

di:'ʌngewʌndtə

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

MASTER THESIS

/ecm – educating/curating/managing 2014-2016

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis

Universität für angewandte Kunst Wien

Ausstellungslücken.

Überlegungen zum Umgang mit Leerstellen in einem
stadthistorischen Museum.

Katharina Flicker

Wien, Juni 2016

Betreut von Mag. Christine Haupt-Stummer und Mag. Dr. Martina Griesser-
Stermscheg

Abstract Deutsch

„Ausstellungslücken. Überlegungen zum Umgang mit Leerstellen in einem stadthistorischen Museum“ sucht Antworten auf die Frage, inwieweit theoretische Forderungen in der Praxis tatsächlich umgesetzt werden, werden können und werden sollen. Ein weiterer Fokus wird dabei auf den Umgang mit inhaltlichen Lücken in einem stadthistorischen Museum gelegt. Als Fallbeispiel wird die Dauerausstellung des „Wien-Museums“ herangezogen.

Die Beantwortung der Frage erfolgt zunächst über die Beschäftigung mit gegenstandsrelevanter Literatur. In Folge wird dieser Aspekt um empirische Forschung, wobei insbesondere Interviews mit Fachleuten aus dem Museum zu nennen sind, ergänzt.

Die Sinnhaftigkeit der Umsetzung theoretischer Forderungen ist kontextabhängig. Im Wien Museum wurde die Frage nach Leerstellen zumeist auf die Unmöglichkeit Geschichte vollständig zu erzählen und auf die Sammlung bezogen. Auf Grund der Aussichtslosigkeit Geschichte ganzheitlich darzustellen, wird für die Transparenz der Sammlungsprinzipien oder aber für ein klares Positionieren plädiert. Beides impliziert die Anerkennung von Lücken, ermöglicht aber mit vorhandenen Objekten zu arbeiten. Auch leisten künftige Sammlungsprinzipien der „radikalen Selektivität“ und dem „signifikantem Ausschnitt“ Folge.

Abstract English

„Ausstellungslücken. Überlegungen zum Umgang mit Leerstellen in einem stadthistorischen Museum“ asks to what extent theories do, can or should carry over to real-world exhibitions. Since representing all-encompassing stories is impossible gaps are sure to occur. Such gaps are discussed in this Masterthesis. Another focus is on history museums dealing with the urban development. The „Wien Museum“ serves as example.

A literary survey gives an overview over relevant literature, which is complemented by a subsequent empirical research and expert interviews.

It is shown that whether theories should carry over to real-world exhibitions is rather sensitive and highly dependent on what is to be exhibited. The exhibition's content should determine the exhibition's strategies concerning gaps.

Gaps did not appear to be at the center of the museum staff's considerations. When asked gaps were usually related to either the impossibility of telling complete stories, or the impossibility of collecting everything.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretische Überlegungen und Kontextualisierung.....	6
2.1 Begriffs- und Aufgabenbestimmung von Museen und Ausstellungen.....	6
2.2 Rollenbilder und Funktionen von Ausstellungsmachenden.....	12
2.3 Strategien des Ausstellens.....	16
2.4 Umgang mit Lücken in kulturhistorischen Museen.....	22
3. Das <i>Wien Museum</i>	27
3.1 Die Geschichte des Hauses.....	27
3.2 Das Museum (in) der Gegenwart.....	28
3.3 Die aktuelle Dauerausstellung.....	29
4. Analyse des Fallbeispiels.....	32
4.1. „St. Stephan“.....	34
4.2. „Kunst um 1700“.....	37
4.3 „Das Wiener Biedermeier“.....	39
5. Conclusio.....	42
6. Quellenverzeichnis.....	46
Anhang A: Interviewleitfaden.....	52
Anhang B: Interviewtranskriptionen.....	54
Anhang C: Kriterienkatalog der Datenerhebung.....	76
Anhang D: Fotografien.....	79
Anhang E: Ausstellungstexte.....	97
Anhang F: Lebenslauf.....	99

1. Einleitung

Fragestellung und Kontextualisierung

Aufgabenbereiche und Tätigkeiten, die Kuratierenden zugeschrieben werden, sind häufig unvereinbar oder ambivalent. Wird wissenschaftliche Literatur im Hinblick auf historische, aber auch gegenwärtige Rollenbilder von Kuratorinnen und Kuratoren, deren gesellschaftliche und kulturelle Funktionen sowie deren tatsächliche Praxis durchforstet, wird das schnell offensichtlich. Auch in kuratorischen Praktiken spiegelt sich das wider. Vor allem in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten hätten sich, so der Kurator Paul O’Neill, gesellschaftliche Vorstellungen und Erwartungen, was Ausstellungsmachende tatsächlich tun oder tun sollten, verändert. Diese Ideen und Definitionen wären zudem nicht einheitlich, was unter anderem in den mannigfaltigen Beinamen – Kuratorinnen und Kuratoren als Verwaltende, als Vermittelnde, als Leitende oder sogar als Göttinnen und Götter – explizit würde¹. Auch Beatrice Jaschke beschreibt in „Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation“ ein sich wandelndes Rollenbild, das in Folge auch zugesprochene Tätigkeitsbereiche verändert und erweitert².

Damit ist im Grunde auch die Frage nach dem idealtypischen Museum oder Ausstellungsbereich verbunden. Abhängig von Funktion und Ziel eines jeden Museums, Ausstellungshauses, Ortes, an dem gesammelt, geordnet, gezeigt wird, werden auch die Anforderungen an Ausstellungsmacherinnen und -macher sowie deren Repräsentations- und Vermittlungsstrategien divergieren. Wie ausgestellt werden darf und kann ist also kontextabhängig.

Trotzdem sind im Rahmen dieser Arbeit zeitgenössische Forderungen nach spezifischen Ausstellungspraxen von Bedeutung. Untersucht wird nämlich inwieweit in der Theorie geäußerte Ansprüche tatsächlich umgesetzt werden, werden können oder werden sollen. Da das aber, wie zuvor angeführt, nicht isoliert betrachtet werden kann, müssen in Zusammenhang mit dieser Fragestellung auch folgende Diskussionspunkte besprochen werden: **1) Was ist ein Museum oder Ausstellungsbereich? Was sind deren Aufgaben? 2) Welche Konsequenzen hat das für die Rolle von Kuratorinnen und Kuratoren? 3) Was**

¹ vgl. O’Neill 2007: 12-13.

² vgl. Jaschke 2013: 139-145.

bedeutet das wiederum für verschiedene Strategien des Ausstellens? Ein weiterer Aspekt, 4) der Umgang mit Lücken in kulturhistorischen Museen, dient zudem der inhaltlichen Einschränkung dieser Arbeit. Der „Begriff“ Lücken bezeichnet in diesem Fall das Fehlen von Aktualität und Gegenwartsbezügen, sammlungsbedingte Leerstellen, Diskrepanzen zwischen jenen Geschichten, die Objekte im Gegensatz zu Texten erzählen und schließlich auch thematische Querverweise.

Um das Thema zusätzlich einzugrenzen, die Beantwortung dieser Fragen zu ermöglichen, und sämtliche theoretische Überlegungen auch praktisch veranschaulichen zu können, wird ein weiterer Fokus auf kultur- und stadtgeschichtliche Museen gelegt. Als konkretes Beispiel wird das „Wien Museum“ herangezogen. Die Betrachtung der Dauerausstellung des Wien-Museums ist insofern interessant, als dass sie seit den späten 1950ern beziehungsweise seit den frühen 1960ern konzeptiv nicht mehr überarbeitet wurde. Im Haus arbeitende Kuratorinnen und Kuratoren erneuerten lediglich die Objekttexte, arbeiten gegenwärtig allerdings an einer Neukonzipierung der Dauerausstellung. Diese soll mit dem Umbau des Hauses in den nächsten Jahren realisiert werden³. Auf Grund der vorliegenden Situation überschneiden sich daher frühere Erzählformen mit jetzigen Wünschen und spezifischen Zukunftsplänen.

Auf Grund all dieser Punkte versteht sich die vorliegende Arbeit als Beitrag zu mit Stadtmuseen verbundenen kuratorischen und museologischen Debatten.

Methoden und Ziele

Abgesehen vom Zweck die auf ein konkretes Thema beschränkte Forschungsfrage zu beantworten, besteht auch das Anliegen zu hinterfragen, ob Theorien als Praxis tatsächlich immer sinnvoll sind. Letzteres beschränkt sich nicht zwangsläufig auf die praktische Handhabung von Leerstellen.

