Kunst sowohl von österreichischen als auch internationalen KünstlerInnen zur Verfügung zu haben. Damit ging ebenso eine Renovierung und Modernisierung der Museumsgebäude einher. Heutzutage vertritt das Schloss und Museum Belvedere eine kulturelle Organisation, das aus dem Oberen und Unteren Belvedere, dem Prunkstall, der Orangerie, dem Belvedere Research Center, dem Herbert Boeckl Atelier, dem Belvedere 21 und dem Winterpalais Prinz Eugens besteht. Die Analyse dieser Arbeit fokussiert sich auf die ÖGB im Oberen Belvedere.

Grundsätzlich werden sowohl Bilder des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit als auch jene der Persönlichkeit von Prinz Eugen im Besonderen mit dem Belvedere assoziiert. Im Kontrast zum KHM hat das Belvedere keinen zentralen Platz entlang der Ringstraße. Vom Schwarzenbergplatz ausgehend, liegt weder das Obere noch das Untere Belvedere im Blickfeld, sondern das Kriegsdenkmal der Roten Armee, das bereits 1945 entstand.³⁹⁰ Die Verbindung zwischen der Erinnerung an die Befreiung Wiens durch russische Soldaten und dem Ort, an dem die Freiheit Österreichs verkündet wurde, ist architektonisch und geographisch im Stadtbild eingebettet. Darüber hinaus ist das Original des Staatsvertrags nicht in Wien beherbergt, sondern in Moskau.³⁹¹ Die Erinnerungen des Feldherrn Prinz Eugen treten durch die Architektur und die Räume der Dauerausstellungen, durch die

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Stadt Wien: Befreiungsdenkmal. <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Befreiungsdenkmal>. (05.03.18).

³⁹¹ Traeger, Verena: Der Staatsvertragssonntag. In: Dürigel, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das Neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 158.

Sonderausstellungen aus Anlass seiner Tätigkeiten als Feldherr und Kunstmäzen³⁹², die Eröffnung seines Winterpalais in der Innenstadt Wiens, sowohl als historisches Haus als auch Galerie der zeitgenössischen Kunst, immer wieder in den Vordergrund.³⁹³ Diese Verflechtungen sind im Stadtbild Wiens zu erkennen. Das Belvedere wird in künstlerischen Darstellungen der kaiserlichen Großstadt stark mit der Opulenz des Herrscherhauses assoziiert. Das Schloss selbst wird als Juwel in der Erfolgsgeschichte der Monarchie, vor allem in der Erweiterung der Stadt, gesehen. Mit der Präsentation des Staatsvertrags am Balkon des Oberen Belvedere vermischen sich die Bedeutungen des kaiserlich-königlichen Wiens mit dem der Republik Österreichs, wie Katharina Lovecky kommentiert: „Durch die mediale Berichterstattung über die Unterzeichnung des Staatsvertrags am 15. Mai 1955 erlangt das barocke Gebäude schließlich eine neue symbolische Aufladung.“³⁹⁴ Das kennzeichnend barocke Gebäude der Habsburgerherrschaft hat die Geburtsstunde der Zweiten Republik Österreichs miterzeugt. Diese Verknüpfungen der geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Erinnerungen werden im Namen der Institution wiedererkennbar: das Schloss und Museum Belvedere. Durch seine Rolle als Auftraggeber des Baus des Schlosses erscheint Prinz Eugen nicht nur als Held Österreichs, sondern auch als Pate der Institution Belvedere. Durch die Herrschaft Maria Theresias werden dem Schloss museale Aspekte verliehen und die Eröffnung einer Galerie des österreichischen Staats verwirklicht die Ergänzung des Terminus Museum. Das Belvedere verkörpert den Palimpsest-mäßigen Österreichbegriff durch die Kunst in Kontexten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Veränderungen und Verwandlungen des Gebäudes und der Sammlungen selbst sind so gesehen Abbild des dynamischen Prozesses der Entstehung der Nationalidentität.

4.2.2 Überblick der Dauerausstellungsräume

Wie die Entstehungsgeschichte des Belvedere aufzeigt, befand bzw. befindet sich diese Institution immer im Wandel, besonders hinsichtlich der Ausstellungen und dem Aufhängen der Bilder. Mit dem 1. März 2018 wird eine neue Ausstellung der Gemälde im Oberen

³⁹² vgl. Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Ausstellungen. Prinz Eugen von Savoyen – 350 JAHRE (18.10.2013-25.05.2014); Prinz Eugen von Savoyen – Die Menagier des Prinzen (19.10.2013 bis 16.03.2014) https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=belvedere_de&content-id=1438325473346&reserve-mode=active&time=archive&category=&f=1&date_from=. (05.03.18).; „Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund“ (2010) in: Lechner, Georg: Das Belvedere als Ort der Kunst, oder: Sommerresidenz eines Mäzens. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.): Das Belvedere. Genese eines Museums. Wien: Belvedere 2011, S. 31.

³⁹³ Lechner, Georg: Das Winterpalais des Prinzen Eugen. In: Belvedere, Wien (Hg.): Das Belvedere. Mehr als ein Museum. Wien: Belvedere 2016, S. 250.

³⁹⁴ Lovecky, Katharina: Das Belvedere in Ansichten des 19. Jahrhunderts. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.): Das Belvedere. Genese eines Museums. Wien: Belvedere 2011, S. 55.

Belvedere eröffnet.³⁹⁵ Anhand persönlicher Besuche und des aktuellsten Ausstellungsführers, welcher im Jahr 2008 veröffentlicht wurde, wird die Analyse zu den Dauerausstellungsräumen im Oberen Belvedere verfasst. Im Haupthaus des Belvedere, also im Oberen Belvedere, welches die Österreichische Galerie beherbergt, werden ausgewählte Werke österreichischer und internationaler Kunst vom Mittelalter bis zur Zwischenkriegszeit ausgestellt. Die Organisation der Ausstellungsräume dieser geschichtlichen Perioden ist nicht chronologisch geordnet. Im Erdgeschoss findet sich sowohl eine mittelalterliche Sammlung als auch Kunst der Zwischenkriegszeit. Dieser strukturelle Aufbau stellt sich gegen die Täuschung, dass Kunst sich linear mit dem Lauf der Zeit entwickelt, um eine perfekte Illusion der Natur wiederzugeben, also etwa in Richtung Fotorealismus.³⁹⁶ Stattdessen wird der Eindruck erzeugt, dass die verschiedenen künstlerischen Bewegungen miteinander verflochten sind, um ein vielfältiges Bild der österreichischen Kunst entlang internationaler Werke und Phänomene darzustellen. Diese Idee wird auch mit dem Einbetten und Ausstellen zeitgenössischer Kunstwerke innerhalb der „klassischen“ Sammlungen, wie etwa „Video Portrait, Ivory“ (2006)³⁹⁷ des amerikanischen Künstlers Robert Wilsons im Marmorsaal, welches einen Panther für neun Minuten und 51 Sekunden zeigt, und der Installation „Barockes Drama“ (2012)³⁹⁸ der österreichischen Künstlerin GUDRUN beim Eingang der Klassizismus, wie auch in der Romantik und Biedermeier Sammlungen, welche Waffen und Sessel aus Samt in ein und derselben Vitrine ausstellt, realisiert. Diese zeitgenössischen Werke dienen als Kommentar beziehungsweise als Kontrast zu den Ausstellungsräumen sowie den präsentierten Werken. Ihre Positionierung in den Ausstellungsräumen bietet einen anderen soziokulturellen Rahmen für die hängenden Werke, weshalb sie gleichsam andere Narrative für die Interpretation der Dauerausstellungen offerieren, die wiederum als Gegenstimme im Sinn zur autoritären Stimme des Museums stehen.

Ähnlich zur Verflechtung der künstlerischen Bewegungen in den Galerieräumen, versammelt der Erinnerungsort des Belvedere eine hohe Anzahl an kulturgeschichtlichen Narrativen, welche auch in den Ausstellungen Platz finden. Obwohl die Hauptrolle des Belvederes jene der „Österreichische Galerie Belvedere“ ist, können Museumsuser auch mehr über die Geschichte des Gebäudes als Prinz Eugens Sommerresidenz lernen. In bestimmten Räumen

³⁹⁵ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Besucherinformation. Aktuelle Informationen. Schausammlung Neu. https://www.belvedere.at/bel_de/belvedere/besucherinformation_1. (05.03.18).

³⁹⁶ vgl. Gombrich (¹¹2000), S. 22-3.

³⁹⁷ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Video Portrait, Ivory. <https://digital.belvedere.at/objects/22114/video-portrait-ivory>. (05.03.18).

³⁹⁸ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Barockes Drama. <https://digital.belvedere.at/objects/33373/barockes-drama>. (05.03.18).

im Erdgeschoss und im ersten Stock des Oberen Belvedere stehen kleine Tafeln, auf denen originale Skizzen der Konzipierung des Schlosses ausgestellt sind. Die begleitenden Texte erklären die ehemaligen Funktionen der Zimmer während Prinz Eugens Aufenthalt im Schloss. Die präservierte Schlosskapelle dient ebenso als Element der Erinnerung an den ursprünglichen Schlossbesitzer. Museumuser können diese Kapelle vom Balkon aus hinter einer Glaswand besichtigen. Zu erkennen ist ein einsamer, leerer Sessel, welcher ein unheimliches Gefühl der Abwesenheit des ehemaligen Hausherrn vermittelt. Dieser kleine „Pfad“ der Schlossgeschichte dient als Ritual, um die Erinnerung an Prinz Eugen ins Bewusstsein der User zu rufen und dort zu verankern. In einer bestimmten Art und Weise ist das Belvedere mehr als ein Kunstmuseum, nämlich zugleich ein historisches Palais eines früheren Helden Österreichs, welches mit den präservierten Residenzen amerikanischer Gründungsväter wie etwa Thomas Jeffersons Monticello oder George Washingtons Mount Vernon verglichen werden kann.

Die Narrative Prinz Eugens unterstreichen ebenfalls den Wandel des Österreichbegriffs, denn seine Geschichte und die Konzipierung seines Palais als Ausstellungsort für Kunst durch die Habsburger Monarchie, kreieren so eine Verbindung zwischen der Kaiserzeit Österreichs und der Zweiten Republik. Die Kunst des Mittelalters, des Biedermeier, des 19. Jahrhunderts und des Barock sind Mittel um auf Österreich als Kaiser- und Königreich zu verweisen, wobei die Bezeichnung „österreichisch“ weit über die Staatsgrenzen des heutigen Österreichs hinausgeht. Dieser Begriff wirkt auch als Andeutung auf eine transkulturelle Vielfalt, wo KünstlerInnen innerhalb und auch außerhalb der Kronländer die Entwicklung österreichischer Kunst beeinflussen konnten und so quasi Wahrzeichen österreichischer Kultur schufen, wie etwa das bekannte Porträt Prinz Eugens, „Prinz Eugen von Savoyen nach der Schlacht von Belgrad am 16. August 1717“ (1718)³⁹⁹ des niederländischen Malers Jacob van Schuppens oder auch Vincent van Goghs letztes Gemälde „Die Ebene von Auvers“ (1890)⁴⁰⁰, welches zur Entwicklung der Moderne in Wien auf einer internationalen Ebene beigetragen hat.⁴⁰¹ Interessanterweise fungiert die Beschreibung der Exponate der Mittelaltersammlung gleichsam als Verweis auf den Begriff Zentraleuropas.⁴⁰² In diesem Kontext dient die

³⁹⁹ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Prinz Eugen von Savoyen nach der Schlacht von Belgrad am 16. August 1717. <https://digital.belvedere.at/objects/10548/prinz-eugen-von-savoyen-nach-der-schlacht-von-belgrad-am-16>. (05.03.18).

⁴⁰⁰ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Die Ebene von Auvers. <https://digital.belvedere.at/objects/9/die-ebene-von-auvers>. (05.03.18).

⁴⁰¹ Husselin-Arco, Agnes: Belvedere. Gallery Guide. Wien: Belvedere 2008, S. 72.

⁴⁰² Ebd., S. 8.

Bezeichnung Zentraleuropa als ein überspannender Begriff um die Transkulturalität dieser Region, welche durch die Kaiserzeit ermöglicht wurde, in den Vordergrund zu rücken.

Die 60 ausgewählten Werke der Mittelaltersammlung beschäftigen sich hauptsächlich mit sakraler Kunst, welche ein Spannungsverhältnis im Bild der heutigen österreichischen Gesellschaft aufzeigt. Die Auswahl der sakralen Werke deutet zwar auf die tief verwurzelte Tradition des Katholizismus in Österreich hin, aber sie produzieren auch eine Leerstelle, denn die Abwesenheit von Judentum und Islam ist unübersehbar. Das Fehlen jüdischer und islamischer Kunstwerke scheint aussagen zu wollen, dass sich „österreichische Kunst“ in dieser Zeit nur auf den Katholizismus bezieht. Die Auswahl im Haupthaus zeigt nicht nur die Beschränkung dessen, was als „österreichische Kunst“ bezeichnet wird, auf, sondern ebenso die Limitation der europäischen Kunst. Im Wesentlichen unterstützt die Mittelaltersammlung das langlebige Hauptnarrativ Österreichs und Europas als mehrheitlich vom Christentum geprägt, während Judentum und Islam in die Peripherie gedrängt werden.

Das Juwel des Belvedere ist die Sammlung „Wien um 1900“. Die Wiener Moderne spielt eine entscheidende Rolle im Österreichbild. Die Meisterwerke von Klimt, Schiele und Kokoschka sind die Prunkstücke der ÖGB. Obwohl die ÖGB diese Exponate als eine Quelle ihres Stolzes sieht, erzählen diese Gemälde keine monumentalen Erfolgsgeschichten, sondern viel mehr Narrative von Verlust und den Kriegsschäden, welche die Schattenseite österreichischer Zeitgeschichte hervorheben. Kulturhistoriker Steven Beller beschreibt die Problematik dieser Periode als Gründungsmythos der heutigen österreichischen Identität:

It is, though, the large presence of Jews in Vienna 1900 that makes the identification with post-1945 Austria so problematic. [...] The virtual elimination of this Jewish dimension from Austria after 1938 had a profound, largely negative, influence on that world, and is one of the greatest discontinuities in the history of modern Austrian identity.⁴⁰³

Die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung und die Vernichtung ihrer Kultur hat ein großes Loch in der kulturellen Identität Österreichs aufgerissen. Die jüdischen Familien waren verantwortlich für die finanzielle Unterstützung dieser Künstler und die Entwicklung ihrer Werke, vor allem die Familien Bloch-Bauer, Zuckermandl, Wittgenstein und Lederer.⁴⁰⁴ Jüdische KünstlerInnen wie Max Oppenheimer, Tina Blau-Lang, George Ehrlich, Richard

⁴⁰³ Beller (2004), S. 232.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 236.

Gerstel und viele mehr wurden verfolgt und mussten Österreich verlassen.⁴⁰⁵ Viele von ihnen sind auch in der Nachkriegszeit nicht zurückgekehrt. Kurz gesagt spielen die BürgerInnen mit jüdischem Hintergrund und die jüdische Kultur eine Hauptrolle in der Entwicklung der Wiener Moderne. Die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs und die schwachen Gesetze zur Rückerstattung in der Nachkriegszeit haben eine erfolgreiche Rückkehr der jüdischen Emigranten Österreichs nicht ermöglicht.⁴⁰⁶ Die Rückgabe von fünf Werken Klimts, darunter das wohl berühmteste Gemälde „Adele Bloch-Bauer I“, die Dame in Gold, nach langem Rechtsstreit an die Erbin der Bloch-Bauer Familie, haben die Geister der Raubkunst und der NS-Zeit in Österreich wiedererweckt, besonders auf einer internationalen Bühne.⁴⁰⁷ Obwohl die Werke der Wiener Moderne kostbare Schätze der österreichischen Kultur um 1900 sind, symbolisieren sie mehr das unverarbeitete Trauma der Nachwirkung des Zweiten Weltkriegs und den Zerfall des Opfer-Mythos.

Trotz der internationalen Skandale um die österreichischen Restitutionsmaßnahmen, thematisierte die ÖGB die Verfolgung österreichischer KünstlerInnen im Zweiten Weltkrieg in seinen Ausstellungsräumen, besonders in der Zwischenkriegszeitssammlung. Vor der diesjährigen Umstrukturierung der ÖBG wurden die KünstlerInnen, die Opfer des NS-Regimes waren, und Exemplare ihrer Werke in einem Zimmer im Erdgeschoss ausgestellt, welches sich am Ende eines Ganges, welcher an eine Sackgasse erinnert, liegt. Das Zimmer symbolisiert sowohl das dramatische Ende der Leben dieser KünstlerInnen aufgrund der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs als auch einen kulturellen Verlust in Österreich. Dieses Thema des Verlusts zieht sich wie ein roter Faden durch das Österreich des 20. Jahrhunderts. Der Zerfall der Monarchie und der Ersten Republik mit dem Anschluss 1938, sowie die Ermordung der jüdischen Bevölkerung und Vernichtung ihrer Kultur, haben das Bild Österreichs stark beeinflusst. Rupnow zufolge wird der Mythos Österreichs nicht durch eine Erfolgsgeschichte der Vereinigung, sondern vielmehr von der Herauslösung aus größeren Staatsmechanismen geprägt.⁴⁰⁸ Wie schon von Bruckmüller in seiner empirischen Studie eruiert wurde, besitzt Österreich eine gewisse Tendenz, seine internationale Wahrnehmung zu betonen.⁴⁰⁹ Diese Nebeneinanderstellung Österreichs in einem europäischen und einem internationalen Kontext spricht diesen geschichtlichen Hintergrund an. Somit ist bemerkbar, dass Österreich innerhalb eines großen und ganzen Netzwerks angesehen werden muss, also

⁴⁰⁵ Ebd., S. 235.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 238.

⁴⁰⁷ Klimt ist zurückzugeben. In: Salzburger Nachrichten (17.01.2006), S 11.

⁴⁰⁸ Rupnow (2011), S. 463.

⁴⁰⁹ Bruckmüller (1996), S. 87.

auch, wenn es etwas ironisch klingt, braucht Österreichs das Ganze, um die Teile genauer betrachten zu können.