Die Auseinandersetzung mit diesen Inhalten erfolgt einerseits über die Beschäftigung mit gegenstandrelevanter Literatur. Durch sie werden die theoretischen Rahmenbedingungen und der Hintergrund vor dem die Befassung mit Ausstellungspraxen stattfinden soll,

³ vgl. Nierhaus 2016.

festgelegt. Um die praktische Sinnhaftigkeit theoretischer Forderungen zu hinterfragen, ist es zudem notwendig solche Überlegungen auch an tatsächliche Umsetzungsformen und -möglichkeiten heranzuführen und um diese Perspektive zu ergänzen. Ausgehend von der autonomen Analyse einiger ausgewählter Bereiche der Dauerausstellung, werden deswegen auch die Standpunkte von Fachleuten, die im Wien Museum arbeiten, eingeholt. Das sind Matti Bunzl, der Direktor des Hauses, sowie die Kuratorinnen und Kuratoren Elke Doppler und Andreas Nierhaus.

Methodisch sind insofern nicht nur Museumsbesuche sowie deren Dokumentation durch Notizen oder Fotografien, die gezielte Datenerhebung an Hand eines Kriterienkatalogs und dessen Auswertung wichtig, sondern auch Interviews:

Die Interviews dienen in diesem Fall der Ermittlung von Expertinnen- und Expertenwissen⁴ und entsprechen Leitfadeninterviews⁵, wobei sich das für den Direktoren von jenen für die Ausstellungsmachenden unterscheidet. Während bei letzteren versucht wurde, Bezug zu den zu analysierenden Teilen der Ausstellung herzustellen, fokussiert Ersteres eher auf das Konzept „Stadtmuseum“. Die Interviews wurden mit nur einer Ausnahme transkribiert, wobei sowohl die Transkripte, als auch die Zusammenfassung des Gesprächs im Anhang zu finden sind.

Im Hinblick auf die Transkripte ist außerdem zu beachten, dass eines ihrer wesentlichen Kennzeichen der durch ihre Verfassung bedingte Verlust an Primär- und Sekundärdaten ist⁶. Um zumindest jene Kriterien, nach denen bestimmte Informationen bewusst ausgelassen wurden, anzugeben, seien hier jene methodischen Prinzipien, die den vorliegenden Transkriptionen zu Grunde liegen, erwähnt: Die Form der Verschriftlichung orientiert sich an der Standardorthographie, die sich wiederum nach den Normen geschriebener Sprache richtet. Das heißt jedoch, dass Besonderheiten gesprochener Sprache nicht beachtet werden⁷. Letzteres ist in diesem Fall jedoch legitim, da der

⁴ vgl. Hopf 2013: 349.

⁵ Leitfadeninterviews basieren auf einem zuvor erstellten Leitfaden. Die aufgeschriebene Reihenfolge der Fragen muss allerdings nicht eingehalten werden. Prinzipiell dienen sie einerseits der Vorbereitung auf Interviews – insbesondere dann, wenn das Gespräch nur einmal geführt werden kann – und der größeren Vergleichbarkeit im Analyseverfahren (vgl. Schlehe 2008: 126-127).

⁶ vgl. Kowal/O’Connell 2013: 440.

⁷ vgl. Kowal/O’Connell 2013: 440-443.

analytische Fokus auf Inhalten, nicht aber auf möglichen Intensionen der Interviewpartnerinnen und -partner liegt.

Die Datenerhebung basiert im Wesentlichen auf einem Kriterienkatalog, der die Vergleichbarkeit der während der Museumsaufenthalte eingeholten Informationen ermöglichen soll. Auch dieser wurde dem Anhang beigelegt.

Die Verwendung von Fotografien im Rahmen sozialwissenschaftlicher Forschung ist vielfältig und reicht von Illustration über möglichen Informationsgewinn, wobei sie schließlich zum Ausgangspunkt neuer theoretischer Gedanken werden könnten, bis hin zur Weiterentwicklung oder Bestätigung bereits existenter wissenschaftlicher Annahmen⁸. Im vorliegenden Fall illustrieren und ergänzen sie jedoch vor allem Textpassagen.

Prinzipiell gilt auch zu beachten, dass die Wahl der Methoden nicht ausschließlich von deren Notwendigkeit für die Beantwortung der zuvor formulierten Fragen beeinflusst wurde. Auch monetäre, aber vor allem zeitliche Aspekte bestimmten die Entscheidung für oder gegen sie maßgeblich.

Aufbau

Das zweite Kapitel „2. Theoretische Überlegungen und Kontextualisierung“ widmet sich nicht nur der Auseinandersetzung mit Ausstellungsstrategien und dem Umgang mit Lücken, sondern auch dem hier vorliegenden Verständnis von Museen, Öffentlichkeit und der Rolle von Ausstellungsmachenden in diesem Kontext. Das ist wesentlich, weil Museumsdefinitionen oder Vorstellungen von den Aufgabenbereichen von Kuratorinnen und Kuratoren durchaus mitbestimmen, welche Ansprüche im Hinblick auf diverse Ausstellungsstrategien gestellt werden. Insofern sind Überlegungen hinsichtlich der Handhabung von Leerstellen ohne diese nur ansatzweise nachvollziehbar.

Darauf folgt in „3. Das Wien Museum“ die Beschäftigung mit dem Fallbeispiel, wobei sowohl dessen Gründungsgeschichte, gegenwärtige Entwicklungen des Museums, als auch die jetzige Dauerausstellung vorgestellt werden.

⁸ vgl. Harper 2013: 413-416.

„4. Analyse des Fallbeispiels“ widmet sich schließlich der Beschreibung dreier ausgewählter Bereiche der Dauerausstellung, die genauer betrachtet wurden. Mit der Fragestellung zusammenhängende Auffälligkeiten werden angeführt und schließlich um die Perspektiven der Interviewpartnerinnen und -partner ergänzt.

In „5. Conclusio“ werden die wesentlichen Punkte, Argumente und Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst und schließlich aufeinander bezogen, um die eigentliche Frage dieser Masterthesis, inwieweit theoretisch geäußerte Ansprüche an Ausstellungspraktiken wirklich umgesetzt werden, werden können und inwieweit das tatsächlich sinnvoll ist, zu beantworten. Ebenso dient dieser Abschnitt der Reflexion und hat sich in Folge einer weiteren Frage zu stellen: Was nun?

2. Theoretische Überlegungen und Kontextualisierung

Begriffe, Konzepte und Theorien, die innerhalb dieses Kapitels besprochen werden, fixieren die Rahmenbedingungen und Orientierungspunkte dieser Arbeit. Insofern werden hier die Grundlagen und Spielregeln festgelegt, mit deren Hilfe ge- und beforscht, untersucht, analysiert, interpretiert und geschlussfolgert wird. In der Einleitung wurden, als Fragen formuliert, bereits drei Eckpfeiler, die in diesem Kontext von Bedeutung sind, genannt. Das waren **1)** die Begriffs- und Aufgabenbestimmung von Museen und Ausstellungsbereichen, **2)** die Konsequenzen dieser Definitionen für das Rollenbild von Ausstellungsmachenden und **3)** deren Folgen für die eigentlichen Strategien des Ausstellens. Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist außerdem **4)** der Umgang von stadtbeziehungswise kulturhistorischen Museen und Ausstellungen mit inhaltlichen und anderen Lücken. Obwohl die ersten drei Punkte wesentlich sind und daher auch diskutiert werden, liegt der eigentliche Forschungsfokus auf dem vierten Aspekt. Zu Gunsten der Übersicht werden diese Punkte innerhalb eigener Abschnitte besprochen.

2.1 Begriffs- und Aufgabenbestimmung von Museen und Ausstellungen

Eine relativ weitläufige Definition des Museums bestimmt es als „a building or place where works of art, specific specimens, or other objects of permanent value are kept and displayed.“⁹ Damit verbunden sind Aufgaben des Erwerbens, des Bewahrens, des Konservierens und des Darstellens, wobei sowohl diese Tätigkeitsbereiche, als auch die Begriffsbestimmung auf historischen Entwicklungen basieren. Sie sind daher weder „natürlich“, noch unumgänglich und unveränderlich¹⁰.

Jene Entwicklungen, die schließlich zur Entstehung heutiger Museen geführt haben, liefern im Hinblick auf mögliche Begriffsbestimmungen weitere Ansatzpunkte. Deren Genese war nämlich in Zusammenhang mit dem Aufkommen der Idee von Nationalstaaten und ihrer Kultur zu betrachten. Es sollte seine Besucherinnen und Besucher erziehen und zur Bildung nationaler Identität beitragen¹¹. Allerdings waren nicht nur das Aufkommen von Nationen

⁹ vgl. <http://dictionary.reference.com/browse/museum> (Stand 29.02.2016, 22:28).

¹⁰ vgl. Lidchi 1997: 155-160.

¹¹ vgl. Martinz-Turek 2009: 16-19.

und Nationalisierung, sondern auch Kolonialisierung und die Konstruktion des „Anderen“ mit den Anfängen zeitgemäßer Museen verbunden. In dieser Hinsicht ermöglichten Museen die Durchsetzung nationaler Vorstellungen und koloniale Kontrolle¹². Auf Grund postkolonialer und institutionskritischer Diskurse gelten Museen mittlerweile auch als Orte umkämpfter Identitäten, hegemonialer Erzählungen sowie als Orte des kollektiven Gedächtnisses und als Instanz zur Verhandlung von Geschichte und Formen der Repräsentation¹³.

„Umkämpft“ sind Museen unter anderem auch als symbolträchtige Orte. Ihre Öffnung ist keineswegs mit tatsächlicher Demokratisierung gleichzusetzen, was im musealen Raum bis heute spürbar ist, da es zahlreiche Regeln und Rituale zu beachten gibt, die der Anhäufung symbolischen Kapitals¹⁴ dienen und Personengruppen sowohl inkludieren, als auch exkludieren¹⁵. Das heißt „Hier wird verhandelt, wer spricht, wer gehört wird, wer die Bühne betreten und sich auf ihr sicher fühlen darf.“¹⁶

Auch Werner Hanak-Lettner, Chefkurator am „Jüdischen Museum Wien“, begreift den Ausstellungsraum als Bühne. Der Ausstellungsbesuch gleicht dabei einem Drama. Akteurinnen und Akteure sind nicht nur Objekte oder Ausstellungsmachende, die bestimmte Erzählstrukturen anbieten, sondern auch das Publikum, das die Handlung der Ausstellung individuell vorantreibt und sie zu einem Spielraum werden lässt. In diesem Spielraum formen Besuchende in Abhängigkeit von ihrem sozialen und gesellschaftlichen Hintergrund, ihren Interessen, ihrer Stimmung, ihrem Aufmerksamkeitspotenzial und Zeitmanagement eigene Narrative der Ausstellung. Die tatsächliche Botschaft des Erzählten wird folglich zwischen Kuratorinnen und Kuratoren, Objekten und dem Publikum ausgehandelt¹⁷.

Der Autor, Konzeptkünstler und Kulturwissenschaftler Paul Divjak wiederum merkt an, dass sich Museen heutzutage zwischen Kunstmarkt, Erlebniskultur und postuliertem

¹² vgl. Sternfeld 2009: 32-36.

¹³ vgl. Martinz-Turek 2009: 16-19.

¹⁴ Symbolisches Kapital bezeichnet nach Pierre Bourdieu verschiedene Möglichkeiten individueller Akteurinnen und Akteure soziale Anerkennung und Prestige nicht nur zu erhalten, sondern auch zu bewahren (vgl. Fuchs-Heinritz/König 2005: 169-171).

¹⁵ vgl. Reitstätter 2015: 7-22.

¹⁶ Reitstätter 2015: 8.

¹⁷ vgl. Hanak-Lettner 2011: 9-12, 17-31.

gesellschaftspolitischen Auftrag zu positionieren hätten. Sie seien wesentliche Komponenten im Hinblick auf globales Standortmarketing und Tourismus, weswegen Besucherinnen- und Besucherquoten als Qualitätsmerkmal gelten könnten und sogenannte „Blockbuster-Ausstellungen“ beliebt seien. Kritisches Potential fände sich hauptsächlich in Nischen, abseits großer Institutionen¹⁸.

Auch Stephanie Endter platziert Museen in einem Spannungsfeld zwischen inhaltlichem Wandel einerseits und ökonomischem Druck andererseits.¹⁹ Während sie als Antwort auf thematische Veränderungen mit dem Konzept der „Contact Zone“²⁰ reagiert²¹, fordert Divjak (Ausstellungs-) Räume, die Reflexion und Interaktion ermöglichen, weil Menschen im Handeln, Denken, Kommunizieren oder im Formulieren von Fragen frei sein sollten. Andernfalls könnten sich weder offene Diskurse entwickeln, noch alternative Ideen entstehen. Er etabliert daher das Konzept der „Integrativen Inszenierungen“, um Räume, die das ermöglichen und unterstützen wollen, zu verstehen, zu benennen und zu verorten²². Auch Contact Zones zielen auf Interaktion ab²³. Insofern nähern sich all diese Modelle, obwohl aus unterschiedlichen Perspektiven, einem ähnlichen Ansatz.

Für Luise Reitstätter, einer vor allem im Kunstbetrieb tätigen Kulturwissenschaftlerin, ist eine Ausstellung kein starres Konzept, sondern entspricht einem konstruierten Format, das ständigem Wandel ausgesetzt ist. Ausstellen selbst ist historisch bedingt, weswegen jede Epoche eigene Formen des Ausstellens hat²⁴. Das betont zum Beispiel auch Henrietta Lidchi in ihrer Auseinandersetzung mit ethnografischen Museen²⁵.

In diesem Sinne untersucht Reitstätter Ausstellungen aber als Orte „spezifischer und kultureller Praktiken“²⁶ und damit auch als Orte „der Kommunikation und der

¹⁸ vgl. Divjak 2012: 56-57.

¹⁹ vgl. Endter 2013: 5-9.

²⁰ Die „Contact Zone“ ist ein von dem im Schnittpunkt von Geschichte, Literatur und Anthropologie arbeitenden Wissenschaftler, James Clifford, für den musealen Kontext verwendeter Begriff, der Museen als öffentliche Orte der Zusammenarbeit, geteilter Kontrolle, komplexen Übersetzungsarbeiten und Widerspruch verstehen will. Clifford übernimmt den Begriff von Mary Louise Pratt (vgl. Clifford 1997: 188-219).

²¹ vgl. Endter 2013

²² vgl. Divjak 2012: 15-20.

²³ vgl. Clifford 1997.

²⁴ vgl. Reitstätter 2015: 19-22.

²⁵ vgl. Lidchi 1997: 155-160.

²⁶ Reitstätter 2015: 11.

Interaktion“²⁷. Das heißt, im Mittelpunkt steht Alltägliches, das auf Grund seiner „Normalität“ kaum beachtet wird. Weil deswegen soziale, kulturelle und räumliche Praktiken im Ausstellungskontext wesentlich sind, versteht sie Ausstellungen als Handlungsräume²⁸. Was sie trotz einiger Unterschiede sowohl mit Hanak-Lettner²⁹, als auch mit Divjak³⁰ teilt, ist die Fokussierung auf Ausstellungen, in denen Besucherinnen und Besucher aktiv handeln und Bedeutung konstruieren können. Ideen, Erzählstrukturen und Sinngehalt werden insofern in allen Fällen auf die eine oder andere Weise ausgehandelt.

Museen, aber auch Ausstellungen, als Orte der Verhandlung zu sehen, wurde und wird also zumindest diskursiv immer wieder aufgegriffen. Das zeigt sich auch in der Vielzahl neuer Ansätze, die Orte des Ausstellens, auch als Orte des Aushandelns sehen wollen. Vor diesem Hintergrund wird die Perspektive der Besucherinnen und Besucher, die in diesem Zusammenhang als aktiv Handelnde zu sehen sind, immer wichtiger. Der „International Council of Museums“³¹ (ICOM) hat diese Entwicklung, trotz des an sich selbst gestellten Anspruchs Begriffsbestimmungen an die Realitäten von Museen anzupassen, noch nicht in die eigene Definition integriert, denn „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 of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“³²

Diese Benennung beinhaltet zwar die dem Museum üblicherweise zugeschriebenen Aufgabenbereiche des Erwerbens, Konservierens und Darstellens, erweitert die zu Beginn genannte Definition zudem um Forschungs- und Vermittlungsarbeit und greift die Idee des öffentlichen Museums auf, doch werden weder die Rolle und Relevanz von Besucherinnen

²⁷ Reitstätter 2015: 11.

²⁸ vgl. Reitstätter 2015: 23.

²⁹ vgl. Hanak-Lettner 2011.

³⁰ vgl. Divjak 2012.

³¹ Die Organisation ICOM wurde 1946 von und für im Museumsbereich Arbeitende gegründet und umfasst ein Netzwerk von mehr als 35.000 Mitgliedern, die die globale „Museumsgemeinschaft“ repräsentieren. ICOM beschäftigt sich unter anderem mit an moderne Museen gestellte Herausforderungen und Schwierigkeiten, Ethik und öffentlichem Interesse (vgl. <http://icom.museum/the-organisation/icom-in-brief/>, Stand: 02.03.2016, 08:55).

³² vgl. <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> (Stand: 01.03.2016, 11:57)

und Besuchern, noch deren eigentliche Möglichkeit Museen und Ausstellungen aktiv mitzugestalten einbezogen. Was bedeutet das jedoch im Kontext dieser Arbeit?

Was an diesem Punkt tatsächlich relevant wird, ist die Definition, die schließlich die Rahmenbedingungen jenes Feldes, in dem ausgestellt und verhandelt wird, festlegt. Folglich beeinflusst und bestimmt sie teilweise auch den Umgang mit Lücken, Rollenbilder und Funktionen von Kuratorinnen und Kuratoren und welche Strategien des Ausstellens, des Vermittelns und Repräsentierens überhaupt angewandt werden können und „dürfen“.