Es lässt sich demnach erkennen, dass die ÖGB ein Gleichgewicht zwischen nationaler und internationaler Kunst in den Dauerausstellungen zu erreichen versucht. Das Präsentieren von Kunst internationaler Herkunft gemeinsam mit österreichischen Exponaten in einem österreichischen Erinnerungsort öffnet die Narrative und schafft Platz für Transkulturalität und genau durch das „Artist-in-Residence“ Programm wird diese Motivation widergespiegelt. Dort arbeiten KünstlerInnen aus dem Ausland in Wien und setzen sich mit der österreichischen Kunstszene auseinander.⁴¹⁰ Die Betonung liegt auf der Begegnung zwischen dem Ausland und dem Inland im Kontext der Kunst und den Ergebnissen dieser Interaktion. Interessanterweise werden einige Kunstwerke aus dieser Art von Zusammenarbeit als Teil der Sammlungen der Institution des Belvedere ausgestellt. In diesem Sinne können diese Werke der internationalen KünstlerInnen auch als „österreichisch“ betrachtet werden, weil die Werke Ergebnisse einer transkulturellen Vermischung verkörpern. Es zeigt demnach, dass ein Kunstmuseum mit Schwerpunkt auf nationaler Kunst auch die Perspektive und die Stimmen der „Anderen“ inkludieren kann, wie Beller kommentiert: „ ‚National’ galleries are not for displaying only ‚national’ art. Rather, great national galleries, as the one in London, are for the delight as well as edification of the nation through art from outside as much as from within the nation.“⁴¹¹ Kurz gesagt bereichern internationale Kunst und Kultur das einheimische Kulturfeld. Diesem Gedanken zufolge liegt das Wesen der Transkulturalität, wo es um die Vermischung und den Austausch kultureller Merkmale zwischen verschiedenen Nationen geht, im Kern des nationalen Kunstmuseums.⁴¹² Im Bezug auf Österreichs Geschichte innerhalb supranationaler staatlicher Mechanismen kann auch festgestellt werden, dass die österreichische kulturelle Identität weit über seine heutigen politischen Grenzen hinausgeht.⁴¹³ In der ÖBG existieren verschiedene Österreichbegriffe – die Habsburgermonarchie, die Zwischenkriegszeit und die Zweite Republik in der EU – gleichzeitig. Das Einbetten Österreichs in größeren Kontexten, wie etwa auf europäischer und internationaler Ebene, ist wesentlich für den Prozess des Landes seine Identität durch die Wechselwirkung zwischen dem Ausland und Inland neu zu betrachten und zu interpretieren.

⁴¹⁰ Husslein-Arco (2008), S. 116.

⁴¹¹ Beller (2004), S.239

⁴¹² Macdonald (2013), S. 170.

⁴¹³ Rupnow (2011), S. 463.

4.2.3 Die Vorstellung der Zweiten Republik: Sonderausstellungen aus dem Jahrgang 2005-2006

4.2.3.1 Schnittstelle Sonderausstellung: Das Neue Österreich (2005)

„Das neue Österreich“ (gekürzt DNÖ) wurde als eine monumentale retrospektive Ausstellung der Zweiten Republik zum 50. Jubiläum des Staatsvertrags Österreichs, zur 60-Jahrfeier Zweite Republik und zur 10-jährigen Mitgliedschaft in der Europäischen Union konzipiert.⁴¹⁴ Die Ausstellung steht beispielhaft für eine „Private-Public Partnership“ zwischen dem Bund, der Stadt Wien, den Direktoren einiger Wiener Museen, wie etwa Günter Dürigl des Wien Museums und Gerbert Frodl der ÖGB, und einigen Industriellen, vor allem Hannes Androsch, der ehemalige SPÖ-Finanzminister und Vizekanzler.⁴¹⁵ Im ersten Stock der ÖGB konnten die Museumsuser durch die Ausstellungsräume entlang dreier Spuren wandern: eine Exponatenspur, wo historische Objekte gezeigt wurden, eine Kunsts pur, welche Gemälde zeigte, die eine chronologische Entwicklung der österreichischen Kunst im 20. Jahrhundert darstellten, und eine Fahnen spur, welche als roter Faden durch die gesamte Ausstellung diente und den Usern eingebettete interaktive Elemente, wie etwa Soundclips und Touchscreens, anbot, um weiterführende Informationen durch andere Medien zu erhalten.⁴¹⁶ Von Mai bis Dezember 2005 haben ungefähr 310.000 BesucherInnen die Ausstellung besichtigt.⁴¹⁷ Die DNÖ-Ausstellung war tief in einen politischen Kontext eingebettet, indem die staatlichen Entwicklungen der Zweiten Republik hervorgehoben und die Stimmen der Nation am Rand gelassen wurden.⁴¹⁸

In Anbetracht dessen ist die Ausstellung ein Paradebeispiel der engen Beziehung zwischen Kultur und Politik in Österreich. Im Katalog befinden sich Vorwörter und Beiträge des ehemaligen Bundespräsidenten Heinz Fischer, Bundeskanzlers Wolfgang Schüssel, Wiener Bürgermeisters und Landeshauptmannes Micheal Häupl, Staatssekretärs für Kunst und Medien Franz Morak sowie Stadtrats für Kultur und Wissenschaft Andreas Mailath-Pokorny. Danach folgen die Geleitwörter und Einleitungen der finanziellen Sponsoren und Museumsdirektoren. Die überwiegende Präsenz der politischen, männlichen Eliten zeigt, dass

⁴¹⁴ Ebd., S. 450.

⁴¹⁵ Ebd., S. 451.

⁴¹⁶ Peichel, Sebastian und Martin Kohlbauer: Ein Rundgang auf drei Spuren. In: Dürig, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 345-353.

⁴¹⁷ Auszeichnung für „Das neue Österreich“. In: Wiener Zeitung Nr. 60 (28.03.2006), S. 15.

⁴¹⁸ Rupnow (2011), S. 451.

diese Ausstellung zur Selbstinszenierung des Staats Österreich diene. Der Mythos der Entstehung der Zweiten Republik liegt im Zentrum der Ausstellung, vor allem die *Nation-Building*-Versuche, Österreich als selbstständiges, unabhängiges Land im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern. Laut der Ausstellungskonzeption entstand die Mythologisierung der Zweiten Republik aus den folgenden Bildern: die zerfallene Monarchie, die Sehnsucht nach der Großdeutschen Idee und die instabile Erste Republik, der Anschluss, das schuldige Opfer der NS-Herrschaft, die Besatzungszeit der Alliierten Mächte, der Staatsvertrag, die Neutralität und der Eintritt in die Europäische Union. Während diese Bilder, vor allem jene vor 1945, nicht unbedingt positiv angesehen werden können, werden sie in einem „Underdog“-Narrativ der Zweiten Republik uminterpretiert. Die Entmachtung der Habsburgerherrschaft und die Verkleinerung, beinahe Entmannung und Entmündigung, Österreichs haben eine Identitätskrise verursacht, die ultimativ in einer Abwärtsspirale in der Zweiten Weltkrieg geführt hat, wo Österreich politisch und geographisch nicht mehr existiert hat.⁴¹⁹ Die politischen Umstände der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellen eine fast unmögliche Situation für den Staat Österreich dar, welche durch die Unterzeichnung des Staatsvertrags und die erfolgreiche, aber langsame Wiederaufbauphase verbessert wurde.

Diese sogenannte „Underdog“-Geschichte spielt auf eine Trennung zwischen Staat und Nation an. Düriegls Beschreibung der NS-Zeit unterstützt diese Nuance: „Österreich war Opfer der nationalsozialistischen Aggressionspolitik, aber zugleich waren zahlreiche Österreicher in die Verbrechen des NS-Regimes involviert und wurden dadurch Mittäter.“⁴²⁰ Obwohl der Staat Österreichs nicht unter dem NS-Regime existiert hat, hat die Nation Österreich im Volk überlebt. Im Kapitel über die NS-Zeit werden grobe Schätzungen über die ÖsterreicherInnen angegeben, welche aktiv an den NS-Maßnahmen beteiligt und auch davon betroffen waren: „Die Diskussion über die Rolle der Wehrmacht ist heikel, weil sie viele hunderttausend Österreicher und ihre Familien persönlich betrifft. Eine Viertelmillion österreichischer Soldaten fiel, eine halbe Million geriet in Gefangenschaft.“⁴²¹ Von der Perspektive des Staates Österreich dient diese Erwähnung der hohen Anzahl von österreichischen NS-MittäterInnen als Anerkennung der Kollaboration, aber sie suggeriert auch eine Distanz zu den TäterInnen. Es gab keine direkten Namensnennungen, abgesehen

⁴¹⁹ Düriegl, Günter: Ein Staat findet sich. Österreich und der Staatsvertrag. In: Düriegl, Günther und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien:

Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 25.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Maimann, Helene: Vergangenheit, die Nicht Vergeht. NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945. In: Düriegl, Günther und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 85.

von bekannten Kriegsverbrechern,⁴²² und das obwohl intime Familienfotos ausgestellt wurden, wie etwa ein Hochzeitsfoto eines NS-Soldaten und eine Aufnahme eines 10-jährigen Burschen in Hitlerjugend-Uniform.⁴²³ Erstaunlich ist, dass die Personen auf diesen Aufnahmen nicht identifiziert, sondern verallgemeinert werden, wie der Titel „Ein Soldat des Panzerregiments 4 mit Schmiss und seine Braut mit Hut und Gesichtsschleier, 1943“ suggeriert.⁴²⁴ Diese Anonymisierung der Personen in den Aufnahmen ist verständlich, um ihre Identitäten zu beschützen. Allerdings weist diese Maßnahme auf die Trennung zwischen politischer Inszenierung und persönlicher Auseinandersetzung mit dieser Zeit hin; das heißt, der Staat schiebt die Verantwortung für die Verarbeitung dieser Geschichte an die BürgerInnen beziehungsweise an die Nation, ab. Dies wird unter anderem besonders durch die graue Färbung der „Fahnenspur“ stark betont. Die österreichische Fahne als Symbol von Staat und Nation verschwand während dieser sieben Jahre des Anschlusses und dieses Ereignis wird dadurch als Bruch in der politischen Geschichte der österreichischen Republik dargestellt. Diese Ansicht verweist auf Rupnows Kritik zu dieser Ausstellung:

Damit wurde erneut deutlich, wie schwer die Jahre der NS-Diktatur immer noch in die österreichische Geschichte einzubauen sind. Sie werden gezeigt, aber doch externalisiert. [...] Das Narrativ der Erfolgsgeschichte bleibt dadurch intakt, Täter/innen und Opfer geraten höchstens am Rande in den Blick.⁴²⁵

Die Zahlen der MittäterInnen und die zahlreichen Fotobeweise werden dazu verwendet, um das chronologische Narrativ für den Weg zur Zweiten Republik zu schildern. Das Bild des schuldigen Opfers wird zwar in der Ausstellung thematisiert, aber bestimmte Maßnahmen für die Auseinandersetzung mit dieser Zeit auf politischer und persönlicher Ebene werden nicht erwähnt. Es scheint, als ob das offizielle Österreich sich hinter der Objektivität der geschichtlichen Fakten versteckt, um die emotionale, persönliche Komplexität dieser Schattenseite zu vermeiden. Im letzten Absatz dieses Kapitels bleibt die Betonung auf diesem Opferbild: „Es waren diese Opfer der NS-Blutjustiz und alle überlebenden Widerständigen, die es dem neuen Österreich nach 1945 ermöglichten, seine Unabhängigkeit und 1955 seine Freiheit wiederzuerlangen.“⁴²⁶ Leopold Figl und Ernst Fischer als Gründerväter dieses neuen Österreichs verkörperten jenes Bild, weil sie selbst von den Nazis verfolgt wurden.⁴²⁷ Dies trug zur Entstehung der Grundlage des Mythos der Zweiten Republik bei. Trotz dieser

⁴²² Ebd., S. 86.

⁴²³ Ebd., S. 85.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Rupnow (2011), S. 452.

⁴²⁶ Maimann (2005), S. 87.

⁴²⁷ Bruckmüller, Ernst: Wie die Österreich lernten, Österreicher zu sein. In: Dürriegl, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 246.

„Wiedergeburt“ der Republik in Österreich, bleiben die Geister der NS-Herrschaft bestehen, vor allem in den Generationen, die auch durch diese Ideologie beeinflusst erzogen wurden.⁴²⁸

In Anbetracht der oben skizzierten Nachkriegszeit in Österreich entsteht das Bild des „offiziellen Österreich“. Dieses Image ist ein Produkt der *Nation-Building*-Maßnahmen der Gründungsväter, besonders nach 1955. Diese Ausstellung feiert den Staatsvertrag als die Geburtsstunde eines neuen und befreiten Österreichs nicht nur von der NS-Schimäre, sondern auch von der Besatzung der Alliierten. Der Wiederaufbau der Nation hatte Priorität, vor allem um ein gemeinsames kulturelles, kollektives Gedächtnis zu schaffen und so die Zweite Republik zu prägen. Im Zuge dieser Motivationen fokussierte der Staat sich auf sein positives Selbstbild. Tobias Natter schildert in seinem Beitrag über die österreichische Kunst um 1955 die Trennung zwischen dem Staat und der Nation Österreichs genau: „Nicht die Anteilnahme des Volkes, sondern der majestätische Moment der Vertragsunterzeichnung sollte verewigt werden.“⁴²⁹ Diese Motivation wird in den in Auftrag gegebenen Kunstwerken widergespiegelt. Der Auftrag für das Gemälde der Unterzeichnung des Vertrags wurde dem expressionistischen Künstler Sergius Pauser entzogen, was zum Skandal wurde, weil stattdessen Pressezeichner Robert Fuchs dieses erhielt, sodass eine realistische Darstellung des historischen Ereignisses gemacht werden konnte, auf dem jeder Politiker und Diplomat erkennbar wird.⁴³⁰ Gründungsväter Karl Renner,⁴³¹ Leopold Figl und Julius Raab⁴³² wurden auch in der Kunst durch die Bronzestatue von Bildhauer Gustinus Ambrosi verewigt. Der Fokus auf der Selbstinszenierung in der Kunst macht deutlich, dass die politischen Eliten die Gestaltungsmacht über die Entwicklung Österreichs neuer Identität erhielten. Die Teilnahme des Volks, also der Nation, ist am Rand geblieben. Dies wird besonders an der Fotoaufnahme der Menschenmenge vor dem Balkon im Garten Belvedere ersichtlich, wo zu diesem eigentlich wichtigen Ereignis nicht allzu viele Leute versammelt waren, ganz im Gegensatz zum Tag des Anschlusses durch das NS-Regime auf dem Heldenplatz. Deswegen haben die Fotografen die Aufnahmen aus bestimmten Betrachtungswinkeln gemacht, sodass die

⁴²⁸ Ebd., S. 245.

⁴²⁹ Natter, Tobias: „Wohin gehst du?“ Das Jahr 1955 und die österreichische Kunst. In: Dürriegl, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 181.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Rauchensteiner, Manfred: Besatzungszeit und Staatsvertrag. In: Dürriegl, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 119.

⁴³² Kruntorad, Paul: Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky. Bilder. Wien: Czernin Verlag 2005, S. 21 und 136.

Menschenmenge größer aussah, als sie in Wirklichkeit war.⁴³³ Diese politische Inszenierung der Balkonszene sollte als ultimativer Bezugspunkt für die Identität der Republik Österreichs dienen. In diesem Sinne sollte Österreich als eine politische Gemeinschaft gesehen werden, die sich von der zuvor bestandenen Verbindung zu Deutschland gelöst hatte und gleichsam versuchte die heikle Problematik der Abstammungs- und Kulturgemeinschaft des Begriffs der Nation zu vermeiden⁴³⁴

Im Gegensatz zum Narrativ des offiziellen Österreichs, werden die ausgestellten Kunstwerke entlang der Kunstspur der Ausstellung als Widerstand gegen die staatlichen Entwicklungen Österreichs, vor allem das Opferbild, charakterisiert. Die Subjektivität der Kunst dient als Augenzeuge und als persönliche Erzählung vis-a-vis der scheinbaren Objektivität der Geschichte. Am Ende jedes Kapitels des Katalogs können ausgewählte Kunstwerke der ÖGB betrachtet werden. Klimts Gemälde kommen häufig vor, wie etwa am Ende des Kapitels über den Ersten Weltkrieg, um nicht nur seinen Tod zu verehren, sondern auch das Ende seiner transkulturellen Welt hervorzuheben,⁴³⁵ sowie nach dem Text zur NS-Herrschaft, wo das Gemälde „Bildnis Adele Bloch-Bauer I“ gezeigt wird, um die Raubkunst und die schwachen Restitutionsmaßnahmen und Rückerstattungsgesetze der Zweiten Republik zu verdeutlichen.⁴³⁶ Dieser Aspekt hat ebenso ein Bröckeln des Opferbilds mit sich gebracht. Die Kunstspur wird als subjektives, persönliches Gegenteil zur objektiven Geschichte des Staates, wo die ausgewählte Kunstwerke bestimmte Stimmen der Nation darstellen, angesehen. Obwohl die Kunstwerke eine Vielfalt von künstlerischen Bewegungen und Stilen abbilden, stammen die Gemälde überwiegend von EmigrantInnen aus Österreich,⁴³⁷ wie etwa Oskar Kokoschka, Erika Giovanna Klien, Greta Freist, Marie-Louise von Motesiczky, und anderen. Ihre Geschichten zeigen zwar das Opferbild, aber nicht im Sinne des Verschwinden Österreichs unter dem NS-Regime, sondern der persönlichen Vertreibung durch die NS-Herrschaft. Allerdings fanden die emigrierten KünstlerInnen Erfolg und Anerkennung in ihren neuen „Heimat“-Ländern, wie etwa Marie-Louise von Motesiczky und Oskar Kokoschka in Großbritannien. Jene hatten auch keine Sehnsucht nach Österreich zurückzukehren, was Dürigl als großes Versäumnis für den Staat bezeichnet: „Versäumt wurde, die von den Nationalsozialisten Vertriebenen zur Rückkehr in ihre alte Heimat einzuladen, versäumt wurde die gerechte Restitution geraubten Besitzes welcher Art auch

⁴³³ Natter (2005), S. 181.

⁴³⁴ Bruckmüller (2005), S. 247.

⁴³⁵ Beller (2004), S. 236-7.

⁴³⁶ Maimann (2005), S. 101.