Obwohl das Verständnis von Besucherinnen und Besuchern als Akteurinnen und Akteure durchaus relevant ist und aufgegriffen wird, ist ein kurzer Exkurs notwendig. Die folgenden Ausführungen entstammen der Arbeit „Agonistik. Die Welt politisch denken.“³³ von Chantal Mouffe.

Ausgehend von der Annahme einer von Kontingenz durchdrungenen Gesellschaft, deren Ordnungssysteme immer hegemonialer Art und somit Ausdruck von Machtverhältnissen sind, entwirft sie das Demokratiemodell des „agonistischen Pluralismus“. Zentral sind dabei sowohl die Unterscheidung zwischen „dem Politischen“ und „Politik“, und die zwischen „Antagonismus“ und „Agonismus“³⁴.

„Politik“ bezeichnet ein Ensemble von Praktiken, Institutionen und Diskursen, die darauf abzielen menschliches Zusammenleben durch hegemoniale Praktiken zu organisieren und zu ordnen. Die so hergestellte Ordnung wirkt „natürlich“, obwohl sie tatsächlich konstruiert ist und mit Hilfe gegenhegemonialer Aktivitäten hinterfragt und verändert werden könnte. Politik bewegt sich durchaus auch innerhalb eines antagonistischen, konfliktgeladenen Terrains, „dem Politischen“. Das Politische als antagonistische Form ist ein wesentlicher Bestandteil gesellschaftlicher Beziehungen und kann in Form von Konfrontationen und Kämpfen jederzeit explizit werden³⁵.

In diesem Sinne ist das Konzept des „Agonismus“ wichtig, um die Möglichkeiten des Antagonismus mit einer pluralistischen und demokratischen Ordnung zu verbinden. Deswegen gibt es für Konflikte zwar keine rationalen Lösungen, doch herrscht zwischen

³³ vgl. Mouffe 2014.

³⁴ vgl. Mouffe 2014: 11-20.

³⁵ vgl. Mouffe 2015: 21-23.

Personen, Gruppen oder Parteien, die konträre Meinungen vertreten, unausgesprochen die Übereinkunft sich im Kampf um hegemoniale Vormachtstellungen an Regeln und demokratische Prinzipien zu halten. Das dem Antagonismus inhärente „Feindbild“ wird so durch ein „Modell des Gegnerischen“ ersetzt³⁶. In diesem Sinne gleicht Demokratie einem „Stellungskrieg“, dessen Ziel die Konstruktion neuer Hegemonien ist. Künstlerische und kulturelle Praktiken sind in diesem dabei insofern relevant, als dass sie durch die Produktion von Affekten bei Rezipientinnen und Rezipienten wichtige strategische Positionen besetzen können. Der Kunst- und Kulturbereich eignen sich folglich für den Eingriff widerständiger, gegenhegemonialer Praxen³⁷, weil sie darauf abzielen, bestehende Ordnungssysteme und den damit verbundenen Konsens zu hinterfragen. Allerdings können Veränderungen der gegebenen Machtverhältnisse durch sie nicht verändert, sondern ausschließlich angeregt werden³⁸.

Auch in Institutionen wie Museen und Kunsteinrichtungen können Kämpfe um hegemoniale Vormachtstellungen ausgetragen werden, wenn sie als öffentliche Räume, in denen Machtverhältnisse offen angesprochen und verhandelt werden können, gelten³⁹. Im Übrigen markiert das einen Anknüpfungspunkt zu der bereits erwähnten Idee von Museen als „Contact Zones“. Sie sind als Orte der Begegnung zu verstehen, an denen asymmetrische Machtbeziehungen, nicht verschwiegen und verschleiert, sondern aufgegriffen und neu formuliert werden können⁴⁰.

Vor diesem Hintergrund ist die herkömmliche Definition von Museen und Ausstellungen, die deren Aufgabenbereiche bestimmt, um zwei Dinge zu ergänzen. Erstens sind sie politische Orte. Sie ermöglichen Positionierungen verschiedener Akteurinnen und Akteure, die Etablierung widerständiger Strategien und Diskurse sowie den Kampf um Gegenhegemonien. Zweitens sind nicht nur Ausstellungsmachende oder Besucherinnen und Besucher, sondern auch jene Personen und Gruppierungen, die ausgestellt werden, zu den aktiv Handelnden, Streitenden und Verhandelnden zu zählen.

³⁶ vgl. Mouffe 2015: 191-213.

³⁷ vgl. Mouffe 2015: 11-20.

³⁸ vgl. Mouffe 2015: 140-144, 149-151.

³⁹ vgl. Mouffe 2015: 151-157.

⁴⁰ vgl. Clifford 1997: 191-197.

2.2 Rollenbilder und Funktionen von Ausstellungsmachenden

Rollenbilder und Funktionen von Ausstellungsmachenden sind abhängig von den mit Museen und Ausstellungen verbundenen Definitionen und zugeschriebenen Aufgabenbereichen. Werden Ausstellungen beispielsweise als Drama betrachtet, ist es sinnvoll Kuratorinnen und Kuratoren zunächst in der Rolle von Dramatikerinnen und Dramatikern zu sehen, die ein Konzept entwerfen und dieses schließlich als Regieführende inszenieren⁴¹. Ein weiteres Beispiel sind durch Ausstellungen von Ute Meta Bauer, Hans Ulrich Obrist und Anderen veränderte Prinzipien innerhalb der kuratorischen Arbeit. Das diese Menschen vereinende Glied ist deren individuelle Kreativität. Dieses offiziell anerkannte Merkmal ihrer Arbeiten hat in Folge auch das Rollenbild der Kuratierenden verändert. Sie können nicht mehr ausschließlich als Vermittelnde oder Bewahrende betrachtet werden, sondern seien, so der Kurator und Schriftsteller Jens Hoffmann, eher als Schöpferinnen und Schöpfer zu sehen⁴². Auch hier beeinflussen sich also die Betrachtungsweisen von Ausstellungen, Ausstellungspraxen und Rollenbildern gegenseitig. Da Diskussionen über die Aufgaben von Ausstellungsmacherinnen und -machern vielfältig sind, ist es sinnvoll zunächst wesentliche Punkte aufzugreifen, um im Anschluss jene Aufgabenbereiche zu besprechen, die mit der zuvor gegebenen Definition von Museen und Ausstellungen korrelieren.

In den 1960ern und den 1970ern war zumindest das westliche Kunstfeld durch Positionierungskämpfe zwischen Künstlerinnen und Künstlern und Kuratorinnen sowie Kuratoren gekennzeichnet. Der Grund hierfür war die Forderung nach Teilhabe an Bedeutungskonstruktion und an Definitionsmacht. Gleichzeitig begannen sich Berufsdefinitionen zu ändern, was schließlich dazu führte, dass zuvor getrennte Arbeitsbereiche plötzlich ineinander griffen. Aneignungen des jeweils anderen Feldes waren auf beiden Seiten mit Ermächtigungsansprüchen verbunden. Während also Kunstschaffende Ausstellungen und Museumsentwürfe für sich einnahmen, beanspruchten Kuratierende die Idee schöpferischer, kreativer und individueller Gestaltung als essentielles

⁴¹ vgl. Hanak-Lettner 2011: 104-139.

⁴² vgl. Hoffmann 2007: 137-142.

Element ihrer Arbeit⁴³. Im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzungen standen außerdem Tätigkeiten, die mit Vermittlungsformen assoziiert werden konnten. Einerseits betraf das Aufgaben, mit deren Unterstützung Bedeutung konstruiert werden konnte und die daher Positionierungen der Akteurinnen und Akteure sowohl im Feld, als auch im Diskurs maßgeblich beeinflussten. Dazu gehörten das Auswählen, das Zusammenstellen, das Ordnen und das Präsentieren. Andererseits konnten, um die eigene Position zu stärken, weitere „traditionell verankerte“ Aufgaben vereinnahmt werden⁴⁴. Das betraf unter anderem organisatorische Tätigkeiten, die Bereitstellung von finanziellen Mitteln oder die Vorbereitung von Mitteln zur öffentlichen Verbreitung⁴⁵.

Im Zuge dieses Konflikts entwickelte sich außerdem eine neue Profession, nämlich jene der „freien“ Kuratorinnen und Kuratoren⁴⁶. „Freie KuratorInnen sind nicht mehr als fest Angestellte ausschließlich für eine Institution tätig, sondern bieten ihre Arbeit auf dem international vernetzten und inhaltlich breit gefächerten Ausstellungsmarkt an.“⁴⁷ Sie standen demnach nicht im Dienste einer Institution, sondern in jenem der Kunst, wodurch kuratorischen Konzepten zusätzliches Prestige verliehen werden konnte⁴⁸.