⁴³⁷ Großteils wirklich schlecht. In: Profil Nr. 6/06 (06.02.2006), S. 75/Ressort: Kultur.

immer.“⁴³⁸ Die KünstlerInnen und Mäzene jüdischer Herkunft und die, deren Kunstwerke als „entartete Kunst“ von der NS-Herrschaft bezeichnet wurden, waren eine wichtige Verknüpfung zum Österreich um 1900, als die transkulturelle Vielfalt Österreich half zum Vorreiter in der Kunstwelt aufzusteigen.⁴³⁹ In bestimmter Art und Weise hebt diese Positionierung der Zweiten Republik das „Neue“ im neuen Österreich hervor, weil die bewusste Ausschließung der EmigrantInnen nach Kriegsende auf ein beschränktes Verständnis der österreichischen Identität in der neuen Republik hinweist. Diese Verknüpfung zum früheren Österreich vor der Zwischenkriegszeit ging verloren.

Außerdem spiegelten die *Nation-Building*-Maßnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg die Intention wider, Österreich als Gegenbegriff zu Deutschland zu prägen. In der ÖGB wurden die internationalen Kunstwerke außerhalb des Haupthauses im Oberen Belvedere ausgestellt, um mehr Platz für eine chronologische Darstellung der österreichischen Kunst, welche bis zur Waldheim Affäre 1986 dauerte, zu gewährleisten.⁴⁴⁰ In diesem Kontext wurde Österreich als der Staat, welcher nach 1945 neu gegründet wurde, verstanden. Allerdings hat die Entwicklung der aktiven KünstlerInnen in Österreich gezeigt, dass sie sich nicht auf diese egozentrische Perspektive beschränken lassen, denn KünstlerInnen wie Alfred Hrdlicka, George Eisler, Fritz Wotruba, Maria Lassnig, und einige mehr, verzichteten auf fotorealistische Darstellungen zugunsten der Abstraktion und Neuinterpretationen der Figur des menschlichen Körpers, welche an europäische und internationale künstlerische Bewegungen anknüpften.⁴⁴¹ Während der Staat eine neue, beschränkte österreichische Identität anhand der neuen politischen Grenzen aufbaute, wiesen die künstlerischen Bewegungen auf eine Tendenz zur Internationalität⁴⁴² oder noch präziser auf eine Tendenz der Transkulturalität hin.

Im Wesentlichen zeigt die DNÖ-Ausstellung die Problematik der österreichischen Geschichte des 20. Jahrhunderts auf. Die Trennung zwischen dem Staat und der Nation gegenüber der Definition der neuen österreichischen Identität lässt nicht nur die komplexen Nuancen des Österreichbegriffs erahnen, welcher sich sowohl auf die Fortsetzung der Nation Österreichs als auch die Auflösung des Staats bezieht. Die Ausstellung legt ihren Fokus darauf, wie der Staat zur Etablierung der Identität des neuen Österreichs beitrug. Im Zuge dessen bleiben die

⁴³⁸ Dürig (2005), S. 27.

⁴³⁹ vgl. Beller (2004), S. 235-7.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 234-5.

⁴⁴¹ Natter (2005), S. 183-6.

⁴⁴² Ebd., S. 186.

Bemühungen und Handlungen der BürgerInnen, also der Nation am Rand, abgesehen von einigen KünstlerInnen, welche auch am Rand des offiziellen staatlichen Narrativ Österreichs unberücksichtigt geblieben sind. Die User der Ausstellung spielen eine passive Rolle, in der sie die Erfolgsgeschichte des Staats kennen lernen. Nur am Ende der Sonderausstellung werden die User laut der Konzeption eingeladen, die Identität dieses Landes mitzugestalten: „Als Wiener, Österreicher oder Europäer findet er sich als Teil einer Gemeinschaft wieder. Der Blick auf sich selbst am Ende der Ausstellung – und damit am Ende der historischen Einbettung des Themas Staatsvertrag – sensibilisiert und lässt jedem Besucher Raum für seine Interpretation des neuen Europa.“⁴⁴³ Diese Idee der Ausstellungskonzeption zeigt, dass die Kuratoren Raum für Interpretation der Gegenwart und Zukunft Österreichs außerhalb des Museums lassen. Das Hauptthema Staatsvertrag und die Organisatoren selbst behaupten auch, dass nur die männlichen Eliten die Identität Österreichs deutlich prägen.⁴⁴⁴ Das männliche Bild wird in den Mängeln des „gegenderten“ Sprachgebrauchs widergespiegelt. Trotz der interaktiven Technologie in der Ausstellung, laden die Kuratoren die User nicht wirklich zur Partizipation ein, welche die Identifikation als WienerInnen, ÖsterreicherInnen und EuropäerInnen durch eine persönliche Verbindung stärker ermöglichen und beeinflussen könnte.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 haben ein beschränktes Verständnis der österreichischen Identität mitgestaltet, welches sich auf ein katholisches, weißes, männliches Bild eines Österreichers, der innerhalb der heutigen politischen Grenzen geboren wurde und lebt, bezieht.⁴⁴⁵ Dieses Bild wird heutzutage vor allem im Kontext der EU und dem Schaffen einer gemeinsamen, transkulturellen Kultur uminterpretiert. Im Gegensatz zu diesem festgeprägten Bild der österreichischen Identität, eröffnet ein europäischer Kontext die Möglichkeit für neue Interpretationen, wie Dürriegl behauptet: „Und wird dieses Bild durch Österreichs europäisches Wollen auch andere Farben aufnehmen, so scheint eines klar: Österreich ist jenes Ausgreifende, Umfassende und Umspannende, das sich im bloß Nationalen nicht fassen lässt, Österreich ist eine Idee.“⁴⁴⁶ Diese Aussage zeigt die Funktion des kollektiven Gedächtnisses deutlich. Anhand neuer, gegenwärtiger sozialer Rahmen, angepasst an die Bedürfnisse der Gesellschaft, werden die

⁴⁴³ Peichl und Kohlbauer (2005), S. 352.

⁴⁴⁴ vgl. Ohne Protokoll. Zukunft ist männlich. In: Salzburger Nachrichten (21.04.2006), S. 2/Ressort: Innenpolitik.

⁴⁴⁵ Beller (2004), S. 232.

⁴⁴⁶ Dürriegl (2005), S. 29.

Erinnerungen neu „erinnert“, oder neu angesehen.⁴⁴⁷ Obwohl eingeräumt werden muss, dass das neue Österreich nach 1945 eine festgeprägte Identität aufbauen musste, um seine Souveränität zu etablieren, werden jetzt im EU-Kontext transkulturelle Themen, wie etwa der Vielvölkerstaat der Monarchie, die Wiener Moderne um 1900, mit der Zweiten Republik verknüpft. Im Wesentlichen stellt die Ausstellung zwei Pole, zwischen denen sich die österreichische Identität dynamisch entwickelt dar: das männliche, katholische, deutschsprachige Bild des Österreichs nach Kriegsende und eine offene, abstrakte, transkulturelle, grenzenlose Idee.

4.2.3.2 Schnittstelle Sonderausstellung: Physiognomie der 2. Republik: von Julius Raab bis Bruno Kreisky (2005/6)

Ähnlich zur Ausstellung „Das Neue Österreich“ wurde auch die Schau „Die Physiognomie der 2. Republik“ anlässlich des 50. Jubiläums des Staatsvertrags konzipiert und im berühmten Marmorsaal, wo der Staatsvertrag unterschrieben wurde, ausgestellt.⁴⁴⁸ Hauptkurator der Ausstellung, Schriftsteller und Publizist Paul Kruntorad, arbeitete mit der Österreichischen Galerie des Belvedere zusammen. Aus Skulpturen, Gemälden, Plakaten und Photographien, welche sowohl aus Österreich stammten als auch in Österreich tätige Persönlichkeiten darstellten, ist diese Ausstellung entstanden. Die Herausgeber des Ausstellungskatalogs – der ehemalige Direktor des ÖGB Gerbert Frodl, Manfred Rauchensteiner und Paul Kruntorad – bezeichnen das Belvedere als Österreichs Nationalgalerie.⁴⁴⁹ Diese Aussage deutet auf eine direkte Beziehung zwischen der Kultur und der Politik Österreichs hin. Zusätzlich lässt die Verwendung des Wortes „Physiognomie“ direkt auf die Identität Österreichs schließen. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog beschreibt Paul Kruntorad „Physiognomie“ nicht als eine Pseudowissenschaft, sondern mehr als eine Kunstform: „Die Wahrnehmung einer spezifischen Physiognomie, von sozialen, psychologischen und tiefenpsychologischen Faktoren determiniert, mündet immer in Urteilen und Vorurteilen. Das kann man manipulieren, wie im Film oder in Quote umsetzen, wie im Fernsehen.“⁴⁵⁰ Die Physiognomie ist etwas, das manipuliert, gestaltet und geprägt werden kann, ist sowohl eine Kunstform als auch ein Material. Der Fokus dieser Interpretation der Physiognomie liegt auf der Darstellung der Persönlichkeiten und den bestimmten Botschaften, die durch deren Komposition

⁴⁴⁷ Halbwachs (1985), S. 55.

⁴⁴⁸ Frodl, Gerbert, Paul Kruntorad und Manfred Rauchensteiner (Hg.): Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky. Texte. Wien: Czernin Verlag 2005, S. 7.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Kruntorad (2005), S. 7.

entstehen. In Bezug auf die nationale Identität lässt sich nicht unschwer erkennen, wie die ausgewählten dargestellten Figuren der Ausstellung ihre Verbindung zum Mythos Österreichs vermitteln und auf welche Weise diese wahrgenommen werden.⁴⁵¹

Im Zentrum der Schau liegt die Beziehung zwischen der Kunst und dem nationalen Bild. Allerdings folgt die Ausstellung keiner objektiven Orientierung, sondern viel mehr einer subjektiven, um die Autorität des Museums über die Interpretation zu mildern, wie die Herausgeber im Vorwort schreiben:

Die Auswahl der einzelnen Physiognomien ist subjektiv, so wie alle Erinnerung subjektiv ist, und fordert daher Zustimmung wie Ablehnung, vor allem aber auch Ergänzung heraus. [...] Die Ausstellung sowie das Begleitbuch sollen möglichst vielschichtige Erinnerungen wecken, und Resonanzen auch emotioneller Art zu Erklingen bringen und aus denen sich jedermann eine eigene Vorstellung von der Zeit machen kann, die in Text und Bild angesprochen wird.⁴⁵²

Das Feiern des Jubiläums und vor allem das Erinnern werden als eine Bemühung der Gemeinschaft vorgestellt, bei der viele Stimmen und verschiedene Erinnerungen gebraucht werden, um ein Gesamtbild der kollektiven Erinnerungen zu konstruieren. Diese Ausstellung basiert stark auf der Gedächtnisforschung von Halbwachs und der Assmanns. Durch die Schau wird die Vergangenheit vergegenwärtigt, das individuelle Gedächtnis vermischt sich mit dem kulturellen Gedächtnis, welches die Exponate und Persönlichkeiten sowie der Ausstellungsraum symbolisieren. Die Herausgeber beschreiben die Funktion der Schau nicht als reine Pädagogik oder Propaganda, sondern viel mehr als einen Aufruf zum Erinnern, zum Dialog und zum Nachdenken über die Beziehung zwischen den Museumsusern, den Exponaten und den dargestellten Persönlichkeiten. Deswegen gibt es keine Erklärungstexte oder keinen vorgegebenen roten Faden der Kuratoren. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Interaktion zwischen dem Objekt und den Usern, sowie auf den verschiedenen Geschichten, die aus dieser Begegnung resultieren. Die Ausstellung ist ein Versuch, das Verhältnis zwischen den individuellen und nationalen Identitäten zu hinterfragen und neu zu betrachten.

Theater, Skifahren, Kabarett, Musik, Kaiserfilm, Kaffeehauskultur, Katholizismus, die Nachkriegszeitpolitik: während des Durchblätterns des Bilderkatalogs finden sich häufig solche mit Österreich assoziierten Bilder. Zusätzlich dazu eine überwiegende Anzahl an Männerporträts: Künstler, Politiker, Schriftsteller, Schauspieler, Dramaturgen, Sportler, Dirigenten, Kriegsverbrecher. Allesamt weiße Männer, die meist innerhalb der heutigen

⁴⁵¹ Frodl, Rauchensteiner, Kruntorad (2005), S. 9.

⁴⁵² Ebd.

Grenzen Österreichs geboren wurden. Sofort fällt die erste Strophe aus der originalen Verfassung der Bundeshymne auf: „Heimat großer Söhne“.⁴⁵³ Dieses Bild entspricht der „Physiognomie“ Österreichs der Nachkriegszeit, wie Kulturhistoriker Steven Beller schreibt: „A typical Austrian, as defined after 1945, is a Catholic (or former Catholic) of Austro-German ethnicity, born in the territory of the Austrian Republic.“⁴⁵⁴ Die inkludierten politischen Plakate sind ebenfalls Beweis dafür, wie etwa zur Wahlkampagne für Julius Raab, „Vertrau ihm! Wähl ÖVP Liste 1“ (Nationalratswahl 1953),⁴⁵⁵ Josef Klaus’ Poster als Bundeskanzler während der Nationalratswahl 1970 „Bundeskanzler Dr. Klaus ÖVP. Ein echter Österreicher“⁴⁵⁶ und Kurt Waldheims Plakate für die Bundespräsidentenwahlen 1986, auf dem sein Porträt vor dem Hintergrund einer Alpenlandschaft dargestellt wird.⁴⁵⁷ Das Wahlplakat ist ein Medium der hochinszenierten Selbstdarstellung, welches idealisierte Bilder vermittelt. Diese Plakate zeigen einen idealisierten Österreicher, dessen Heimat innerhalb der heutigen Grenzen Österreichs liegt und der in den Traditionen des Landes tief verwurzelt ist, wie etwa im Katholizismus, in der Landschaft und in der deutschen Sprache. Die Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg markierte eine relativ, homogene kulturelle Gesellschaft, die sich stark mit der Heimat, das heißt, den heutigen Grenzen Österreichs identifiziert. Allerdings wird dieses idealisierte Bild des österreichischen Mannes von den Geistern der NS-Zeit verfolgt. Fotos von Gerichtsprozessen der Kriegsverbrecher, wie etwa Erich Rajakowitsch⁴⁵⁸ und Franz Novak,⁴⁵⁹ und einem Sammler von NS-Uniformen, Wappen und anderen Gegenständen,⁴⁶⁰ sind Beweise für die Realität der österreichischen Kollaboration und Beteiligung an den Kriegsverbrechen des NS-Regimes. Das Foto von Simon Wiesenthal⁴⁶¹ weist auch auf die große Debatte über Bruno Kreiskys politische Zusammenarbeit mit FPÖ-Obmann Friedrich Peter, einem ehemaligen SS-Offizier, hin.⁴⁶² Erneut wird eine Spannung im Bild des „Schuldigen Opfers“ in der Nebeneinanderstellung dieser Bilder erzeugt. Der Januskopf Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg hat den Mythos der Zweiten Republik stark geprägt.⁴⁶³

⁴⁵³ Hintergrund: Die österreichische Bundeshymne. In: Die Presse (13.07.2011).

https://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/677583/Hintergrund_Die-oesterreichische-Bundeshymne-
(05.03.18).

⁴⁵⁴ Beller (2004), S. 231.

⁴⁵⁵ Kruntorad (2005), S. 70.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 76.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 85.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 157.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 173.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 158.

⁴⁶¹ Ebd., S. 199.

⁴⁶² Rathkolb, Oliver: Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2015. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2015, S. 403.

⁴⁶³ Rupnow (2011), S. 463.

Dieses homogene Bild in der politischen Darstellung ist zwar das Hauptnarrativ der Zweiten Republik, aber die Ausstellung zeigt auch andere subversive Diskurse, welche diesen „master narrative“ herausfordern. Obwohl das Theater, die Musik, der Katholizismus und die Kaffeehauskultur klassische Bereiche der österreichischen Tradition verkörpern, die schon vor der Zweiten Republik existiert haben, vermischen sie sich mit neuen kulturellen Bewegungen, vor allem in der Kunstszene. Ein Foto eines Treffens der Wiener Gruppe im Café Hawelka, welche aus avantgardistischen Künstlern wie Oswald Wiener, Konrad Bayer und H. C. Artmann bestand, verdeutlicht die Vermischung alter Traditionen mit neueren, jüngeren kulturellen Entwicklungen.⁴⁶⁴ Zusätzlich dazu steht die Kunstsektion dieser Ausstellung im starken Kontrast zu den politischen Plakaten, wo ihre Vielfalt in der Interpretation des Porträts und der Darstellung ihrer Figuren in Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen unmöglich zu homogenisieren ist. Die Verschwommenheit, die Abstraktion, der Surrealismus und der Expressionismus in der Darstellung des Gesichts zeigen nicht unbedingt eine Verehrung der Figur, vor allem in Skulpturen von Politikern, wie Alfred Hrdlickas Bronzeskulptur „Karl Renner“ (1966)⁴⁶⁵, sondern eine Hinterfragung, eine Untersuchung dieser Person. Durch die Kunst bleiben die Botschaften der Werke offen. Die ausgewählten Kunstwerke sind darüber hinaus nicht nur von KünstlerInnen mit österreichischer Herkunft, sondern auch von internationalen Künstler, die in Österreich tätig waren, wie etwa Joannis Avramidis, der aus dem heutigen Georgien stammte, Christian Ludwig Attersee aus der Slowakei, Horst Aschermann aus Deutschland und Oswald Oberhuber aus Italien. Schlussendlich stellt die Kunst eine Art Gegenteil der idealen Bilder der Politik dar, welche ein offenes, vielfältiges Verständnis der österreichischen Gemeinschaft verfolgte und die aus verschiedenen Akteuren mit vielfältigen Hintergründen außerhalb und auch innerhalb der österreichischen Grenzen entstand.