In diesem Zusammenhang bleibt zu vermerken, dass spätestens in den 1990ern „freie“ Ausstellungsmachende kaum von ihrer Profession leben konnten. Sie waren insofern eher unabhängig, weil sie keine Stellung fanden und nicht weil sie an die Idee der Unabhängigkeit, der kreativen Verwirklichung oder politische Prinzipien glaubten. Viele der in diesem Jahrzehnt „Freien“ fand später eine dauerhafte Positionierung innerhalb etablierter Institutionen⁴⁹.

Bis zu den 1990ern und damit verbunden dem sogenannten „Reflexive Turn“⁵⁰ galten hinsichtlich der Ausstellungspraxis weitere Grundannahmen. Im Ausstellen wurden demnach nationale Unterscheidungen gemacht, wertvolle Objekte und objektive Werte

⁴³ vgl. von Bismarck 2003: 85-87.

⁴⁴ vgl. von Bismarck 2003: 87-91.

⁴⁵ vgl. von Bismarck 2003: 87-91.

⁴⁶ vgl. von Bismarck 2003: 85-87.

⁴⁷ von Bismarck 2003: 86.

⁴⁸ vgl. von Bismarck 2003: 85-87.

⁴⁹ vgl. Hoffmann 2007: 139-140.

⁵⁰ Mit dem Auftreten des „Reflexive Turn“ in den 1980ern wird die „Institution Museum“ ins Zentrum kritischer Überlegungen gerückt. Hinterfragt wird deren Macht Wissen und Bedeutung zu generieren. Auch sollen museale Bedingungen dekonstruiert werden (vgl. ARGE schnittpunkt 2013: 9-10).

dargestellt sowie Identität konstruiert. Insofern fielen Aufgaben wie die Rezeption von Kritik oder die Entwicklung von neuen, experimentellen Handlungsformen noch nicht in die Arbeitsbereiche von Ausstellungsmacherinnen und -machern⁵¹. Der diskursive Rahmen für Letzteres wurde schließlich durch Anregungen aus der Institutions- und Repräsentationskritik, aus der um Demokratisierung bemühten Kulturtheorie und aus Fragestellungen und Methoden der Gender Studies sowie der Postcolonial Studies gesetzt⁵². Seither wird die Profession von Kuratorinnen und Kuratoren auch abseits des Kunstfeldes heftig diskutiert⁵³, was an veränderten Arbeitsbedingungen, an ursprünglich eindeutig definierten, sich aber nun vermischenden Rollen im Ausstellungsbereich und an der gestiegenen Zahl kuratorischer Lehr- und Studiengänge liegt⁵⁴.

Was aber tun Kuratorinnen und Kuratoren gegenwärtig? Kuratieren umfasst sowohl theoretische, als auch praktische Handlungen, wobei mit visuellen und diskursiven Methoden etwas für die Öffentlichkeit erarbeitet werden soll⁵⁵. „KuratorInnen operieren also in Zeit und Raum, um etwas in ein Verhältnis zu setzen, anzuordnen, zu veröffentlichen, zu versammeln, zu zeigen, zu erzählen, zu ermöglichen oder verhandelbar zu machen.“⁵⁶ In diesem Sinne recherchieren, konzipieren, produzieren, verhandeln, planen, gestalten, schreiben oder organisieren sie. Auch verfügen sie über die Möglichkeiten Prozesse zu initiieren. Verschiedenstes, wie unter anderem künstlerische Arbeiten, Alltagsgegenstände, historische Objekte, Archivmaterialien, aber sogar Interventionen und Kommunikationen, kann in Museen, in Ausstellungshallen, in Medien und auf öffentlichen Plätzen durch räumliche, performative oder gestaltende Maßnahmen kuratiert werden⁵⁷.

Jüngere Ansätze im Ausstellungsbereich zielen außerdem darauf ab geschlechtliche, rassische, nationale, soziale oder ökonomische Abhängigkeitsverhältnisse, die sich durch Verpflichtungen zwischen Beteiligten bedingen, aufzulösen oder zumindest zu verändern und aktiv mitzugestalten. Wesentlich dafür ist allerdings die Bereitschaft zu permanenten

⁵¹ vgl. Sternfeld 2013: 73-74.

⁵² vgl. von Bismarck 2003: 90-91.

⁵³ vgl. von Bismarck 2007: 70.

⁵⁴ vgl. Drabble/Richter 2007: 24.

⁵⁵ vgl. Sternfeld 2013: 73.

⁵⁶ Sternfeld 2013: 73.

⁵⁷ vgl. Sternfeld 2013: 73.

Neuverhandlungen von Aufgabenbereichen und Positionen⁵⁸. Dieser Aspekt stellt bereits ein Bindeglied der im vorigen Abschnitt gegebenen Definition von Museen und Ausstellungen dar, die diese Bereiche als Orte des Konflikts, des Kampfes um Positionierungen und Verhandlungen sehen will. „Als Praxis des *Ausstellens* ist die kuratorische Funktion eine Form des Stellungen-Beziehens, eine *Stellungnahme*: das bewusste Einnehmen einer Position.“⁵⁹

Was heißt das jedoch konkret? Der politische Philosoph und Soziologe Oliver Marchart sieht in Anlehnung an Mouffes⁶⁰ Konzept des Antagonismus⁶¹ die Funktion von Kuratorinnen und Kuratoren in der Organisation von Öffentlichkeit. Öffentlichkeit entsteht aber nur, wenn Debatten ausbrechen dürfen, können und es tatsächlich auch tun. Dieser Meinungsstreit ist weder vernunftgeleitet, noch ist er herrschaftsfrei. Konflikte sind für die Entstehung von Öffentlichkeit also essentiell. Antagonismus wiederum ist zentral für den Ausbruch von Debatten. Problematisch ist allerdings, dass Antagonismus mit dem Potential Öffentlichkeit zu generieren, nicht organisiert werden kann, weil er „einfach“ ausbricht⁶².

Konsequenterweise ist Kuratieren als Organisation von Öffentlichkeit nicht möglich. Einerseits kann das bedeuten, dass politische Öffentlichkeit innerhalb des Ausstellungsbereiches gar nicht produzierbar ist. Andererseits kann das der kuratorischen Praxis zugesprochene Unrealisierbare durchaus mit „dem Politischen“ gleichgesetzt werden⁶³. Letzteres als antagonistische Form durchzieht, wie in „2.1 Begriffs- und Aufgabenbestimmung von Museen und Ausstellungen“ bereits erwähnt, gesellschaftliche Beziehungen und kann jederzeit überhand nehmen, um schließlich hegemoniale Machtverhältnisse offen anzugreifen⁶⁴. Insofern wird nicht das Unmögliche *per se* eingefordert, sondern das, was in einem spezifischen Kontext auf Grund des hegemonialen Diskurses als „nicht realisierbar“ bestimmt wird. Im Fokus der Arbeit von Ausstellungsmachenden steht damit die Konstruktion von Gegen-Hegemonien⁶⁵.

⁵⁸ vgl. von Bismarck 2013: 91.

⁵⁹ Marchart 2007: 177.

⁶⁰ Tatsächlich orientiert sich Marchart in seinem Artikel aber nicht nur an Chantal Mouffes Theorien, sondern auch an jenen von Ernesto Laclau (vgl. Marchart 2007: 173).

⁶¹ vgl. Mouffe 2015

⁶² vgl. Marchart 2007: 172-174.

⁶³ vgl. Marchart 2007: 174-175.

⁶⁴ vgl. Mouffe 2015: 21-23.

⁶⁵ vgl. Marchart 2007: 174-175.

Kuratorinnen und Kuratoren fungieren daher als „organische Intellektuelle⁶⁶“ mit der Möglichkeit sowohl Hegemonien, als auch Gegen-Hegemonien in ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen zu schaffen. Da Öffentlichkeit, die etablierten und anerkannten Machtverhältnissen widerspricht, aber nur im Kollektiv hergestellt werden kann, sind auch Ausstellungsmacherinnen und -macher als solches, nicht aber als Individuen zu denken. Das politische Element des Ausstellens beinhaltet also das Positionieren, wobei die Stellungnahme mit politisch-kollektiven Praktiken verbunden werden muss⁶⁷.

Zusammengefasst beziehen sich Rollenbilder und Funktionen von Kuratierenden in dieser Arbeit auf jene des „organischen Intellektuellen“ mit dem Anspruch durch Ausstellungsstrategien und -praktiken die Formulierung von Gegen-Hegemonien zu ermöglichen.