Trotz der subversiven Kunstszenen hebt die Ausstellung eine Problematik in der österreichischen „Physiognomie“ hervor: sie ist überwiegend weiß und männlich. Ein Narrativ von Frauen, die auch zum Mythos Österreichs beigetragen haben, ist zu sehen, aber wird von den Männern übertönt. Aus den 55 Kunstwerken in der Ausstellung wurden lediglich acht von Frauen geschaffen. So sind zum Beispiel zwei Werke von Maria Lassnig und ein Foto von Valie Export, zwei Künstlerinnen, die internationalen Ruhm erlangten, zu sehen gewesen. Die geringe Präsenz der Frauen in der „offenen“ Kunstszenen unterstreicht

⁴⁶⁴ Kruntorad (2005), S. 133.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 32.

nicht nur den Männerclub der Politik, sondern auch die anderen kulturellen Szenen Österreichs, wie etwa Sport, Theater, Literatur, die ebenso vorwiegend von Männern geprägt sind. Die Photographien zeigen 13 Bilder von Frauen, die allein im Bild ohne ein männliches Gegenüber abgebildet sind, aus insgesamt ungefähr 130 Bildern. Die Filmplakate charakterisieren Frauen als sexuelle Objekte und idealisierte Schönheiten, wie die Poster für „Der Herr Kanzleirat“⁴⁶⁶ und Ernst Marischkas dritte Fortsetzung der Sissi Filme, „Sissi - Schicksalsjahre einer Kaisern“.⁴⁶⁷ Diese Ausstellung zeigt auf, dass die Zweite Republik Österreichs verschiedene, vielfältige Gründersväter hervorbrachte, aber die Geschichten der Gründermütter verblassen gleichsam. Zusätzlich zur geringen Zahl von Frauen in der Ausstellung, bleiben Minoritäten, wie etwa Gastarbeiter, Immigranten und Flüchtlinge aus der Sowjetunion und Jugoslawien, komplett ausgeschlossen. Sie bleiben in der Peripherie des österreichischen Mythos, obwohl sie auch eine Rolle in der schnellen und erfolgreichen Wiederaufbauphase Österreichs gespielt haben.⁴⁶⁸

4.2.4 Digitale Maßnahmen in der ÖGB

Wie viele andere Wiener Museen nimmt auch das Belvedere am Google Art Projekt teil. Eine Auswahl von 42 Werken wurde digitalisiert und kostenlos online verfügbar gemacht.⁴⁶⁹ Eines der beliebtesten Werke ist die digitalisierte Version von Gustav Klimts „Der Kuss“ (1908/09). Dessen Beliebtheit wurde in einem Beitrag von Google Arts and Culture am 15.01.2018 aufgegriffen, wo Klimts Werk als eines der besten und beliebtesten Kunstwerke zum Heranzoomen, also Betrachten unter der Lupe, bezeichnet wird.⁴⁷⁰ Diese digitalisierten Bilder gehen über die physischen Grenzen ihres Museums hinaus und werden in einem internationalen Kontext eingebettet. Wird „Der Kuss“ angeklickt, dann erscheinen sogleich Empfehlungen für andere Kunstwerke Klimts oder Kunstwerke mit ähnlichen Subjekten aus verschiedenen Museen der Welt.⁴⁷¹ In dieser Art und Weise erfüllt die Teilnahme am Projekt das Ziel der neuen Wissenschaftlichen Direktorin des Belvederes, Stella Rollig: „Das Belvedere sollte ein Ort sein, an dem man über die österreichische kulturelle Identität im Zusammenhang mit Europa und selbstverständlich vor dem Hintergrund der globalisierten

⁴⁶⁶ Ebd., S. 89.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 93.

⁴⁶⁸ vgl. Horvath, Kenneth: Die Logik der Entrechtung. Sicherheits- und Nutzendiskurse im österreichischen Migrationsregime. Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 136-137.

⁴⁶⁹ Google Arts and Culture: Belvedere. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/belvedere?hl=de>. (05.03.18).

⁴⁷⁰ Google Arts and Culture on Google. Post 15.01.2018. https://posts.google.com/share/fNFFhd_k. (05.03.18).

⁴⁷¹ Google Arts and Culture: Kuss. Gustav Klimt.

https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/kuss/HQGxUutM_F6ZGg?hl=de. (05.03.18).

Welt nachdenkt.“⁴⁷² Sowohl als Symbol als auch Auslöser der Globalisierung verwirklicht das Google Art Projekt dieses Ziel, weil Symbole der österreichischen Kunstszene, vor allem Klimt als Paradebeispiel, mit ähnlichen und unterschiedlichen Exponaten nicht nur aus Europa, sondern auch der ganzen Welt vermischt werden. Als Konsequenz wird ein transkulturelles Bewusstsein im Bereich der Kunst und ein neues demokratisches Verständnis vom kulturellen Eigentum gestaltet. Kunstwerke können als „Favoriten“ abgelegt werden und in einer eigenen „Sammlung“ aufgehoben werden⁴⁷³, wo die interkulturellen Verbindungen zwischen KünstlerInnen und das globalisierte Phänomen der Kunst deutlich zu sehen sind. Dadurch können individuelle Bedeutungen und Interpretationen geschaffen werden und persönliche Narrative anhand der verfügbaren Kunstwerke gestaltet werden, wie Glynda Hull und John Scott schreiben: „Such curatorial practices can take form in other kinds of digital designing, such as with digital storytelling, where personal narratives emerge with content that is configured through the organizing of artifacts circulating across global networks.“⁴⁷⁴ Digitale Sammlungen ermöglichen den Ausdruck, das Teilen und das Prägen persönlicher Identitäten, die auch mit kollektiven Identitäten verknüpft und so geformt werden. Eine andere Plattform für persönliche und gesellschaftliche Interaktionen mit Kunstobjekten bietet das Museum durch die Online-Sammlungen. Obwohl das Google Art Projekt über die physischen Grenzen von Museen und Ländern hinausgeht, weist es auch auf die Einzigartigkeit der Kunstsammlungen in den teilnehmenden Ländern hin, was als ein positiver Aspekt der eigenen kulturellen Identität bewertet werden kann. Der Aspekt der Spannung zwischen Gemeinsamkeit und Konkurrenz kommt hier zum Tragen.

Im Haus hat das Belvedere ungefähr 50% seiner Sammlungen digitalisiert und online veröffentlicht. Diese digitale Sammlung wurde zuerst 2009 als wissenschaftliches Hilfsmittel verfügbar gemacht, um sowohl den Forschungsprozess zu verbessern, als auch sich an das neue Verhalten der BesucherInnen und die technologischen Entwicklungen anzupassen.⁴⁷⁵ Um die Datenbank zum Entdecken und Flanieren zu nutzen, wurden die Suchfunktionen 2015 verbessert, sodass die User nach Bildkomposition und Motiven suchen können, anstatt anhand

⁴⁷² Schurian, Andrea: „Man muss die Kirche im Dorf lassen“. In: Der Standard (27.10.2016), S. 23.

⁴⁷³ Google Arts and Culture: Favoriten. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/favorite?hl=de>. (05.03.18).

⁴⁷⁴ Hull, Glynda und John Scott: Curating and Creating Online. Identity, Authorship, and Viewing in a Digital Age. In: Drotner, Kirsten und Kim Christian Schroder (Hg.): Museum Communication and Social Media. The Connected Museum. New York u.a.: Routledge 2013, S. 141.

⁴⁷⁵ Knickmeier, Ralph: Willkommen in den Digitalen Sammlungen! (Nicht mehr abrufbar) (15.01.18), siehe Figur 3 im Anhang.

der üblichen Parameter wie Namen der KünstlerInnen und Objekte.⁴⁷⁶ Eine weitere Verbesserung der Datenbank kam 2016, als sie nutzerfreundlicher gemacht wurde, um so das Besuchererlebnis zu verbessern. Ähnlich zum Google Art Projekt können einige Werke ausgewählt und in einer eigenen Sammlung in „MyBelvedere“ abgelegt bzw. online geteilt werden.⁴⁷⁷ Die digitale Sammlung des Belvedere wird weiter wachsen, bis die gesamte Sammlung online verfügbar gemacht ist und gleichsam wird sie den wissenschaftlichen und technologischen Entwicklungen angepasst. Wie das Museum, ist die Datenbank in einem ständigen Prozess des Werdens und Wandels. In Anlehnung an das Google Art Projekt demokratisiert die digitale Sammlung des Belvedere die Kunst im Sinne von Eigentum, der Zugänglichkeit und den kostenlosen Informationen. So signalisiert die digitale Bewegung im Bereich von Kunst und Kultur eine Öffnung der Depots und Archive, um die Informationen so weit wie möglich zu verbreiten. Dieses Ziel entspricht der Definition von „Open Access“, wo Daten kostenlos veröffentlicht werden und wiederverwendbar sind.⁴⁷⁸ Im Vergleich zum KHM gibt es keine Online-Ausstellungen, außer der „user-generated“ Ausstellungen unter „MyBelvedere“, und auch ist keine Einführung einer App angedacht.

Im Rahmen der Identität ermöglicht die digitale Sammlung neue Verhältnisse, neue Objekte und neue Narrative, die vorher verborgen wurden, auffindbar zu machen.⁴⁷⁹ Sie dynamisiert auch noch den Identitätsprozess, vor allem im Museum, wo die ausgestellten Narrative neu interpretiert und von Usern angeeignet werden, wie Hull und Scott kommentieren: „[...] the museum can maintain its own authorial role in narrating the voice of art history while opening up pathways for visitors to inscribe their stories into this history, unraveling new and unintended meanings from artifacts as they enter global spheres of circulation and appropriation.“⁴⁸⁰ Dadurch öffnet das Belvedere den Raum für die Deutung der österreichischen Kunst beziehungsweise der österreichischen Identität in einem globalen Kontext, anhand des partizipatorischen Wesens der sozialen Netzwerke und Online-Kanäle. Dadurch ist zu erkennen, dass nationale kulturelle Identität eine kollektive Konstruktion ist, zu der jeder beitragen kann. Daraus entsteht eine mögliche Form des Dialogs zwischen dem Museum und den Usern.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: MyBelvedere. <https://digital.belvedere.at/mycollections/public>. (05.03.18).

⁴⁷⁸ European Commission: Research and Innovation. Open Access. <https://ec.europa.eu/research/openscience/index.cfm?pg=openaccess>. (05.03.18).

⁴⁷⁹ Meecham (2013), S. 33.

⁴⁸⁰ Hull und Scott (2013), S. 145.

4.2.5 Schnittstelle Sonderausstellung: Maria Theresia und die Kunst (2017)

Anlässlich des 300. Geburtstag der 1780 verstorbenen Regentin des Kaiserreichs Österreich wurde eine Sonderausstellung im Unteren Belvedere organisiert, welche sich nicht stark mit den biographischen Details des Lebens der Kaiserin auseinander setzt, sondern viel mehr ihren Einfluss auf die Kunstszenen Österreichs hervorhebt. Das Jubiläum des Geburtstags statt des Todestages unterstreicht auch die lebendigen Aspekte der Erinnerung an Maria Theresia. Diese Ausstellung illustriert die verflochtenen kulturellen Narrative, welche durch den Erinnerungsort Belvedere verkörpert werden. Die vorher analysierten Sonderausstellungen zum 50. Jubiläum des Staatsvertrags sprechen für das Bild des „neuen“ Österreichs und welche gleichsam die Gründung der Republik als Basis des nationalen Gedächtnisses fördern und die Bezüge zur Monarchie mildern. Diese Ausstellung mit Fokus auf Kaiserin Maria Theresia läuft gegen diese Trennung zwischen den Narrativen der Republik und der Habsburgermonarchie, weil sie Maria Theresia als zentrale Figur in der Entwicklung der österreichischen künstlerischen und musealen Kultur sowie dem Bild Wiens darstellt. Mit dem Hintergrundgedanken mit den klischeehaften Vorurteilen über die Kaiserin aufzuräumen, interpretiert die Ausstellung die Figur Maria Theresias sowohl als progressive, moderne Förderin der zeitgenössischen Kunst als auch als Paradebeispiel der Kulturpolitik.⁴⁸¹

Die Ausstellung entstand nicht nur aus Exponaten aus den Sammlungen der ÖGB, sondern auch aus Objekten, welche jenseits der Wände des Museums zu sehen sind. Im Belvedere Online-Magazin können die User Exponate mit Videoaufnahmen und Erklärungen finden, die in anderen Sammlungen und Kulturorten beherbergt sind und einen Bezug zur Kaiserin haben. Zusammen mit der Verwendung des Hashtags „#RoyalMaria“ zeigen die Videoaufnahmen, wie weit Maria Theresia das künstlerische Bild Wiens prägte, entweder durch von ihr in Auftrag gegebene Skulpturen, Gemälde und architektonische Werke, vor allem der Doppelsarkophag in der Kapuzinergruft sowie das Reiterstandbild Franz Stephans im Burggarten von Balthasar Ferdinand Moll als auch die Schlösser Schönbrunn und Laxenburg, oder die öffentlichen Denkmäler nach ihrem Tod, wie etwa das Maria Theresia Denkmal am Maria-Theresian-Platz zwischen dem KHM und dem NHM, sind Beispiele dafür.⁴⁸² Das Bild Maria Theresias ist deswegen tief im Stadtbild Wiens verwurzelt. Die Kaiserin wird nicht nur als historisch-politische Figur verstanden, sondern sie ist viel mehr zu

⁴⁸¹ vgl. Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Vorliebe für die Landschaft. In Wiener Zeitung Nr. 126 (30.06.2017), S. 19.; Huber, Michael: Maria Theresia als Mäzenin im Belvedere. In: Kurier (29.06.2017), S. 5/KT Compact.

⁴⁸² Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Maria Theresia und die Kunst.

<http://magazin.belvedere.at/de/jU2Cjpd/maria-theresia-und-die-kunst-ii/?in=Zu8NBxXy&page=1>. (05.03.2018).

einem Symbol der Stadt selbst geworden.⁴⁸³ Ihr künstlerisches und kulturelles Erbe prägt heute noch das Stadtbild Wiens.

Die Rolle einer Kunstmäzenin unterstreicht auch die museale Tradition in Österreich. Aufgrund des geringen Budgets für Kunstaufträge hat Maria Theresia junge, lokale Künstler in Anspruch genommen, welche zur Vielfalt der österreichischen Kunstsammlungen beigetragen haben, wie etwa Bernardo Bellottos Wien Gemäldeserien, im Besonderen die Ansicht „Wien, vom Belvedere aus gesehen“, und die Skulpturen von Franz Xaver Messerschmidt.⁴⁸⁴ Darüber hinaus hat sie transkulturellen Austausch gefördert, indem sie italienische Künstler an den Wiener Hof brachte oder auch das Rom-Stipendium, das lokale Künstler nach Italien schickte, einführte.⁴⁸⁵ Diese Kunstpolitik hebt nicht nur Österreich als kulturellen Vorreiter hervor, sondern beeinflusste auch die musealen Funktionen der ÖGB, eines deren Hauptziele es ist, die zeitgenössische Kunst im Inland und Ausland zu unterstützen.⁴⁸⁶ In diesem Sinne spielt diese Ausstellung über Maria Theresia eine propagandistische Rolle, bei der staatliche finanzielle Unterstützung in der Kunst nicht als Steuergeldverschwendung verstanden werden sollte, sondern viel mehr als notwendig charakterisiert wurde, um Österreichs Vorreiterposition in der Kunstszene zu bewahren und zu fördern. Als Gründerin der öffentlichen Museumskultur schreibt die Ausstellung Maria Theresia die Rolle der Ministerin für Kunst und Kultur zu.

Die Feierlichkeiten zum 300. Geburtstags Maria Theresias sind ein Garant dafür, dass die kulturelle Identität Österreichs immer noch stark von der Zeit der Habsburgermonarchie beeinflusst wird und dass das Erbe der Habsburger nach wie vor die Tradition der Kunstmuseen in Österreich fördert. Dies wird durch Denkmäler, Architektur und Sonderausstellungen immer wieder im gegenwärtigen kollektiven Gedächtnis belebt.⁴⁸⁷ Da diese Objekte sichtbar und Teil der Alltagstaglandschaft Wiens sind, könnte das Narrativ der Habsburgerzeit unter Maria Theresia das Bild der Zweiten Republik Österreich leicht überschatten. Die verflochtenen Narrative der Zweiten Republik und die der Habsburgermonarchie zeigen die Spaltung des Österreichbegriffs in politischen und

⁴⁸³ Suppanz, Werner: Maria Theresia. In: Brix, Emil, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hg.): *Memoria Austriae I: Menschen, Mythen, Zeiten*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 35.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Strobl, Ernst P.: Kunst, die der Königin gefiel. In: *Salzburger Nachrichten* Nr. 152 (04.07.2017), S. 8/Kultur.

⁴⁸⁶ Österreichische Galerie Belvedere, Wien: *Belvedere 21. Museum für Zeitgenössische Kunst*.

https://www.belvedere.at/belvedere21/ueber_uns. (05.03.18).

⁴⁸⁷ Suppanz (2004), S. 44.

kulturellen Kontexten: Österreich, im heutigen Verständnis, ist genaugenommen zwar nur 63 Jahre alt, aber es besitzt eine jahrhundertlange Geschichte, auf die es zurückblickt.

4.3 Die Datenbank der bairischen Mundart in Österreich: eine identitätsstiftende museale Quelle

Ein Wörterbuch als identitätsstiftendes Element einer Nation zu bezeichnen, mag übertrieben erscheinen. Allerdings wurden Wörterbuchprojekte, wie etwa das Oxford English Dictionary,⁴⁸⁸ Noah Websters American English Dictionary,⁴⁸⁹ das Russische Wörterbuch der Russischen Akademie der Wissenschaften,⁴⁹⁰ als zentrale *Nation-Building*-Maßnahmen konzipiert, wie Sprachwissenschaftler Marco Annoni schreibt: „[...] dictionaries acquired a new cultural role and together with atlases and cyclopedia, museums and other insitutions, they became a means to gather and define families of cultural objects. Consequently, they became also ways of determining linguistic and national cultural identities.“⁴⁹¹ Wörterbücher wurden als Zeichen der kulturellen Identität einer Nation vor allem im Kontrast zu anderen Ländern angesehen. Die Theorie zur Nationkonzeption nach Herder wird hier verdeutlicht; die Sprachgemeinschaft ist Herder zufolge wichtig für den Zusammenhalt einer Gruppe.⁴⁹² Österreich besitzt auch ein solches Projekt: das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich (gekürzt WBÖ), das um 1913 begonnen wurde und bis in die Gegenwart weitergeführt wird. Bemerkenswert ist, dass dieses Wörterbuch den wandelenden Österreichbegriff dokumentiert. Unter der Habsburgermonarchie wurde das Dokumentieren der bairisch-österreichischen Mundart als Zeichen der Macht des Kaisers und der Ausdehnung seines Reichs betrachtet.⁴⁹³ Das Wörterbuch könnte als Metapher für den Kaiser als Verkörperung des Vielvölkerstaates verstanden werden, wo dessen Vielfalt auf dialektaler Ebenen in einer zentralen Quelle vereint wurde.⁴⁹⁴ Mit dem Zerfall der Monarchie nach 1918 hat das Wörterbuchprojekt allerdings eine neue Bedeutung erhalten, es wurde nämlich für

⁴⁸⁸ Annoni, Marco: Culture, Power and Dictionaries: How to use lexicography to study cultural objects. In: Semiotix: A Global Information Magazine, Semiotix XN 2010, 2. <https://semioticon.com/semiotix/2010/07/culture-power-and-dictionaries-how-to-use-the-lexicography-to-study-cultural-objects/>. (05.03.18).