2.3 Strategien des Ausstellens

Museen und Ausstellungen sind also Orte, an denen Konflikte um Positionierungen und Gegen-Hegemonien ausgetragen und verhandelt werden können. Die Aufgabe von Ausstellungsmacherinnen und -machern wiederum ist folglich die Herstellung einer Öffentlichkeit, die Machtkämpfe dieser Art überhaupt erst auslösen können. Welche Folgen hat das aber für die tatsächliche Ausstellungspraxis und damit verbundenen Strategien? Gibt es Vorgehensweisen, die sich mehr oder weniger eignen, oder als allgemeine Regel Anwendung finden können? Um diese Fragen zu beantworten, werden hier verschiedenste Theorien und Ansätze vorgestellt und zusammengeführt. Prinzipiell sind diesbezüglich noch zwei wesentliche Punkte zu beachten. **1)** Erstens müssen oder sollten Methoden der Repräsentation und Vermittlung mittlerweile legitimiert werden, weil sich auch kulturelle Produzentinnen und Produzenten, wie zum Beispiel Kuratorinnen und Kuratoren, Fragen der Ethik und ihrer Politiken stellen müssen⁶⁸. **2)** Zweitens verfügen vor

⁶⁶ „Organische Intellektuelle“ bezeichnet Akteurinnen und Akteure, die sich nicht als unparteilich begreifen, sondern sich positionieren. In diesem Sinne können sie sowohl Hegemonien, als auch Gegen-Hegemonien unterstützen. Ihre Funktion wird durch das ständige Einmischen in den Alltag charakterisiert. Dabei fungieren sie nicht nur als Sprechende, sondern als Organisatoren, Konstrukteure und Überzeugende (vgl. Marchart 2007: 173-177).

⁶⁷ vgl. Marchart 2007: 175-178.

⁶⁸ vgl. Lidchi 1997: 200.

allem kontextabhängige Taktiken über das Potential etablierte Kategorien und Hierarchien zu hinterfragen, herauszufordern und sich schließlich auch zu widersetzen. In diesem Sinne müssen standardisierte Ausstellungsmethoden und -formate erneut durchdacht und gegebenenfalls verändert werden⁶⁹. Die folgenden Ausführungen sind daher lediglich eine Sammlung verschiedener Strategien, die nützlich sein und daher im Ausstellungsprozess mitgedacht werden können.

Für institutionskritische Ausstellungspraktiken ist die Fokussierung auf den Ausstellungsraum als Handlungsraum oder Aktionsfeld charakteristisch. Mit spielerischen oder theatralischen Mitteln wird der Blick von Räumen der Belehrung auf Räume des Unvorhergesehenen gelenkt. Unvorhergesehen deshalb, weil auch die Besucherinnen- und Besucherperspektive, deren Handlungen und Interpretationen zwar gelenkt, aber nicht absolut bestimmt werden können⁷⁰. beachtet wird⁷¹.

Eine mögliche Technik Machtverhältnisse in Museen und Ausstellungen zu hinterfragen, ist jene des Entwurfs von für das Publikum sichtbaren „Gegenerzählungen“. Vor dem Hintergrund der Entwicklung gegenwärtiger Museen, der zu Folge diese Orte maßgeblich an der Etablierung nationaler und kolonialer Ideen und an der Aufrechterhaltung dieser Herrschaftsverhältnisse beteiligt waren, wird versucht deren Definitionsmacht zu untergraben. „Definitionsmacht“ in diesem Sinne meint einerseits, was im musealen Raum gesagt und getan werden darf. Andererseits impliziert der Begriff ebenso die Kontrolle über Wissensproduktion und somit auch epistemische Gewalt⁷², „[...] die auf der binären Logik von Norm/Abweichung, Eigenes/Fremdes, männlich/weiblich etc. aufgebaut ist, die strukturell und materiell abgesichert ist und ein Wissen über Andere erzeugt, die dabei zu bloßen Objekten dieses Wissens gemacht werden.“⁷³

Insofern ist eine „Gegenerzählung“ keine Abfolge „anderer“ Geschichten oder ausschließlich multiperspektivische Präsentation, sondern ein Aufstand gegen anerkannte Geschichtsbilder und Zuschreibungen. Sie ist die Formulierung unterdrückter Wissensarten und verschleierter Geschichten, wobei ihre Ziele die Veränderung aktueller Diskurse und

⁶⁹ vgl. Ault 2007: 31.

⁷⁰ vgl. Hanak-Lettner 2011: 17-31.

⁷¹ vgl. Sternfeld 2013: 76-77.

⁷² vgl. Sternfeld 2009: 32-36, 39.

⁷³ Sternfeld 2009: 33.

die Reorganisation der Definitionsmachtverhältnisse sind. Ihre Strategie entspricht der Einnahme einer Subjektposition gegen den Mainstream, um dabei auch aufgedrängte Positionierungen verlassen zu können⁷⁴.

Weitere dazu gehörige Verfahrensweisen umfassen unter anderem **1)** das Stellung beziehen, statt vorzugeben, neutral und objektiv zu sein, **2)** das Verorten des Ausgestellten innerhalb aktueller gesellschaftlicher Verhältnisse, **3)** das Eröffnen eines Raums für die Verhandlung von Positionen und Debatten, **4)** die Reklamation unterworfenen Wissens und **5)** die Offenlegung von Verborgenen beziehungsweise von Prozessen des Verschleierns⁷⁵. Die Umsetzung dieser Techniken setzt Ausstellungen und die sie beherbergenden Museen in eine Beziehung, die unterschiedlich geprägt sein kann. So kann sie auf der Einforderung, der Besetzung, der Infragestellung, der Intervention oder der selbstverständlichen Behauptung eines Paradigmenwechsels beruhen. All das ermöglicht außerdem die Entstehung einer „Handlungszone“⁷⁶, die wiederum an James Cliffords Konzept der „Contact Zone“⁷⁷ erinnert.

Die „Contact Zone“ wurde ursprünglich von Mary Louise Pratt entworfen, die sich dabei auf soziale Räume, in denen verschiedene durch koloniale Verhältnisse geprägte Kulturen aufeinandertreffen, bezog. Damit verbundene Machtverhältnisse waren also häufig asymmetrisch. Die Zuwendung zur Idee des Kontakts innerhalb einer Ausstellung, sollte daher die Zuweisung ausschließlich aktiver oder passiver Rollenbilder verhindern, obwohl koloniale Begegnungen interaktiv gewesen seien⁷⁸. Daher sollten unabhängig von den tatsächlichen Ausstellungsstrategien sowohl alle Beteiligten als handlungsfähige Akteurinnen und Akteure gelten, als auch ungleiche Machtbeziehungen sichtbar werden⁷⁹. Weitere für diese Ausstellungspraxis zu beachtende Punkte sind in diesem Zusammenhang **1)** das demokratische Ausverhandeln von Grenzen⁸⁰, um hierarchische Zuschreibung von Werten zu hinterfragen⁸¹ **2)** das Einbeziehen aller Akteurinnen und Akteure zu einem Zeitpunkt, an dem das Ausstellungskonzept noch mitgestaltet werden kann, **3)** die

⁷⁴ vgl. Sternfeld 2009: 39.

⁷⁵ vgl. Sternfeld 2009: 45-46.

⁷⁶ vgl. Sternfeld 2009: 46-51.

⁷⁷ vgl. Clifford 1997: 188-219.

⁷⁸ vgl. Clifford 1997: 191-194.

⁷⁹ vgl. Endter 2013: 10-21.

⁸⁰ vgl. Clifford 1997: 204-213.

⁸¹ vgl. Clifford 1997: 213-219.

Integration einer größeren Bandbreite an historischen Erfahrungen und politischen Agenden, **4)** die Erweiterung der Zielgruppen, da Gruppierungen innerhalb einer Gesellschaft äußerst heterogen sind⁸², **5)** Strategien des Sammelns als Antwort auf Vormachtstellungen und Dominanz, um auch Hierarchien oder Widerstand sichtbar machen zu können, **6)** Ansprüche auf Allgemeingültigkeit und Besonderheiten nicht als gegebene Wahrheiten, sondern als historisch gewachsenes Beziehungsgeflecht zu betrachten, **7)** die Erweiterung dessen, was in einem Museum oder an ähnlichen Schauplätzen passieren darf und kann, **8)** die Dezentralisierung und Zirkulation von Sammlungen in der Öffentlichkeit und **9)** das Hinterfragen der tatsächlichen Möglichkeit der Inklusion aller⁸³.

Sowohl das demokratische Ausverhandeln von Grenzen, als auch das Einbeziehen der Beteiligten, um an der Ausstellung mitzuarbeiten, gleicht jenen bereits beschriebenen Ideen der Neuregelung von Definitionsmacht. Diskutiert wird dabei, wer warum wie und von wem ausgestellt wird. Hierarchien und standardisierte Ausstellungsstrategien werden plötzlich hinterfragt und möglicherweise inadäquat. Kontrolle, nicht nur über Ressourcen, sondern auch über Definitionsmacht, wird angefochten. Das Museum hat aus Perspektive der „Contact Zone“ also auch das Potential zu einer „Conflict Zone“⁸⁴, dem Kampf um die Konstruktion einer Gegen-Öffentlichkeit und Gegen-Hegemonien, zu werden.

Im Hinblick auf die praktische Umsetzung von „Contact Zones“ in ethnografischen Museen untersucht Stephanie Endter drei Fallbeispiele, **1)** das „Weltkulturen Museum Frankfurt“, **2)** das „Haus der Kulturen der Welt Berlin“ und **3)** das „Institute of International Visual Arts“ in London, um von dem Konzept abgeleitete Ausstellungsverfahren zu abstrahieren⁸⁵.

Trotz einiger Unterschiede haben sich alle drei Institutionen zum einen auf die Darstellung zeitgenössischer Ansätze spezialisiert. Sie verorten ihre Praxen im gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontext und können so auf aktuelle Ereignisse reagieren. Um zum anderen ihre Autorität über Repräsentationsformen zu teilen, arbeiten sie mit verschiedenen

⁸² vgl. Cliffors 1997: 204-213.

⁸³ vgl. Clifford 1997: 213-219.

⁸⁴ vgl. Clifford 1997: 204-207.

⁸⁵ vgl. Endter 2013: 27.

Kuratorinnen und Kuratoren, Künstlerinnen oder Künstlern oder Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern außereuropäischer Prägung zusammen⁸⁶. Auch Programme mit Laborcharakter, die den experimentellen Umgang mit Objekten und Wissensproduktion ermöglichen, werden in diesem Kontext etabliert⁸⁷. Die Idee, Experimente und experimentelle Tätigkeiten ins Museum zu bringen, ist aber keineswegs neu. So wurde das Museum bereits 1999 in der von Hans Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden kuratierten Ausstellung „Laboratorium“ zum Schlüsselort laboratorischer Praxis erklärt⁸⁸.

Der Begriff des „Experiments“ fasst aber verschiedene Praktiken zusammen, weswegen er nicht eindeutig bestimmbar, sondern ambivalent ist. Das wird durch dessen historisch begründete Verbindungen zu den Konzepten der „Innovation“ und der „Tradition“ begründet. So waren ausgehend vom Lateinischen „experiri“⁸⁹ zumindest im englischen Sprachgebrauch die Worte „experience“ und „experiment“ bis ins 18. Jahrhundert austauschbar. Erst danach wurde den Substantiven genauerer Sinngehalt zugeschrieben⁹⁰. „The complexity in the definition of experience as either the past (tradition), or that which is freshly experienced (innovation), had the effect of splitting the meaning of experiment to include both »testing under controlled circumstances«, and »innovative acts or procedures« more generally.“⁹¹ Deshalb impliziert das Experiment als wissenschaftliche Methode heute einerseits das Testen zuvor formulierter Hypothesen. Andererseits gilt es auch als Auslöser eines Prozesses neuer Erfahrungen („Experience“), deren Resultate noch nicht feststehen. Diskussionen darüber, wie viel Innovation innerhalb eines Experiments zulässig oder wie viel Kontrolle erforderlich ist, bringen die Mehrdeutigkeit des Begriffs zum Ausdruck⁹². In Verbindung mit kuratorischer Praxis bieten Experimente die Chance im Aushandeln gegenwärtiger Umstände und im Durchdenken möglicher Zukunftsszenarien überraschende Lösungen für aktuelle Problemstellungen zu finden und

⁸⁶ Was das betrifft, so kritisiert Endter allerdings, dass Autorität und Definitionsmacht zum Teil nicht allgemein, sondern nur mit spezifischen Personengruppen, nämlich mit sogenannten Expertinnen und Experten geteilt würden. Hierarchien könnten so nur innerhalb eines elitären und wissenschaftlichen Diskurses aufgebrochen werden (vgl. Endter 2013: 28-34).

⁸⁷ vgl. Endter 2013: 21-45.

⁸⁸ vgl. Diaz: 93-94.

⁸⁹ Mögliche Übersetzungen für das Verb „experiri“ sind „testen“, „erproben“ oder „versuchen“.

⁹⁰ vgl. Diaz 2007: 94-96.

⁹¹ Diaz 2007: 95.

⁹² vgl. Diaz 2007: 94-96.

in Form geteilter Strategien verschiedene Disziplinen, wie Wissenschaft und Kunst, aneinander zu binden⁹³.

Interdisziplinarität ist auch ein wesentlicher Bestandteil „Integrativer Inszenierungen“. Wie in „2.1 Begriffs- und Aufgabenbestimmung von Museen und Ausstellungen“ bereits erwähnt, bezeichnen sie Räume, die das Reflektieren, das Interagieren, das Handeln, das Denken, das Kommunizieren oder das Formulieren von Fragen durch Gestaltungsstrategien aktiv unterstützen sollen⁹⁴. Bei der tatsächlichen Umsetzung wird unter anderem darauf geachtet, dass **1)** Praktiken möglichst heterogen und performativ sind, **2)** Besucherinnen und Besucher zu Gunsten der Partizipation zu Akteurinnen und Akteuren werden, **3)** innovative Formate und Experimente einbezogen werden, **4)** bereits bestehendes Wissen mit neuen Erfahrungen verbunden werden kann oder **5)** gesellschaftliche Tabus angesprochen werden können, um zum Teil auch mediale Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen zu können⁹⁵.

Durch die Orientierung an Handlung, dem Einsatz unterschiedlicher Medien, Materialien, Improvisation und Performativität sowie durch Kritik und Reflexion sollen folglich Grenzen überschritten und kritische Positionen bezogen werden können⁹⁶. Handlungsräume sind also auch hier zentral.

Die hier vorgestellten Strategien werden also durch den Anspruch möglichst viele Personengruppen am Ausstellungsprozess zu beteiligen, vereint. Dadurch sollen bestehende Machtverhältnisse hinterfragt und durch Positionierungskämpfe verändert werden. Museen und Ausstellungen als Handlungsräume dieser Art dienen insofern als Orte mit dem Potential Gegen-Hegemonien zu etablieren und somit auch gesellschaftliche Rahmenbedingungen, Missstände oder Ungleichheit aufzeigen und damit vielleicht sogar Prozesse der Neugestaltung initiieren zu können.

⁹³ vgl. Diaz 2007: 96-99.

⁹⁴ vgl. Divjak 2012: 15-20.

⁹⁵ vgl. Divjak 2012: 21-26.

⁹⁶ vgl. Divjak 2012: 61-64.

2.4 Umgang mit Lücken in kulturhistorischen Museen

Bisher wurden Museen und Ausstellungen definiert, damit korrelierende Rollenbilder und Funktionen von Ausstellungsmachenden diskutiert und dazu passende Strategien relativ allgemein besprochen. Weil das Fallbeispiel aber ein kultur- und stadthistorisches Museum ist und der Schwerpunkt in Bezug auf Datenerhebung und Analyse auf inhaltlichen oder objektbezogenen Lücken liegt, ist es sinnvoll, in diesem Abschnitt noch einmal kurz über diese Museumskategorie und deren für die vorliegende Arbeit relevanten Charakteristika zu sprechen.

Grundzüge klassischer kulturhistorischer Themenausstellungen sind beispielsweise deren chronologischer, motivischer und geografischer Aufbau. Häufig werden außerdem gesellschaftlich etablierte Erzählungen mit ihren anerkannten wissenschaftlichen Schulen, Epochen oder Grenzziehungen ausgestellt, wobei sich Ausstellungsstrategien auch in diesem musealen Kontext seit dem „Reflexive Turn“ verändert haben. Projekte werden folglich immer öfter in Zusammenarbeit und als Prozess entwickelt. Sie sollen so alternative Interpretationen ermöglichen und Wissensräume eröffnen⁹⁷. Welche Eigenschaften kultur- oder stadthistorischer Museen und Ausstellungen sind nun aber vor dem Hintergrund bereits eingeführter Ideen, Definitionen und Konzepte relevant?

Die Museologin, Kuratorin und Historikerin Monika Sommer-Sieghart entwickelt in „(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume“⁹⁸ ausgehend von Theorien des Geschichtswissenschaftlers Karl Heinrich Pohl Kriterien, die Dauerausstellungen dieser Art aufweisen sollten⁹⁹.

Sommer-Sieghart zufolge sollen Museen möglichst lebensnahe und als Diskursraum gedacht werden. Letzteres meint die Herstellung von Verbindungen zu gegenwärtig brisanten Themen. Insofern ist die Gegenwart der Ausgangspunkt für historische Fragestellungen. Soziale, wirtschaftliche oder politisch aktuelle Problematiken können demgemäß im musealen Kontext aufgegriffen und historisch begründet werden¹⁰⁰.

⁹⁷ vgl. Sternfeld 2013: 74-75.

⁹⁸ vgl. Sommer-Sieghart 2009.