⁴⁸⁹ Mugglestone, Lynda: Dictionaries, A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press 2011. (Very Short Introductions 281), S. 96.

⁴⁹⁰ Anderson (2016), S. 73.

⁴⁹¹ Annoni (2010). <https://semioticon.com/semiotix/2010/07/culture-power-and-dictionaries-how-to-use-the-lexicography-to-study-cultural-objects/>. (05.03.18).

⁴⁹² Stargardt (1995), S. 97.

⁴⁹³ Seemüller Josef und Rudolf Much: Geleitwort zu einem Sprachschatz der österreichisch-bayrischen Mundart. Karton 1. 217-1913 Bayrisch-Österreichische Wörterbuch. Das Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, S. 1.

⁴⁹⁴ Gura, Caitlin: Das Definieren von Identität: Das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich als identitätsstiftender Faktor des österreichischen Bewusstseins. Seminararbeit. Univ. Wien 2016, S. 4-5.

Nation-Building-Maßnahmen des neuen, verkleinerten Österreichs herangezogen.⁴⁹⁵ Diese Motivation wurde besonders nach 1945 wieder verstärkt betont, um das Bild des Österreichers als explizit Nicht-Deutschen darzustellen, vor allem im sprachkulturellen Bereich.⁴⁹⁶ Trotz dieser nationalen Motivationen sahen die Wissenschaftler des Wörterbuchprojekts, vorrangig Eberhard Kranzmayer, dass das Phänomen des Dialekts über die nationalen Grenzen hinausgeht. Der bairisch-österreichische Dialekt wurde unter anderem in der heutigen Slowakei, Tschechien, Ungarn, Slowenien, gesprochen.⁴⁹⁷ In diesem Sinne wurde der Dialekt als etwas Europäisches, Transkulturelles charakterisiert. Im Vergleich zum KHM, wie in Kapitel 4.1 ausgeführt, wurde hier die Habsburgermonarchie als ein europäisches Element in diesem Kontext neu interpretiert. Diese kurz skizzierte Entstehungsgeschichte des WBÖ zeigt, wie ein Wörterbuch den dynamischen Prozess der Nationalidentität dokumentiert und wie es als Erinnerungsort des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden kann.

Dieses Kapitel der Analyse illustriert nicht nur den wandelnden Österreichbegriff, sondern auch die Plastizität des Museumsbegriffs. Im Zeitalter der Digitalisierung wird nicht nur die Gesamtheit der Sammlungen eines Museums online zugänglich gemacht, sondern der Rahmen für Interpretationen und Verbindungen wird ebenso erweitert. Die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich (gekürzt DBÖ) enthält die digitalisierten Informationen aus dem gedruckten WBÖ und wird im Rahmen des Projekts „exploreAT! Exploring Austria's culture through the language glass“ beim Austrian Centre for Digital Humanities (gekürzt ACDH) an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (gekürzt ÖAW) neu untersucht.⁴⁹⁸ Nachfolgende Analyse baut auf der Seminararbeit der Verfasserin über die Entstehungsgeschichte des WBÖ und der DBÖ auf.⁴⁹⁹ Im Kern des WBÖ und der DBÖ liegt die bairische Mundart, welche innerhalb und außerhalb der heutigen Staatsgrenzen Österreichs gesprochen wird.⁵⁰⁰ Im Kontrast zur Kunst bezieht sich der Dialekt auf das

⁴⁹⁵ Seemüller, Josef: VIII. Bericht der von der Akademie der Wissenschaften in Wien bestellten Kommission für das Bayrisch-Österreichische Wörterbuch. Verfaßt für das Jahr 1919 von weiland Hofrat Josef Seemüller. 1920. Karton 1. 1920-10-13 Bayrisch-Österreichisches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, S. 3.

⁴⁹⁶ Kretschmer, Paul: Brief. 1 Februar 1949. Karton 1. 206-1949 Bayrisch-Österreichisches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Wissenschaften, Wien; Gura (2016), S. 15-16.

⁴⁹⁷ Kranzmayer, Eberhard: Allgemeine Einführung in den Atlas der Dialekträume in und um Österreich bezogen auf die Bauernmundarten um 1930. Horn, Niederösterreich: Ferdinand Berger und Söhne OHG 1974, S. 10.

⁴⁹⁸ exploreAT! <https://exploreat.usal.es>. (05.03.18).

⁴⁹⁹ vgl. Gura (2016).

⁵⁰⁰ Kranzmayer (1974), S. 10.

Alltagsleben der ÖsterreicherInnen und wird stark mit der regionalen Identität assoziiert.⁵⁰¹ Während das WBÖ eine sprachwissenschaftliche Quelle ist, veranschaulicht die DBÖ die kulturelle Bedeutung des Dialekts auf regionaler, nationaler und europäischer Ebene.

4.3.1 Überblick der Entstehungsgeschichte des WBÖ und der DBÖ

Da der Fokus dieser Analyse auf der DBÖ als museale Institution liegt, wird auch die Entstehungsgeschichte des WBÖ kurz skizziert. Als gemeinsames Unternehmen zwischen der Bayrischen Akademie der Wissenschaft (gekürzt BAW) und der ÖAW, entschieden sich Sprachwissenschaftler Ernst Kuhn und Josef Seemüller 1910 ein Mundart-Wörterbuch des gesamten bairisch-österreichisch-sprachigen Gebiets zu erstellen.⁵⁰² Das Wörterbuchprojekt wurde zu dieser Zeit als ein wichtiges Unternehmen von nationaler Bedeutung beschrieben.⁵⁰³ Ein solch großes Unternehmen verlangte ehrenamtliche TeilnehmerInnen aus den entsprechenden Gebieten.⁵⁰⁴ Um Aufmerksamkeit für das Projekt in der Bevölkerung zu erwecken, wurde die Teilnahme daran als eine patriotische Pflicht charakterisiert.⁵⁰⁵ Das Wörterbuch sollte nicht nur die Ausdehnung der bairisch-österreichisch-sprachigen Bevölkerung im Kaiser- und Königreich der Habsburger darstellen, sondern auch das Alltagsleben und die kulturellen Traditionen der BürgerInnen dokumentieren.⁵⁰⁶ Damit soll also das Bild der BürgerInnen der Nation dargestellt werden. Trotz der politischen Wandel im 20. Jahrhundert, beginnend mit dem Zerfall der Habsburgermonarchie bzw. mit dem Ersten Weltkrieg, der Zwischenkriegszeit und dem Ende des Zweiten Weltkriegs, blieb das Ziel des Wörterbuchs unverändert, nur die Bedeutung des Projekts im Kontext der Nation Österreichs wurde nuanciert, wie schon in Sektion 4.3 erwähnt.

Aufgrund der Vielfalt der Informationen und den verschiedenen kulturellen Aspekten innerhalb der Mundart selbst, wurde die Rezeption zunehmend schwierig. Darüber hinaus besteht die Sammlung des Wörterbuchs aus ungefähr 4,5 Millionen Zetteln, auf denen die Dialektbegriffe handschriftlich und in keiner übergeordneten Einheitsstruktur verfasst

⁵⁰¹ Seemüller, Josef und Rudolf Much: Aufruf. August 1912. Karton 1. 217-1913 Bayrisch-Österreichisches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

⁵⁰² Kuhn (1910).

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Seemüller und Much (1913), S. 3.

⁵⁰⁵ Seemüller und Much (1912).

⁵⁰⁶ Seemüller und Much (1913), S. 2.

wurden.⁵⁰⁷ Bei der Veröffentlichung des gedruckten Wörterbuchs wurden die kulturspezifischen Informationen, vor allem für Gebiete außerhalb der heutigen Grenzen Österreichs, ausgelassen, um das Wörterbuch als vorrangig sprachwissenschaftliches Werkzeug zu gestalten.⁵⁰⁸ Um diese Informationen dennoch zugänglich zu machen, wurde 1993 die Datenbank konzipiert.⁵⁰⁹ In der digitalisierten Form und der beinahe Grenzenlosigkeit des Internets können die vielfältigen und in großer Zahl vorhandenen Daten nicht nur für sprachwissenschaftliche Forschung, sondern auch soziokulturelle Untersuchungen, durchsuchbar gemacht werden.⁵¹⁰ Zwischen 2006 und 2010 hat das Institut für Österreichische Dialekt- und Namenlexika (gekürzt DINAMLEX) der ÖAW das Projekt „Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich electronically mapped“ (gekürzt dboe@ema) durchgeführt, wo die Dialektdaten innerhalb eines geographischen Informationssystem (gekürzt WebGIS) eingebettet wurden.⁵¹¹ Dadurch konnten verschiedene Aspekte der Daten, wie etwa Personen, die am WBÖ teilgenommen haben, sowie die Gebiete und Gemeinden, in denen die Begriffe gesammelt wurden, in einer interaktiven Karte veranschaulicht und für genauere Untersuchungen dargestellt werden.⁵¹² Auf diese Weise konnte die Beziehung zwischen Sprache und Geographie visualisiert werden. Ein Folgeprojekt dazu ist das „exploreAT! Exploring austria’s culture through the language glass“⁵¹³, welches am ACDH der ÖAW angesiedelt ist und die Funktionen der DBÖ weiter ausbaut, eben wo die kulturellen Aspekten sowohl durch die Sprache als auch durch Verbindungen mit anderen lexikographischen und museologischen Sammlungen hervorgehoben werden.⁵¹⁴ Eines der Ziele ist es, regionale, nationale und europäische Narrative durch die Datenbank zu entdecken und abzubilden. Im Wesentlichen öffnet es dadurch den Raum für Interpretationen des identitätsstiftenden Phänomens des Dialekts.

⁵⁰⁷ Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich. 2. Band. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1963-, S. II.

⁵⁰⁸ Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich. 3. Band. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1963-, S. I.

⁵⁰⁹ Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich. 5. Band. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1963-, S. I.

⁵¹⁰ Geier, Ingeborg und Isolde Haunser: Österreichische Dialekt- und Namenlexika. In: InfoNET – AUSTRIA. Österreichs Informationslandschaft im Querschnitt. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1998, S. 109.

⁵¹¹ Scholz, Johannes, Norbert Bartelme u.a.: Mapping Languages – Erfahrungen aus dem Projekt dboe@ema. In: Strobl, Josef, Thomas Blaschke und Gerald Griesebner (Hg.): Angewandte Geoinformatik 2008. Beiträge zum 20. AGIT-Symposium Salzburg. Heidelberg: Wichmann 2008, S. 822-827.

⁵¹² Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich @ Electronically Mapped: Projektbeschreibung. <https://wboe.oew.ac.at/projekt/beschreibung/>. (05.03.18).

⁵¹³ exploreAT! <https://exploreat.usal.es>. (05.03.18).

⁵¹⁴ Gura, Caitlin, Amelie Dorn u.a.: Co-Designing Innovation Networks for Cross-Sectoral Collaboration on the Example of exploreAT! In: TEEM 2017 Proceedings of the 5th International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality. Article No. 86. <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=3145378>. (05.03.18).

Um die Daten des Wörterbuchprojekts durchsuchbar zu machen, wurde das Tübinger System von Textverarbeitungsprogrammen (gekürzt TUSTEP) angewendet, welches sich auf die Bearbeitung von Textdaten, vor allem im Bereich der Geisteswissenschaften, konzentriert.⁵¹⁵ Allerdings wird die DBÖ gerade in die international anerkannten und weit verwendeten Text Encoding Initiative (gekürzt TEI) Standards konvertiert.⁵¹⁶ In Kombination damit wurden Praktiken der Linked Open Data (gekürzt LOD) angewendet⁵¹⁷, sodass die Daten mit ähnlichen digitalisierten Sammlungen verbunden und jenseits eines nationalen Kontext eingebettet werden können.⁵¹⁸

4.3.2 Die DBÖ als Museum

Insgesamt gesehen stellt das Wörterbuchprojekt des WBÖ ein soziokulturelles Bild der bairisch-österreichisch-sprachigen Gemeinschaft innerhalb und außerhalb der heutigen geopolitischen Grenzen Österreichs dar. Das Projekt wurde als patriotisches Leidenschaftsunternehmen während und nach der Habsburgermonarchie charakterisiert, siehe Sektion 4.3.1. Mit ungefähr 4,5 Millionen gesammelten sprachlichen Exponaten in der WBÖ/DBÖ Sammlung und der Visualisierung dieser Daten, um die damit verbundenen Informationen verständlich und für ein breites Publikum zugänglich zu machen, ähnelt die Sammlung in seiner Konzeption den Grundfunktionen eines Museums.⁵¹⁹ Im exploreAT! Projekt bleibt die Partizipation der BürgerInnen ein zentrales Anliegen. TeilnehmerInnen aus der Gesellschaft sollen zur Visualisierung der Daten beitragen.⁵²⁰ Demnach baut das Projekt auf der Idee des partizipatorischen Museums nach Nina Simon auf, wo verschiedene Akteure aus der Gesellschaft, vor allem Museumuser, beim Ausstellen und der Interpretation der Informationen zusammenarbeiten.⁵²¹

⁵¹⁵ TUSTEP. <http://www.tustep.uni-tuebingen.de>. (05.03.18).

⁵¹⁶ Schopper, Daniel, Jack Bowers und Eveline Wandl-Vogt: dboe@TEI: remodelling a database of dialects into a rich LOD resource. In: Proceedings of TEI2015, Lyon, France. <http://tei2015.huma-num.fr/en/papers/#146>. (05.03.18).

⁵¹⁷ W3C SWEO Community Projekt: Linking Open Data.

<https://www.w3.org/wiki/SweoIG/TaskForces/CommunityProjects/LinkingOpenData#FAQ>. (05.03.18).

⁵¹⁸ Wandl-Vogt, Eveline und Thierry Declerck: Mapping a Traditional Dialectal Dictionary with Linked Open Data. In: Kosem, Iztok, Jelena Kallas, Polona Gantar, Simon Krek, Margit Langemets und Maria Tuulik (Hg.): Electronic lexicography in the 21st century: thinking outside the paper. Proceedings of the eLex 2013 conference, 17-19 October 2013, Tallinn, Estonia. Ljubljana/Tallinn: Trojina, Institute for Applied Slovene Studies/Eesti Keele Instituut 2013, S. 460.

⁵¹⁹ Desvallées und Mairesse (2010), S. 57.

⁵²⁰ Wandl-Vogt, Eveline, Alexander O'Connor u.a.: ExploreAT! Re-thinking lexicography. In: AELNICO 2015 Book of Abstracts. 7th Conference on Corpus Linguistics Valladolid (Spain) 5-7 March 2015. <https://exploreat.usal.es/sites/default/files/2016-10/3exploreatabstracts-AELINCO.pdf>. (05.03.18).

⁵²¹ Simon (2010), S. 2.

Darüber hinaus versucht das exploreAT! Projekt neue Wege der Visualisierung abgesehen von interaktiven Karten, wie beim dboe@ema-Projekt, zu entdecken beziehungsweise zu konstruieren. In einer theoretischen Untersuchung zur Verwendung und Darstellung der Daten im Museum in Form einer interaktiven Installation beziehungsweise eines „tangible user interface“, könnten Museumsuser ihre eigenen Wege durch die Datensammlung finden beziehungsweise kreieren, wo die User das Verhältnis zwischen ihren Erinnerungen, ihrer Mundart, und Objekten, welche die Wörter signifizieren, untersuchen und mit anderen Usern teilen; daraus würde eine dialogische beziehungsweise wechselhafte Verbindung zwischen der Wahrnehmung der User hinsichtlich ihrer Sprache und ihres individuellen Gedächtnisses entstehen.⁵²² Im Wesentlichen würde das individuelle mit dem kulturellen kollektiven Gedächtnis auf regionaler, nationaler und europäischer Ebene in Bezug gesetzt werden, um so neue transkulturelle Narrative zu entdecken. Hull und Scott haben sich damit beschäftigt und beschreiben jenes Konzept folgend: „Through such counter-normative assemblages of new media, which can also be facilitated by engaging visitors themselves in curatorial participation, digital museums can generate sharing and learning communities that empower participants to explore diverse notions of self and other.“⁵²³ Das Anwenden von Technologien im Museumsbereich verdeutlicht exakt den dynamischen Prozess von Identität. Digitalisierte Daten ersetzen nicht die Originale; sie bereichern die originalen Exponate um neue Erkenntnisse und verborgene Elemente kommen zu Tage. Das Museum wird nicht mehr als autoritäre, allwissende Institution angesehen, sondern viel mehr als ein Akteur, der mit Museumsusern zusammenarbeitet, um Interpretationen und Narrative zu untersuchen und zu erweitern, wie die Digital Humanities Wissenschaftlerinnen Anne Beaulieu und Sarah de Rijcke anmerken: „By linking the images to other images, to other kinds of information, and to a wider array of users, the museum supports new opportunities to co-create narratives on their collections, by both museum experts and other users.“⁵²⁴ Es wird also das Konzept der Contact Zone⁵²⁵ verwirklicht. Anhand dieser Art von Technologie wandelt sich das Verhältnis zwischen Museum und Usern von einer Hierarchie in eine Demokratie und ermöglicht auf diese Weise einen transkulturellen Austausch.

⁵²² Gura, Dorn u.a. (2017).

⁵²³ Hull und Scott (2013), S. 145.

⁵²⁴ Beaulieu, Anne und Sarah de Rijcke: Networked Knowledge and Epistemic Authority in the Development of Virtual Museums. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016, S. 89.

⁵²⁵ vgl. Clifford (1999).

5. Fazit

Die grundlegende Frage dieser Analyse legt den Fokus auf die Darstellung der österreichischen Identität in den Ausstellungsvitrinen ausgewählter Museen. Diese Frage suggeriert, dass Identität in der Form von Exponaten etwas Konkretes, Feststehendes ist. Trotz dieser Materialität musealer Objekte verkörpern die Exponate verschiedene Ebenen von Erinnerungen und Interpretationen, welche - anlehnend an Maurice Halbwachs Theorie - in einem plastischen Netz verflochten sind. In dieses Netz fließen vielfältige kulturelle Narrative, wie etwa das individuelle, regionale, nationale und europäische. Sie existieren in dieser Leere gleichzeitig. Dieses formlose, jedoch formbare Netz des Gedächtnisses kann allerdings entsprechend des gegenwärtigen sozialen Rahmens, welcher bestimmte Bedeutungen hervorhebt und sie in einem Narrativ einsetzt, konkrete Formen annehmen. Infolgedessen werden oft andere Narrative in den Hintergrund gedrückt. Als Abbild des sozialen Rahmens dient das Museum als offizieller Speicher des kollektiven Gedächtnisses einer Gruppe. Das Museum funktioniert als Vermittler zwischen dem formlosen Netz der Erinnerungen und der konkreten, greifbaren Realität. Beim Ausstellen seiner Sammlungen von Exponaten wendet das Museum gewisse Rahmen an, um bestimmte soziokulturelle sowie kulturpolitische Narrative zu verdeutlichen, sodass ein spezifisches Bild der Gemeinschaft geprägt und vermittelt wird, welches identitätsstiftende Wirkung hat. In Anbetracht dieser Gedanken verfügt das Museum über die Macht der Repräsentation einer Gruppe. Das Museum ist ein mächtiges Werkzeug, das Erinnerungen immer wieder neu interpretiert und durch die scheinbare Objektivität von Exponaten und Objekten kulturpolitische Diskurse und Interpretationen kontrolliert.

Darüber hinaus entwirft das Ausstellen Österreichs in der Vitrine nicht unbedingt eine Definition der Nationalidentität, welche ein für allemal gültig bleibt, sondern es zeigt, wie die Identität als dynamisches, instabiles Phänomen unter bestimmten Rahmenbedingungen inszeniert wird. Diese Inszenierung ist zwar nicht dauerhaft, aber sie versucht, die Wahrnehmung der Identität zu prägen sowie zu beeinflussen. Österreich wird in Kürze ein Nationalmuseum für Zeitgeschichte mit dem Haus der Geschichte Österreich am Heldenplatz in Wien innehaben. Jedoch haben die vorhandenen Wiener Museen, nämlich das KHM, die ÖGB und die DBÖ, bereits seit Langem stark zur Inszenierung der österreichischen Identität beigetragen. Im Laufe der Analyse wurde festgestellt, dass diese kulturellen Einrichtungen die österreichische Identität im Rahmen pan-europäischer Gedanken einbetten, in denen die Idee

„Österreich“ nicht von geopolitischen Grenzen beschränkt wird. Obwohl die Museen Österreich als Teil einer größeren Konstellation von nationalen Kulturen darstellen, deuten diese europäischen Motivationen unbeabsichtigt auf die Problematik der Identifikation Österreichs mit seinen heutigen politischen Grenzen hin.

Kurz zusammengefasst zeigen die drei oben analysierten musealen Institutionen eine Tendenz, Österreich innerhalb eines europäischen Kontexts einzubetten. Das Ausstellen europäischer Kultur formt den Kern des Mission Statements des KHM. Österreichische Kunst innerhalb eines Rahmens internationaler künstlerischer Bewegungen beeinflusst das Ausstellungswesen in der ÖGB. Das Phänomen des Dialekts wird als grenzüberschreitend betrachtet und hält sich nicht an geopolitische Grenzen, wie die DBÖ aufzeigt. Dieser Trend wird durch das Narrativ der Habsburgermonarchie beeinflusst. Die Tradition der Kunstmuseen ist Kulturerbe des Hauses Habsburg, wie die Entstehungsgeschichten des KHM und der ÖGB zeigen. Darüber hinaus ist das Wörterbuchprojekt als sprachkulturelle Quelle der gesamten bairisch-österreichisch-sprachigen Gebiete innerhalb und außerhalb Österreichs auch ein Nachlass der Habsburger. Bilder einer Monarchie stehen zwar im Kontrast zu denen einer Republik, aber die europäischen Qualitäten des Habsburger Kaiser- und Königreichs werden im gegenwärtigen Rahmen der Europäischen Union für die Kulturpolitik der Zweiten Republik uminterpretiert. Diese Motivation wird in den Sonderausstellungen im KHM und in der ÖGB während des Jubiläumsjahrs 2005 klar ersichtlich. In Anbetracht dieses Trends gibt es Zeichen einer Veränderung im Diskurs des nationalen Gedächtnisses in dem Sinne, dass Nationalidentitäten nicht mehr als feste, exklusive Inseln betrachtet werden, sondern viel mehr einen fließenden, verbundenen, anpassungsfähigen Charakter besitzen. Im Wesentlichen werden die „Grenzen“ der Nationalidentitäten geöffnet und ein transkulturelles Erinnern ermöglicht. Diese Gedanken der Öffnung von Grenzen stammen von Aleida Assmans Konzept des dialogischen Erinnern: „Es geht dabei keineswegs um ein vereinheitlichtes europäisches Master-Narrativ, sondern allein um die dialogische Bezogenheit und gegenseitige Anerkennung und Anschlussfähigkeit nationaler Geschichtsbilder.“⁵²⁶ Assmann zufolge bedeutet eine europäische kulturelle Identität nicht unbedingt das Auslöschung von Nationalidentitäten, sondern einen Dialog, einen Austausch zwischen verschiedenen kulturellen Gedächtnissen. Ein Dialog verhindert eine Hierarchie der Identitäten.

⁵²⁶ Assmann, A. (2016), S. 199.

Dialogisches Erinnern transformiert die traditionelle Rolle des Nationalmuseums. Das autoritäre *modernist museum* des 19. Jahrhunderts, in dem die Überlegenheit einer Nation durch die „Objektivität“ der Geschichte des Menschen und des Universums gerechtfertigt wurde, wird jetzt aufgegeben. Dies geschieht zugunsten einer transformierten Institution, welche den Dialog zwischen AkteurInnen, wie etwa einheimischen und internationalen Usern, MuseumsexpertInnen und PolitikerInnen, fördert und unterstützt. Anhand der partizipatorischen Prinzipien der Neuen Museologie versuchen das KHM, die ÖGB und die DBÖ, sich in Contact Zones zu verwandeln. Die „Art-museumness“ des Kunstmuseums verweist auf ein Hindernis eine solch dialogische Atmosphäre zu schaffen, da die Macht der Interpretation noch in den Händen der ExpertInnen liegt und ein gewisses Bildungsniveau des Publikums verlangt. Das KHM kämpft gegen diese Problematik des Kunstmuseums durch die Entwicklung einer neuen App, um ein breiteres Publikum zu erreichen, welche Führungen in den aktuell in Wien gesprochenen Sprachen und ansprechbare Themen, wie die Arbeiterkultur in der Kunst, anbietet. Das Kuratieren der digitalen Versionen der Kunstwerke in der ÖGB durch die „MyBelvedere“-Funktion in der Online Sammlung eröffnet den Usern auch einen Interpretationsraum. Die Teilnahme beider Institutionen am Google Art Project deutet auch auf einen Versuch hin, sowohl ein größeres Publikum zu erreichen, das jenseits der physischen und geopolitischen Grenzen des Museums gefunden wird, als auch die kulturellen Schätze in internationalen, transkulturellen Kontexten einzubetten. In einer ähnlichen Art und Weise strebt das exploreAT! Projekt an, transkulturelle Narrative durch das Verlinken sprachlicher Quellen und von Exponaten aus Museumssammlungen zu entdecken und zu verbreiten. In Anbetracht dieser digitalen Maßnahmen und Motivationen können die Komponenten der Kultur, das heißt Exponate, besser als Fragmente verstanden werden. Diese fragmentierte Qualität ermöglicht neue Verbindungen und Zusammensetzungen von Exponaten, welche sowohl neue Narrative als auch neue Interpretationen sowie Untersuchungen vorhandener Erzählungen entstehen lassen.⁵²⁷

Trotz dieses Fokus auf eine transkulturelle, europäische Identität verdeutlicht diese eurozentrische Kulturpolitik die Komplexität des österreichischen Inlandsbilds. Die Ereignisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden meistens in Sonderausstellungen aufgearbeitet, wie die Ausstellungen „Das Neue Österreich“ (2005), „Die Physiognomie der Zweiten Republik“ (2005/6), „Herbert Albrecht“ (2017/8) und „Momente, Objekte, Geschichten“ (2016) aufzeigten. Die Schattenseiten der österreichischen Geschichte im 20.

⁵²⁷ vgl. Stevens (2016), S. 22.

Jahrhundert werden zwar angesprochen, nämlich der Zerfall der Monarchie, die Zwischenkriegszeit, das NS-Regime und die Besatzungszeit, aber sie finden keinen permanenten Platz in den Dauerausstellungen in diesen drei musealen Einrichtungen. Anlässlich des großen Jubiläumsjahres 2005 werden die Themen in den Vordergrund des kollektiven Gedächtnisses gerückt und in den Haupthäusern der Museen ausgestellt, aber diese einschneidenden und traumatischen Ereignisse bleiben nicht immer an diesen prominenten Plätzen ausgestellt. Allerdings kann eingeräumt werden, dass das KHM und die ÖGB Institutionen sind, die primär Kunst ausstellen und nicht in erster Linie auf nationale Geschichte fokussiert sind. Trotzdem sind sie Denkmäler der Habsburgermonarchie und vergegenwärtigen die Erinnerungen aus der k.u.k Zeit noch, wie das Geburtstagsjubiläum Maria Theresias aufzeigt. Das kaiserliche Bild Wiens beziehungsweise Österreichs deutet außerdem noch auf ein goldenes Zeitalter hin. Infolgedessen wird der Zerfall der Monarchie in den Dauerausstellungen der Museen eher indirekt geschildert. Ihre Geschichte und ihr Erbe enthalten für das heutige Österreich noch Bedeutung, vor allem in der eurozentrischen Kulturpolitik. Zusätzlich dazu spielten die Museen wesentliche Rollen im NS-Regime und bei der Entstehung und Aufrechterhaltung des Opfer-Mythos in der Nachkriegszeit. Trotz des Zertrümmerns des Opfer-Mythos auf internationaler Ebene deutet das kurzzeitige Ausstellen dieser Ereignisse auf die Spuren der noch gegenwärtigen Problematik des Opferbildes hin. Daraus entstehen die positivistischen Bilder – der Vielvölkerstaat und das Kunstmäzenatentum der Habsburgermonarchie, die Wiener Moderne, der einheimische Dialekt – deren grenzüberschreitende, internationale Qualität ironischerweise das inländische Verständnis der österreichischen kulturellen Identität stark prägen.

Darüber hinaus weisen die ausgewählten Sonderausstellungen in dieser Analyse auf eine umfassende Gender-Problematik in der österreichischen Kulturpolitik hin. Die Idee, dass die österreichische Kultur noch ein Gebiet der männlichen Machtpolitik ist, zieht sich wie ein roter Faden durch die Ausstellungen „Europa ohne Grenzen“ (2006), „Europäische Veduten. Bernardo Bellotto genannt Canaletto“ (2005/6), „Das Neue Österreich“ und „Die Physiognomie der 2. Republik“. Die Feierlichkeiten, welche diese Sonderausstellungen umgab, weisen darauf hin, dass die künstlerischen und politischen Bemühungen männlicher Akteure nicht nur die heutige österreichische Identität deutlich geprägt, sondern auch die Transkulturalität Europas ermöglicht haben. Die soziokulturellen Leistungen und Beiträge von Frauen stehen - obwohl vorhanden - selten im Vordergrund. Maria Theresia rückt zwar als Beispiel einer mächtigen Frau immer wieder in den Vordergrund, aber das Jubiläum ihres

300. Geburtstages zeigt auch, dass Frauenbilder von zeitgenössischen Gründungsmüttern vor allem in der Zweiten Republik fehlen. Es zeigt sich also, dass Minderheiten in der Peripherie blieben. In Anbetracht dieser Gedanken sind die Museen nicht uneingeschränkt repräsentativ für die österreichische Gesellschaft. Das Definieren der Nation im Museum gehört noch zur Domäne des weißen Mannes. Obwohl die digitalen Maßnahmen der Museen versuchen, ein vielfältiges Publikum zu erreichen und neue Perspektive auf ihre Sammlungen zu fördern, bieten die Museen den Usern keine direkte partizipatorische Möglichkeiten an, im Rahmen derer die User mit ihren Stimmen und Interpretationen zu den physischen Sammlungen und Ausstellungen beitragen können. Ein inklusiver Diskurs, in dem User und MuseumsexpertInnen in einem demokratischen Dialog innerhalb der physischen Museumsräume interagieren, fehlt diesen Institutionen noch.

Als umschließender Rahmen dieser musealen Institutionen dient Wien, welches als Hauptstadt Österreichs als eine Schnittstelle der österreichischen Kultur betrachtet wird. Die analysierten Museen prägen das Bild Wiens und dokumentieren die verschiedenen Ebenen des kollektiven Gedächtnisses, welche Wien verkörpert. Die Architektur des KHM und der ÖGB, sowie die Konzeption des WBÖ-Projekts beziehen sich zwar auf die kaiserliche Zeit, aber sie werden sowohl mit Erinnerungen an die Geburtsstunden der Zweiten Republik und der Wiederaufbauzeit, als auch mit der Einbettung Wiens in die politische Konstellation der EU verflochten. Während die politische und Alltagsgeschichte Wiens die Sammlungen und die Funktionen der Museen beeinflussen, prägen die Museen die gegenwärtige Wahrnehmung des Wien- beziehungsweise Österreichbilds. Diese Wechselwirkung macht die Museen zu Erinnerungsorten, wo anhand gegenwärtiger Bedürfnisse die Vergangenheit vergegenwärtigt wird, um bestimmte identitätsstiftende Narrative zu vermitteln. Im Wesentlichen stellt die Wechselwirkung den Prozess der Identität genau dar, weil Identität aus dieser wandelnden Interaktion zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis entsteht.

In Anbetracht dieser Dynamik der Identität wird die österreichische Nationalidentität immer wieder neu verhandelt. Die Genderproblematik und inländische Identitätsproblematik, welche in den Museen angedeutet werden, heben eine soziokulturelle Spannung zwischen dem dominanten Bild des weißen, männlichen, katholischen Österreichers, das nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist, und den ehemaligen unterdrückten Bildern der Figuren in der kultargesellschaftlichen Peripherie Österreichs, nämlich die Frauen und die religiösen, nationalen, ethnischen und in unterschiedlichen Schichten der Gesellschaft stehenden

Minderheiten hervor. Die Veränderungen im museologischen Diskurs und die Einführung technologischer Werkzeuge im Bereich der Geisteswissenschaften untergraben die dominanten, exklusiven Kulturnarrative, sodass ein offenes, fließendes Verständnis der Nationalidentität ermöglicht wird. Obwohl das KHM, die ÖGB und die DBÖ mit interaktiven und partizipatorischen Methoden - vor allem online - experimentieren, dürfen diese musealen Einrichtungen ihre physischen und online durchgeführten Initiativen nicht als zwei getrennte Bereiche ansehen, sondern sollten vielmehr die virtuelle und die physische Welt fusionieren, sodass sie als kulturelle Vertreter die Vielstimmigkeit und Vielfältigkeit der Nation getreu widerspiegeln. Digitale Maßnahmen werden zwar die Expertise und die originalen Objekte nicht ersetzen, aber sie können demokratische Dialoge in den Museumsräumen zwischen ExpertInnen und Usern ermöglichen und zu neuen Einblicken in die altbekannten Sammlungen beitragen. Dadurch könnte Aleida Assmanns Konzept des dialogischen Erinnerns auch verwirklicht werden, weil es die Partizipation aller User – internationaler wie einheimischer, weiblicher wie männlicher – verlangt. Trotz ihrer dauerhaften physischen Präsenz als Speicherorte des kulturellen Gedächtnisses stellen Museen anhand gegenwärtiger Bedürfnisse der Gesellschaft die dynamische, kollektive Identität immer wieder neu vor. Deswegen spielt das Ausstellen Österreichs hinter der musealen Vitrine eine nicht zu unterschätzende Rolle in der österreichischen Identitätspolitik.

6. Abkürzungsverzeichnis

ACDH = Austrian Centre for Digital Humanities

BAW = Bayrische Akademie der Wissenschaften

BKS = Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

DBÖ = Die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich

dboe@ema = Die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich electronically mapped

DINAMLEX = Das Institut für Österreichische Dialekt- und Namenlexika

DNÖ = Das Neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005

ICOM = International Council of Museums

KHM = Das Kunsthistorische Museum Wien

LOD = Linked Open Data

MÖK = Das Museum Österreichischer Kultur

ÖGB = Die Österreichische Galerie Belvedere, Wien

ÖAW = Die Österreichische Akademie der Wissenschaften

TEI = Text Encoding Initiative

TUSTEP = Das Tübinger System von Textverarbeitungsprogrammen

WBÖ = Das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich

WebGIS = Das Geographische Informationssystem

7. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin u.a.: Suhrkamp Verlag 1955.

Anderson, Benedict: Imagined Communities. London u.a.: Verso ⁴2016.

Ang, Ien: Change and Continuity. Art Museums and the Reproduction of Art-Museumness. In: Witcomb, Andrea und Kylie Message (Hg.): Museum Theory. West Sussex, UK: John Wiley and Sons Ltd. 2015. (The International Handbooks of Museum Studies, Band 1), S. 211-231.

Annoni, Marco: Culture, Power and Dictionaries: How to use lexicography to study cultural objects. In: Semiotix: A Global Information Magazine, Semiotix XN 2010, 2.
<https://semioticon.com/semiotix/2010/07/culture-power-and-dictionaries-how-to-use-the-lexicography-to-study-cultural-objects/>. (05.03.18).

Apor, Péter: Museums of civilization, museums of state, museums of identity. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change. London u.a.: Routledge 2015, S. 33-65.

Armstrong, John: Towards a Theory of Nationalism. Consensus and Dissensus. In: Periwal, Sukumar (Hg.): Notion of Nationalism. Budapest u.a.: Central European University Press 1995, S. 34-43.

Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius: Introduction: Making museums and nations. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change. London u.a.: Routledge 2015, S. 1-9.

Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München: Verlag C. H. Beck ²2016.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 724), S. 9-19. **a.**

Assmann, Jan: Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory. In: Assmann, Aleida und Sebastian Conrad (Hg.): Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories. New York: Palgrave Macmillan 2010 (Palgrave Macmillan Memory Studies), S. 121-137. **b.**

Auszeichnung für ‚Das neue Österreich‘. In: Wiener Zeitung Nr. 60 (28.03.2006), S. 15.

Bauer, Otto: Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung ²1924, (Marx-Studien. Blätter zur Theorie und Politik des wissenschaftlichen Sozialismus, Band 2).

Beaulieu, Anne und Sarah de Rijcke: Networked Knowledge and Epistemic Authority in the Development of Virtual Museums. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016, S. 75-91.

Beller, Steven: What is Austrian about Austrian Modern Art? The Belvedere and the Struggle for Austrian Identity. In: Kräutler, Hadwig und Gerbert Frodl (Hg.): Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. Wien: WUV Universitätsverlag 2004, S. 230-241.

Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London u.a.: Routledge 1995. (Culture: Policies and Politics).

Bischoff, Cäcilia: #4 In Gold und Rot. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #5 Geduld. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #6 Das vollendete Museum. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #7 Leere Rahmen. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #13 Amerika. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #15 Zerstörung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #19 EM 2008. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #24 Eisen. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #28 Erleuchtung. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #38 Auswahl. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.18).

Bischoff, Cäcilia: #52. <http://www.khm.at/momente-objekte-geschichten/>. (05.03.2018).

Blom, Philipp und Veronica Buckley: Neue Einblicke in das Kunsthistorische Museum Wien. Wien: Brandstätter und KHM-Museumsverband 2016.

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Über Europas Wiege in der Kunst. In: Wiener Zeitung. Nr. 50 (14.03.2006), S. 15/Kultur. **a.**

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Blinde Kühe und Bernsteinaugen. In: Wiener Zeitung Nr.063 (31.03.2016), S.28/Feuilleton. **b.**

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Vorliebe für die Landschaft. In Wiener Zeitung Nr. 126 (30.06.2017), S. 19. **c.**

Brix, Emil: „Volk begnadet für das Schöne“. Anmerkungen zur österreichischen Kulturpolitik. In: Csúri, Károly und Markus Kóth (Hg.): Österreichische Identität und Kultur. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 39-51.

Bruckmüller, Ernst: Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse. Wien u.a.: Böhlau Verlag ²1996. (Studien zu Politik und Verwaltung, Band 4). **a.**

Bruckmüller, Ernst: Wie die Österreich lernten, Österreicher zu sein. In: Dürigl, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 241-254. **b.**

Burdick, Anne, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner und Jeffrey Schnapp: Digital_Humanities. Cambridge, MA/ London, UK: The MIT Press 2012.

Cameron, Fiona: The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex Uncertain World. In: Witcomb, Andrea und Kylie Message. Museum Theory. West Sussex, UK: Wiley Blackwell 2015. (The International Handbook of Museum Studies 1), S. 345-361.

Clifford, James: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Crane, Susan: The Conundrum of Ephemerality. Time, Memory, and Museums. In: Macdonald, Sharon (Hg): A Companion to Museums Studies. Malden, MA: Blackwell, 2006. (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 98-110.

Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2010.

Csáky, Moritz und Elisabeth Großegger (Hg): Jenseits von Grenzen. Transnationales, translokales Gedächtnis. Wien: Praesens Verlag, 2007.

Cuno, James: Money, Power, and the History of Art. In: Museums and their Communities. Hg. Sheila Watson. London u.a.: Routledge, 2007, S. 510-518.

Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich @ Electronically Mapped: Projektbeschreibung. <https://wboe.oeaw.ac.at/projekt/beschreibung/>. (05.03.18).

Desvallées, André und Mairesse, Francois: Key Concepts of Museology. Paris: Armand Colin, 2010.

Digitales Museum. In: Salzburger Nachrichten (16.09.2002), S. 17/Ressort: Neue Medien.

Digitale Vorbereitung auf magische Kunstmomente. In: Tiroler Tageszeitung Nr. 97 (06.04.2012), S. 15.

Duden: “Palimpsest, der oder das”. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Palimpsest>. (05.03.18).

Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London u.a.: Routledge 1995.

Dürriegl, Günter: Ein Staat findet sich. Österreich und der Staatsvertrag. In: Dürriegl, Günther und Gerbert Frodl (Hg.): *Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005*. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 23-29.

Elgenius, Gabriella: National Museums as National Symbols. A survey of strategic nation-building and identity politics; nations as symbolic regimes. In: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hg.): *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change*. London u.a.: Routledge 2015, S. 145-166.

Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart u.a.: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 156-185. **a.**

Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, ³2017. **b.**

European Commission: Research and Innovation. Open Access.
<https://ec.europa.eu/research/openscience/index.cfm?pg=openaccess>. (05.03.18).

exploreAT! <https://explore.at.usal.es>. (05.03.18).

Falser, Michael und Monica Juneja: *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript 2013.

Fellinger, Markus: Wien um 1900. In: Belvedere, Wien (Hg.): *Das Belvedere – mehr als ein Museum*. Wien: Belvedere 2016, S. 54-63.

Frodl, Gerbert, Paul Kruntorad und Manfred Rauchensteiner (Hg.): *Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky. Texte*. Wien: Czernin Verlag 2005.

Geier, Ingeborg und Isolde Haunser: Österreichische Dialekt- und Namenlexika. In: InfoNET – AUSTRIA. Österreichs Informationslandschaft im Querschnitt. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1998, S. 107-110.

Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press ¹¹2000.

Google Arts and Culture: Belvedere.
<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/belvedere?hl=de>. (05.03.18).

Google Arts and Culture: Favoriten.
<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/favorite?hl=de>. (05.03.18).

Google Arts and Culture: Kuss. Gustav Klimt.
https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/kuss/HQGxUutM_F6ZGg?hl=de. (05.03.18).

Google Arts and Culture on Google. Post 15.01.2018.
https://posts.google.com/share/fNFFhd_k. (05.03.18).

Grenzenlosigkeit zum Vorteil vieler. Europa als Kulturraum: Eine Ausstellung aus Beständen des Kunsthistorischen Museums. In: Kleine Zeitung (15.03.2006), S. 66/Kultur.

Großteils wirklich schlecht. In: Profil Nr. 6/06 (06.02.2006), S. 75/Ressort: Kultur.

Gura, Caitlin: Das Definieren von Identität: Das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich als identitätsstiftender Faktor des österreichischen Bewusstseins. Seminararbeit. Univ. Wien 2016.

Gura, Caitlin, Amelie Dorn, Alejandro Benito, Eveline Wandl-Vogt und Antonio Losada: Co-Designing Innovation Networks for Cross-Sectoral Collaboration on the Example of exploreAT! In: TEEM 2017 Proceedings of the 5th International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality. Article No. 86. <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=3145378>. (05.03.18).

Haag, Sabine (Hg.): Kunstkammer Wien. Rundgang. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2013. **a.**

Haag, Sabine (Hg.): Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Josepg I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse. Wien: KHM-Museumsverband 2016. **b.**

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ²1985.

Haus der Geschichte kommt doch 2018. In: Tiroler Tageszeitung (01.10.2016), S. 17.

Herder, Johann Gottfried: Neuntes Buch. Die Regierungen sind festgestellte Ordnungen unter den Menschen, meistens aus ererbter Tradition. In: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Darmstadt: Joseph Melzer Verlag 1966.

Hintergrund: Die österreichische Bundeshymne. In: Die Presse (13.07.2011). https://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/677583/Hintergrund_Die-oesterreichische-Bundeshymne-. (05.03.18).

Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the Interpretation of Visual Culture. London u.a.: Routledge 2000. (Museum Meanings).

Horny, Henriette: Gastarbeiter und Studenten. Das Kunsthistorische Museum zeigt die Schau ‚Europa ohne Grenzen‘. In: Kurier (14.03.2006), S. 29/Kultur.

Horvath, Kenneth: Die Logik der Entrechtung. Sicherheits- und Nutzendiskurse im österreichischen Migrationsregime. Göttingen: V&R Unipress 2014.

Huber, Michael: Maria Theresia als Mäzenin im Belvedere. In: Kurier (29.06.2017), S. 5/KT Kompact.

Hull, Glynda und John Scott: Curating and Creating Online. Identity, Authorship, and Viewing in a Digital Age. In: Drotner, Kirsten und Kim Christian Schroder (Hg.): Museum Communication and Social Media. The Connected Museum. New York u.a.: Routledge 2013, S. 130-149.

Husselin-Arco, Agnes: Belvedere. Gallery Guide. Wien: Belvedere 2008.

Johannsen, Rolf H.: Das lange 19. Jahrhundert. In: Belvedere, Wien (Hg.): Das Belvedere – mehr als ein Museum. Wien: Belvedere 2016, S. 49-53.

Kaplan, Flora Edouwaye S.: Making and Remaking National Identities. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006 (Blackwell Companions in Cultural Studies Band 12), S. 152-169.

Keane, John: Nations, Nationalism and European Citizens. In: Periwal, Sukumar (Hg.): Notion of Nationalism. Budapest u.a.: Central European University Press 1995, S. 182-207.

KHM-Museumsverband, w.Aö.R (Hg.): Total sozial?! In: KHM Stories App. (05.03.18).

Klimt ist zurückzugeben. In: Salzburger Nachrichten (17.01.2006), S 11.

Knickmeier, Ralph: Willkommen in den Digitalen Sammlungen! (Nicht mehr abrufbar) (15.01.18).

Kranzmayer, Eberhard: Allgemeine Einführung in den Atlas der Dialekträume in und um Österreich bezogen auf die Bauernmundarten um 1930. Horn, Niederösterreich: Ferdinand Berger und Söhne OHG 1974.

Kretschmer, Paul: Brief. 1 Februar 1949. Karton 1. 206-1949 Bayrisch-Österreichisches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Wissenschaften, Wien.

Kriller, Beatrix: Wissen im Bild. Das Kunsthistorische Museum: Architektur als Instrument der Erinnerung – Malerei als Zeitzeuge der Wissenschaft. In: Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen Verlag 2000 (Speicher des Gedächtnisses 1).

Kruntorad, Paul: Wien will verstärkt mit Kunst punkten. Retrospektiven von Mondrian und Bellotto. In: Nürnberger Nachrichten (25.05.2005).

https://www.wisonet.de/document/NN__FC1EDC79BB76E198C125700C001CF00F. (04.01.18). **a.**

Kruntorad, Paul: Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky. Bilder. Wien: Czernin Verlag 2005. **b.**

Kuhn, Ernst: Brief an Josef Seemüller. 20 September 1910. Scan vom Original. Austrian Centre for Digital Humanities, Wien.

Kugler, Georg: Das Kunsthistorische Museum Wien. Ein Überblick in Bildern. Graz: Verlag Styria 1996.

Kunsthistorisches Museum Wien: <http://www.khm.at>. (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Ägyptisch-Orientalische Sammlung. <http://www.khm.at/besuchen/sammlungen/aegyptisch-orientalische-sammlung/> (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Die Architektur des Kunsthistorischen Museums.
<http://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/>.
(05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Die Geschichte der Sammlung.
<http://www.khm.at/besuchen/sammlungen/aegyptisch-orientalische-sammlung/die-geschichte-der-sammlung/> (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien, Fenstertext, gefunden während persönliches Besuchs am 22.12.17.

Kunsthistorisches Museum Wien: Herbert Albrecht. Stein und Bronze.
<http://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/herbert-albrecht/>. (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Jüngling vom Magdalensberg.
<http://www.khm.at/objektdb/detail/64698/?offset=2&lv=floorplan>. (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: KHM Stories.
<http://www.khm.at/erfahren/kunstvermittlung/app-khm-stories/>. (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Moderne & Zeitgenössische Kunst im Kunsthistorischen Museum. <http://www.khm.at/besuchen/moderne-zeitgenoessische-kunst/>. (05.03.18).

Kunsthistorisches Museum Wien: Online Sammlung. <http://www.khm.at/objektdb/>
(05.03.18).

Lechner, Georg: Das Belvedere als Ort der Kunst, oder: Sommerresidenz eines Mäzens. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.): Das Belvedere. Genese eines Museums. Wien: Belvedere 2011, S. 29-37. **a.**

Lechner, Georg: Das Winterpalais des Prinzen Eugen. In: Belvedere, Wien (Hg.): Das Belvedere. Mehr als ein Museum. Wien: Belvedere 2016, S. 245-257. **b.**

Levy, Daniel und Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Lovecky, Katharina: Das Belvedere in Ansichten des 19. Jahrhunderts. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.): Das Belvedere. Genese eines Museums. Wien: Belvedere 2011, S. 45-55.

Macdonald, Sharon: Collecting Practices. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006 (Blackwell Companions in Cultural Studies Band 12), S. 81-97. **a.**

Macdonald, Sharon: Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today. London u.a.: Routledge 2013. **b.**

Maimann, Helene: Vergangenheit, die Nicht Vergeht. NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945. In: Dürig, Günther und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S.79-87.

Marstine, Janet: New Museum Theory and Practice. An Introduction. Malden, MA: Wiley-Blackwell (2006).

Meecham, Pam: Social Work. Museums, Technology, and Material Culture. In: Drotner, Kristen und Kim Christian Schroder (Hg.): Museum Communication and Social Media: The Connected Museum. New York u.a.: Routledge 2013, S. 33-53.

Message, Kylie und Andrea Witcomb: Introduction: Museum Theory. An Expanded Field. In: Witcomb, Andrea und Kylie Message (Hg.): Museum Theory. West Sussex, UK: Wiley Blackwell 2015. (The International Handbook of Museum Studies 1), S. xxxv – lxiii.

Molnar, Laszlo: Ansichten ohne Alter. In: Salzburger Nachrichten. Nr. 61 (15.03.2005), S. 11.

Mugglestone, Lynda: Dictionaries, A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press 2011. (Very Short Introductions 281).

National Museum of American History: Mission and History.
<http://americanhistory.si.edu/museum/mission-history>. (05.03.18).

Natter, Tobias: „Wohin gehst du?“ Das Jahr 1955 und die österreichische Kunst. In: Dürig, Günther und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 181-186.

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.

Ohne Protokoll. Zukunft ist männlich. In: Salzburger Nachrichten (21.04.2006), S. 2/Ressort: Innenpolitik.

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Ausstellungen. Prinz Eugen von Savoyen – 350 JAHRE (18.10.2013-25.05.2014); Prinz Eugen von Savoyen – Die Menagier des Prinzen (19.10.2013 bis 16.03.2014)
https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=belvedere_de&content-id=1438325473346&reserve-mode=active&time=archive&category=&f=1&date_from=. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Barockes Drama.
<https://digital.belvedere.at/objects/33373/barockes-drama>. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Belvedere 21. Museum für Zeitgenössische Kunst.
https://www.belvedere.at/belvedere21/ueber_uns. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Besucherinformation. Aktuelle Informationen. Schausammlung Neu. https://www.belvedere.at/bel_de/belvedere/besucherinformation_1. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Die Ebene von Auvers. <https://digital.belvedere.at/objects/9/die-ebene-von-auvers>. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Geschichte. http://belvedere.at/bel_de/belvedere/geschichte. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Maria Theresia und die Kunst. <http://magazin.belvedere.at/de/jU2Cjpd/maria-theresia-und-die-kunst-ii/?in=Zu8NBxXy&page=1>. (05.03.2018).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: MyBelvedere. <https://digital.belvedere.at/mycollections/public>. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Prinz Eugen von Savoyen nach der Schlacht von Belgrad am 16. August 1717. <https://digital.belvedere.at/objects/10548/prinz-eugen-von-savoyen-nach-der-schlacht-von-belgrad-am-16>. (05.03.18).

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Video Portrait, Ivory. <https://digital.belvedere.at/objects/22114/video-portrait-ivory>. (05.03.18).

Paumgartten, Nikolaus: Ohne Sprache keine Perspektive. In: Tiroler Tageszeitung. (23.02.2017), S. 2.

Peichel, Sebastian und Martin Kohlbauer: Ein Rundgang auf drei Spuren. In: Dürigel, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 345-353.

Pichorner, Franz: Der Bauherr und die Sammlungen. In: Haag, Sabine (Hg.): Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Joseph I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse. Wien: KHM-Museumsverband 2016, S. 9-25.

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach³1998. (Wagenbachs Taschenbuch 302).

Posner, Roland: Kultursemiotik. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart u.a. Verlag J. B. Metzler 2008, S. 39-72.

Rathkolb, Oliver: Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2015. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2015.

Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum – Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz und Peter Stachel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen Verlag 2000 (Speicher des Gedächtnisses 1), S. 67-87. a.

Rauchensteiner, Manfred: Besatzungszeit und Staatsvertrag. In: Dürriegl, Günter und Gerbert Frodl (Hg.): Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S.109-118. **b.**

Resolution of the Council of 16 November 2007 on a European Agenda for Culture. In: Official Journal of the European Union C287/1 (29.11.2007). <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:32007G1129%2801%29>. (05.03.18).

Robinson, Helena: Remembering things differently: museums, libraries and archives as memory institutions and the implications for convergence. *Museum Management and Curatorship*, 27:4, S. 413-29.

Rosenbloom, Stephanie: The Art of Slowing Down in a Museum. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html> (05.03.18).

Rupnow, Dirk: Nation ohne Museum. In: Rupnow, Dirk und Heidemarie Uhl (Hg.). In: *Zeitgeschichte Ausstellen in Österreich. Museen – Gedenkstätten – Ausstellungen*. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2011, S 417-463.

Said, Edward: *Orientalism*. London: Penguin Books ³2003.

Schaur-Wünsch, Teresa: Wieder ein Jahr der Jubiläen: Salzburg, der Prater und das KHM. In: *Die Presse* (02.01.2016), S. 24.

Schoeller, Katharina: Die Entstehungsgeschichte des Belvedere bis 1752. In: Husslein-Arco, Agnes und Katharina Schoeller (Hg.): *Das Belvedere. Genese eines Museums*. Wien: Belvedere 2011, S. 19-27.

Scholz, Johannes, Norbert Bartelme, Günther Fliedl, Marcus Hassler, Heinrich Mayr, Jost Nickel, Jürgen Vöhringer und Eveline Wandl-Vogt: Mapping Languages – Erfahrungen aus dem Projekt dboe@ema. In: Strobl, Josef, Thomas Blaschke und Gerald Griesebner (Hg.): *Angewandte Geoinformatik 2008. Beiträge zum 20. AGIT-Symposium Salzburg*. Heidelberg: Wichmann 2008, S. 822-827.

Schopper, Daniel, Jack Bowers und Eveline Wandl-Vogt: dboe@TEI: remodelling a database of dialects into a rich LOD resource. In: *Proceedings of TEI2015*, Lyon, France. <http://tei2015.huma-num.fr/en/papers/#146>. (05.03.18).

Schurian, Andrea: „Man muss die Kirche im Dorf lassen“. In: *Der Standard* (27.10.2016), S. 23.

Schwartz, Barry: Rethinking the concept of collective memory. In: Tota, Anna Lisa und Trever Hagen (Hg.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London u.a.: Routledge 2016, S. 9-21.

Seemüller, Josef: VIII. Bericht der von der Akademie der Wissenschaften in Wien bestellten Kommission für das Bayrisch-Österreichische Wörterbuch. Verfaßt für das Jahr 1919 von weiland Hofrat Josef Seemüller. 1920. Karton 1. 1920-10-13 Bayrisch-Österreiches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Seemüller, Josef und Rudolf Much: Aufruf. August 1912. Karton 1. 217-1913 Bayrisch-Österreichisches Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien. **a.**

Seemüller Josef und Rudolf Much: Geleitwort zu einem Sprachschatz der österreichisch-bayrischen Mundart. Karton 1. 217-1913 Bayrisch-Österreichische Wörterbuch. Der Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, S. 1-4. **b.**

Seipel, Wilfried (Hg.): Bernardo Bellotto genannt Canaletto Europäische Veduten. Wien: Kunsthistorisches Museum 2005. **a.**

Seipel, Wilfried (Hg.): Europa ohne Grenzen. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2006. **b.**

Seipel, Wilfried: Museum – Identität – Österreich. In: Csúri, Károly und Markus Kóth (Hg.): Österreichische Identität und Kultur. Szeged: JatePress 2007, S. 103-114. **c.**

Simon, Nina: The Participatory Museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0 2010.

Spielen und feiern, wie es schon die Alten taten. In: Salzburger Nachrichten Nr. 56 (08.03.2016), S. 8/Ressort:Kultur.

Stadt Wien: Befreiungsdenkmal.
<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Befreiungsdenkmal>. (05.03.18).

Stargardt, Nicholas: Origins of the Constructionist Theory of the Nation. In: Periwal, Sukumar (Hg.): Notions of Nationalism. Budapest u.a.: Central European University Press 1995, S. 83-105.

Stevens, Martijn: Touches from a Distance: the Practice of Affective Browsing. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Become Meaningful. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016, S. 13-29.

Strobl, Ernst P.: Kunst, die der Königin gefiel. In: Salzburger Nachrichten Nr. 152 (04.07.2017), S. 8/Kultur.

Suppanz, Werner: Maria Theresia. In: Brix, Emil, Ernst Bruckmüller und Hannes Stekl (Hg.): Memoria Austriae I: Menschen, Mythen, Zeiten. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004, S. 26-47.

Thomas, Nicolas: Commentary. The Museum as Method. Wiley Online Library: The American Anthropological Association, 2010. (Museum Anthropology, Band 33.1), S. 6-10.

Traeger, Verena: Der Staatsvertragssonntag. In: Dürig, Günter und Gerbert Frodl (Hg.). In: Das Neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005. Wien: Österreichische Galerie Belvedere 2005, S. 150-166.

TUSTEP. <http://www.tustep.uni-tuebingen.de>. (05.03.18).

van Amersfoort, Hans: Institutional Plurality: Problem or Solution? In: Periwal, Sukumar (Hg.): *Notions of Nationalism*. Budapest u.a.: Central European University Press 1995, S. 162-181.

van den Akker, Chiel: Curiosity and the Fate of Chronicles and Narratives. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, S. 57-73.

van den Akker, Chiel und Susan Legêne: Introduction. In: van den Akker, Chiel und Susan Legêne (Hg.): *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, S. 7-12.

von Dassanowsky, Robert: *Austrian Cinema. A History*. Jefferson, NC: McFarland & Company 2005.

W3C SWEO Community Projekt: Linking Open Data.

<https://www.w3.org/wiki/SweoIG/TaskForces/CommunityProjects/LinkingOpenData#FAQ>. (05.03.18).

Wandl-Vogt, Eveline und Thierry Declerck: Mapping a Traditional Dialectal Dictionary with Linked Open Data. In: Kosem, Iztok, Jelena Kallas, Polona Gantar, Simon Krek, Margit Langemets und Maria Tuulik (Hg.): *Electronic lexicography in the 21st century: thinking outside the paper*. Proceedings of the eLex 2013 conference, 17-19 October 2013, Tallinn, Estonia. Ljubljana/Tallinn: Trojina, Institute for Applied Slovene Studies/Eesti Keele Instituut 2013, S. 460-471.

Wandl-Vogt, Eveline, Alexander O'Connor, Roberto Therón und Barbara Kieslinger: ExploreAT! Re-thinking lexicography. In: AELNICO 2015 Book of Abstracts. 7th Conference on Corpus Linguistics Valladolid (Spain) 5-7 March 2015. <https://exploreat.usal.es/sites/default/files/2016-10/3exploreatabstracts-AELINCO.pdf>. (05.03.18).

Weise, Marco: Ein Back-up der Hochkultur. In: *Kurier* (28.08.2016), S. 26/Kultur.

Winkler-Hermaden, Rosa: Als Österreich der Buhmann der EU war. In: *Der Standard*. 21.01.2010. <https://derstandard.at/1263705581215/EU-Sanktionen-Als-Oesterreich-der-Buhmann-der-EU-war>. (05.03.18).

Witcomb, Andrea: *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London u.a.: Routledge 2003. (Museum Meanings). **a.**

Witcomb, Andrea: Interactivity: Thinking Beyond. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell Publishing 2006. (Blackwell Companions in Cultural Studies, Band 12), S-353-361. **b.**

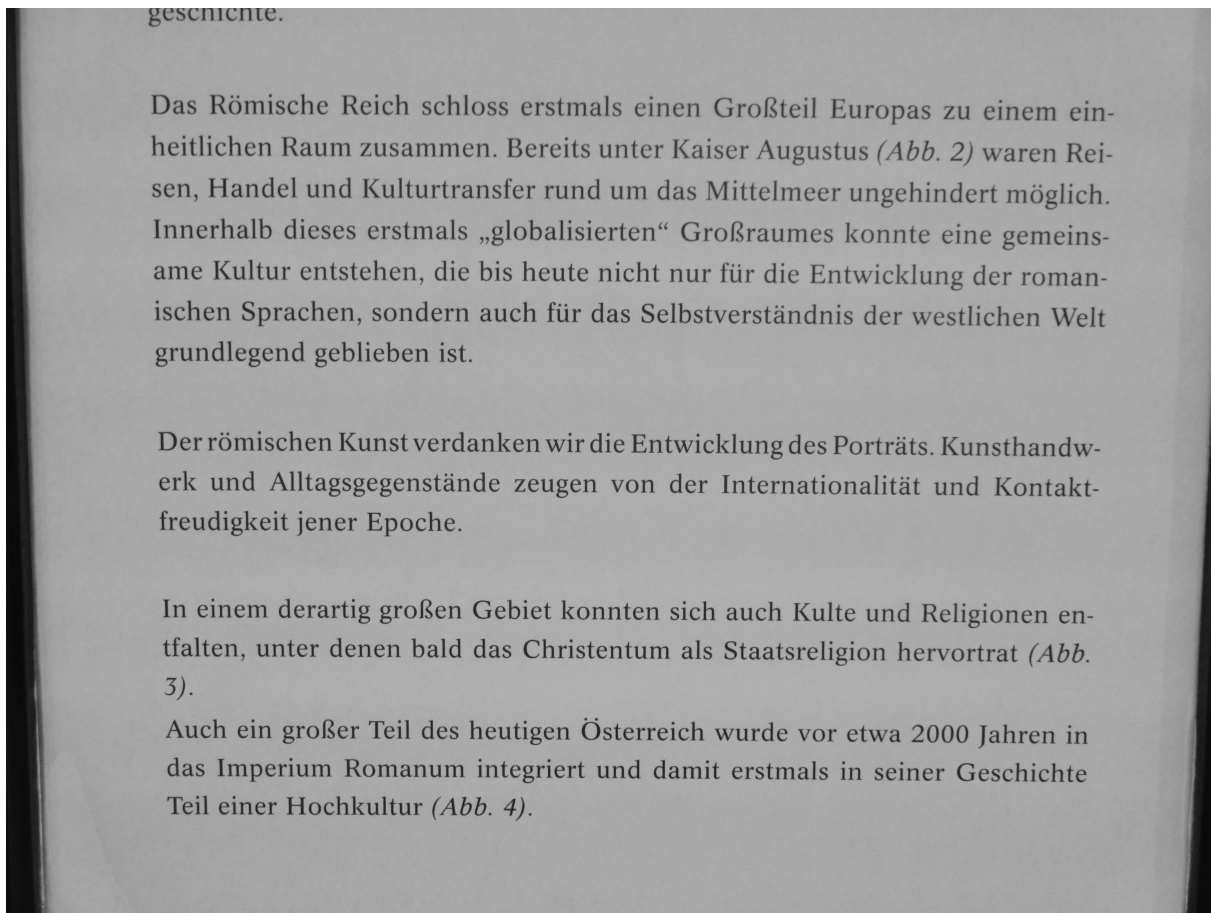
Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1963-. (Bände 1-5).

8. Anhang

Figur 1: Fotoaufnahme des Fenstertexts im Gang an der 0.5 Ebene des KHM.



Figur 2: Detail des Fenstertexts im Gang an der 0.5 Ebene des KHM.



Figur 3: Screenshot der Beschreibung der digitalen Sammlungen der ÖGB. Zurzeit ist dieser Text nicht mehr abrufbar.

Willkommen in den Digitalen Sammlungen!

Mit dem ersten Relaunch der erweiterten Online-Sammlungsdatenbank anlässlich der Eröffnung des Belvedere Research Centers am 27. Oktober 2009 vollzog die Österreichische Galerie den Wechsel vom digitalisierten zum *Digitalen Belvedere*. Die Wahl dieser Bezeichnung spiegelt einen essenziellen Bewusstseinswandel, der sich innerhalb der Museumslandschaft, der Geisteswissenschaften und des *kunsthistorischen Diskurses* vollzieht: Er manifestiert sich etwa in der um das zurückliegende Millennium aufgetragenen antipodischen Positionierung einer eher traditionellen, gleichwohl *digitalisierten Kunstgeschichte* und der gegenüberstehenden Vorstellung, dass mit dem Wechsel der Medien und Methoden zu einer *digitalen Kunstgeschichte* auch neue Wege im wissenschaftlichen Erkenntnisprozess einhergehen. Gefordert sind Anpassungen der Sehweisen und eine Modernisierung der Denkansätze, neue Formen der Wissensstrukturierung, Veränderungen bei Austausch und Vermittlung.

Neben den *kontextuellen Kriterien*, die zum Standardrepertoire einer klassischen Museumsdatenbank gehören und ein Objekt eher von außen her verorten, wie die Aspekte Künstler, Werktitel, Datierung, Objektart, Material/ Technik, Maße, Provenienz, Inventarnummer etc., sind darüber hinaus die *inhaltlichen Kriterien*, welche über eine spezifische „Be(schlag)wortung“ die Bildthemen und Motive beschreiben, mit dem zweiten Relaunch am 10. Dezember 2015 online gegangen. Über die neue Option zum *Stöbern & Flanieren* wurde erstmals auch möglich, nach *Kriterien der Bildorganisation* zu fragen: Diese definieren die Beziehungen zwischen Objekt und Betrachter, indem sie Eigenschaften von Kunstwerken angeben, die der Ordnung des Bildes dienen und somit der Strukturierung der Rezeption: Zeigefigur, Blickkontakt, Vogelperspektive, Innenraum, tiefer Horizont usw.

Der dritte Relaunch des Digitalen Belvedere am 25. August 2016 schließlich stand vor allem unter dem Fokus, das Besuchererlebnis transparent und einfach zu gestalten. Zudem ist die Online-Sammlung der Österreichischen Galerie nun auf beliebigen, auch mobilen Endgeräten abrufbar, multimedialfähig sowie mit leistungsstarken Such- und Filterfunktionen versehen. Zahlreiche Querverweise und Sprungmarken leiten intuitiv durch das Netzwerk von Aspekten, und die explorativ angelegten Tools erklären sich weitgehend von selbst. Mithilfe des Features *MyBelvedere* können unsere Besucher nun eigene Auswahlpakete von Objekten zusammenstellen, diese veröffentlichen, mit anderen teilen und von verschiedenen Nutzern bearbeiten lassen.

Knapp 50 % des inzwischen auf über 17.000 Kunstwerke angewachsenen Bestandes können Sie in den Digitalen Sammlungen abrufen. Dieser Fundus wird sukzessive erweitert, und die dargebotenen Informationen werden laufend dem steten Wandel der Forschung angepasst. Die Bildwelten gerade auch vieler weniger bekannter Objekte in den Depots, die den Hauptwerken der Schausammlung hier digital zur Seite stehen, spiegeln eine überraschend reichhaltige Motivvielfalt, die es häufig erst noch zu entdecken gilt. Wir laden Sie also herzlich ein, mit uns auf die Reise zu gehen!

gez. Dr. Ralph Knickmeier

9. Abstract

Deutscher Abstract:

In dieser Masterarbeit wird die kulturelle österreichische Nationalidentität in der Wiener Museumslandschaft zwischen 2005 und heute (2017/18) untersucht. Der Museumsgeschichte und der Neuen Museologischen Theorie zufolge konstruiert ein Nationalmuseum die einheimische und internationale Wahrnehmung der Identität eines Nationalstaates. Das Museum besitzt die Macht der Repräsentation und spielt deswegen eine wesentliche Rolle in der Kultur- bzw. Identitätspolitik. Da ein solches Nationalmuseum in Österreich bisher fehlte, was sich erst mit der baldigen Eröffnung des Hauses der Geschichte Österreich fehlt, welches sich hauptsächlich mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts beschäftigen wird, ändern wird, werden die vorhandenen musealen Institutionen unter die Lupe genommen. Konkret sind es das Kunsthistorische Museum, die Österreichische Galerie Belvedere und die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich.

Die Grundwerke der Gedächtnis-, Nationalismus- und Museumsforschung schaffen die theoretischen Rahmenbedingungen. Hierbei handelt es sich um die Forschung von Maurice Halbwachs, Aleida und Jan Assmann, Pierre Nora, Benedict Anderson, Otto Bauer, Tony Bennett, Andrea Witcomb, Sharon Macdonald, Eileen Hooper-Greenhill und Nina Simon.

Die Analyse der Masterarbeit besteht aus Close Readings der Sonderausstellungen, persönlichen Untersuchungen in den Dauerausstellungsräumen der Institutionen, Analysen der Ausstellungsrezensionen und der digitalen Maßnahmen dieser Einrichtungen, um die politischen und soziokulturellen Motivationen der Museen hervorzuheben. Im Wesentlichen wird die Art und Weise untersucht, wie Museen sowohl die Spannung zwischen regionaler, nationaler und europäischer Identität handhaben als auch jene wie sie eine inklusive transkulturelle Gesellschaft durch partizipatorische Maßnahmen fördern. Darüber hinaus wird die umgekehrte Fragen, also welche Erinnerungen nicht in den Museen angesprochen werden, auch behandelt, um die Inszenierung der Erinnerungen an die Schattenseiten österreichischer Geschichte aufzuzeigen, da diese wesentlich für die Verankerung im kollektiven Gedächtnis sind.

Die für die Analyse ausgewählten Museen stellen die verschiedenen Ebenen der österreichischen Identität dar. Die Verfasserin untersucht die vielfältigen Komponenten, welche die heutige Wahrnehmung der kulturellen Identität Österreichs konstruieren, um aufzuzeigen, wie diese Elemente im musealen Kontext neu interpretiert werden. Schlussendlich hebt diese Masterarbeit die fließende und instabile Natur des Identitätsprozesses hervor und zeigt auf, wie Museen palimpsest-mäßig, also stets aufs Neue, die Wandlungen und die neuen Interpretationen des kollektiven Gedächtnisses und damit letztendlich die Identität prägen.

English Abstract:

The core of this master's thesis focuses on how Austrian national cultural identity is interpreted and exhibited in the Viennese museum landscape between 2005 and today (2017/8). According to the history of the museum and the theory of the New Museology, a national museum constructs both the local and global perception of a nation-state's identity. Museums possess the power of representation; consequently, they play an influential role in cultural and identity politics. Not until 2018 will Austria have its own national museum with the specific purpose of preserving and exhibiting Austrian cultural history, particularly from the 20th century. For this reason the currently existing Viennese institutions are closely examined within this analysis, specifically das Kunsthistorische Museum (The Art History Museum Vienna), die Österreichische Galerie Belvedere (The Austrian Gallery of the Belvedere) and die Datenbank der bairischen Mundarten in Österreich (The Database of Bavarian Dialects in Austria).

The seminal works from the memory, nationalism, and museological fields form the theoretical framework of this thesis, with particular focus on the research of Maurice Halbwachs, Aleida and Jan Assmann, Pierre Nora, Benedict Anderson, Otto Bauer, Tony Bennett, Andrea Witcomb, Sharon Macdonald, Eilean Hooper-Greenhill and Nina Simon. In order to highlight the political and sociocultural motivations of these museal institutions, the analysis consists of close readings of temporary exhibitions, personal investigations of the permanent exhibition space, analyses of newspaper reviews and digital initiatives.

Essentially, the way in which museums handle the tension among regional, national, and European identities as well as their efforts to support an inclusive, transcultural society through participatory practices form the crux of this investigation. Additionally, particular attention is also given to the memories that are not exhibited, which demonstrates how negative aspects of memory are staged within collective memory. The analyzed museums offer insight into the various layers that constitute Austrian identity. While this thesis does not offer a definition of Austrian identity, it analyses the components that construct current Austrian identity and how they are (re)interpreted within the museum setting. Overall, this thesis demonstrates the fluidity and unstable nature that is the process of identity and how museums, as palimpsests, capture and highlight the changes and new interpretations within collective memory, which ultimately shape identity.