⁹⁹ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 76-86.

¹⁰⁰ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 78-79.

Ein weiteres Anliegen ist die Aufgabe alleiniger Definitionsmacht über geschichtliche Ereignisse. Experimente helfen dabei, das Museum als demokratische Institution mit allen zu denken, sich auf unvorhersehbare Dynamiken und Prozesse einzulassen und so schließlich ihre Deutungshoheit zu teilen, zu verhandeln und gegebenenfalls zu reorganisieren. Museen und Ausstellungen sind in diesem Sinne außerdem öffentliche Kulturinstitutionen, die sich kritischer Auseinandersetzung zu stellen haben. Da sie aber erst seit kurzem als solche begriffen werden, gibt es noch keine Tradition breiter Kritik. Voraussetzung dafür wäre ein Wandel des Selbstbildes von einem Ort gesicherten Wissens zu einer sich explizit zur Gesellschaft positionierenden Organisation¹⁰¹.

Zentral ist auch die Aufgabe des Anspruchs die Gesamtheit vergangener Geschehnisse darzustellen, weil die holistische Repräsentation von Geschichte schlicht nicht möglich ist. Stattdessen ist es wichtig, die vorliegende Auswahl innerhalb einer Ausstellung zu begründen und konkrete historische und aktuelle Fragestellungen zu definieren und eindeutig zu vermitteln¹⁰². Inhaltliche Lücken ergeben sich insofern durch die Unmöglichkeit Vergangenheit als Ganzes zu repräsentieren. Der offene Umgang mit Leerstellen wird aber nicht nur in diesem Kontext, sondern auch mit Lücken der Sammlungen und der Sammlungsgeschichte gefordert. Zur Debatte steht, welche Geschichten mit den vorhandenen Objekten überhaupt erzählt werden könnten. Diese Erzählungen könnten durch den Umgang mit neuen Medien unterstützt werden¹⁰³.

Neben der Darbietung eines multiperspektivischen und offenen Geschichtsbildes gilt es innerhalb kuratorischer Praxis eigene Standpunkte sowie deren Zeitbezogenheit zu verdeutlichen, so dass diesen auch widersprochen werden kann. Um das zu ermöglichen, können beispielsweise in festgelegten Zeitabständen Expertinnen und Experten verschiedener Felder und Disziplinen eingeladen werden, Flächen der Ausstellung zu bespielen, um so auf das Gezeigte und dessen Botschaft zu reagieren¹⁰⁴.

Da sowohl der Raum, als auch die Raumerfahrung wesentlich für die Geschichtsvermittlung sind, ist es wichtig dessen Geschichte mitzudenken¹⁰⁵. Das gilt auch

¹⁰¹ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 79-83.

¹⁰² vgl. Sommer-Sieghart 2009: 84.

¹⁰³ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 85.

¹⁰⁴ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 84-85.

¹⁰⁵ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 85-86.

in Verbindung mit ausgestellten, scheinbar „authentischen“ Objekten, deren Bedeutungs- und Aussagekraft durch adäquate Beschriftung hinterfragt werden kann. Zu nennen ist dabei zum einen das Erwerbsdatum, welches um die Erwerbsgeschichte zu ergänzen ist. Das ermöglicht die Thematisierung von Sammlungspolitiken. Zum anderen können die Daten von Ausstellungen, in denen sie bereits zu sehen waren, genannt werden. Visualisiert wird dadurch der Akt des kuratorischen Auswählens¹⁰⁶.

Im Wesentlichen entsprechen die zuvor allgemein diskutierten Ansprüche für Museen und Ausstellungen also auch für kultur- und stadthistorische Museen: Definitionsmacht soll geteilt werden, demokratische Prozesse im Sinne des sich Streitens und des Aushandelns sollen Einzug ins Museum halten, der Raum soll mitgedacht werden. Auch Lücken in Form unterdrückter Wissensarten¹⁰⁷ wurden in „2.3 Strategien des Ausstellens“ bereits besprochen. Der Fokus der weiteren theoretischen Auseinandersetzung und auch der folgenden Analyse wird nun ausschließlich auf räumliche und inhaltliche Lücken gelegt. Damit verbunden ist auch die Frage, wie Stadtgeschichte unter deren Berücksichtigung tatsächlich erzählt werden kann.

Städte und deren Geschichten zu zeigen, bedeutet zwangsläufig auch sich mit Lücken zu beschäftigen¹⁰⁸. Denn „Stadt, das ist ein Auf und Ab der Lücken. Oft sind es nicht nur die bestehenden Merkzeichen, die die Wege in der Stadt visuell markieren und leiten, sondern die Leerstellen, die Zwischenräume, die Lücken.“¹⁰⁹ Durch das städtische Leben schließen sich diese auch wieder, während anderen Orts dagegen neue Zwischenräume entstehen. Städte und Stadtbilder unterliegen folglich permanentem Wandel¹¹⁰. Wie ist das aber in den musealen Raum zu übertragen?

Diesbezüglich diskutiert die Kulturtheoretikerin, Autorin, Kuratorin und Projektkünstlerin Elke Krasny, in „Mut zur Lücke: Intervention auf Dauer. Wenn das Sammeln der Stadt das Stadtmuseum zu transformieren beginnt“¹¹¹ verschiedene Strategien. Dazu gehört beispielsweise das absichtliche Eröffnen baulicher Lücken in Ausstellungsarealen. So

¹⁰⁶ vgl. Sommer-Sieghart 2009: 86.

¹⁰⁷ vgl. Sternfeld 2009.

¹⁰⁸ vgl. Krasny 2009: 131.

¹⁰⁹ Krasny 2009: 133.

¹¹⁰ vgl. Krasny 2009: 131-133.

¹¹¹ vgl. Krasny 2009.

werden Bereiche des Experimentierens, des Umbauens und des Ausprobierens freigehalten. Deren Gestaltungsverantwortung kann zudem verschiedenen Gruppen zur Verfügung gestellt werden. So wird auch Raum für mögliche Interventionen geschaffen¹¹².

Auch besteht zum einen die Möglichkeit gezeigte Objekte innerhalb der Ausstellung wandern zu lassen. Sie werden so neu kontextualisiert oder führen zu neuen Fragen und Perspektiven¹¹³. Zum anderen eignen sich Texte, um verschiedene Aussageebenen des Ausgestellten zu betonen und somit neue Blickwinkel zu eröffnen. Textliche Spielformen könnten die Betrachtung und Erforschung des Objekts, widersprüchliche Aussagen, historische und überholte Deutungsmuster, brisante Anknüpfungspunkte an aktuelle Ereignisse, sich verändernde Abfassungen und Niederschriften „Anderer“ beinhalten¹¹⁴.

Trotz der Vorteile sichtbarer Lücken im musealen Kontext, äußert der Historiker Marcus Gräser Kritik an Leerstellen in stadtgeschichtlichen Museen. Für ihn sollten sie wissenschaftliche und museale Erkenntnisse illustrieren, thematisch adäquates Wissen sammeln und schließlich Vergleiche zwischen Stadtmuseen ermöglichen. Die halbwegs komplette Darstellung von Stadtgeschichten mit überzeugender und nachvollziehbarer Dramaturgie sei daher essentiell. Dennoch sollten **1) Konflikte und Brüche einer Stadt, 2) die Gegenüberstellung vergangener und gegenwärtiger Präsentationsweisen mit dem Zugeständnis, dass sich deren Deutungen ändern, 3) die politische Instrumentalisierung des Museums und 4) das Verhältnis der ausgestellten Objekte zum museumseigenen Depot** thematisiert werden. Auch wäre es unangebracht Dauerausstellungen Veränderungspotential zu untersagen¹¹⁵, weil „Die Dauerausstellung muss eine sein, die dauernd lernt – von den allgemeinen Ergebnissen der stadtgeschichtlichen Forschung, vor allem aber von der museumsinternen Forschung und den kuratorischen Re-Interpretationen der Sammlung, die sich in den Sonderausstellungen präsentieren.“¹¹⁶

Diese Positionen sind oberflächlich betrachtet unvereinbar. Allerdings stellt sich die Frage, ob museale Erzählungen dieser Art nicht sowohl nachvollziehbare, durchgehende, möglichst ganzheitliche Geschichten der Stadt erzählen, als auch Lücken berücksichtigen

¹¹² vgl. Krasny 2009: 131-137.

¹¹³ vgl. Krasny 2009: 133-135.

¹¹⁴ vgl. Krasny 2009: 138-139.

¹¹⁵ vgl. Gräser 2009: 144-150.

¹¹⁶ Gräser 2009: 148.

und Raum für Interventionen schaffen können. Diesen und anderen Fragen hinsichtlich des Umgangs mit Lücken wird im Kapitel „4. Analyse des Fallbeispiels“ nachgegangen werden. Zunächst folgen jedoch Informationen über das Wien Museum selbst.

3. Das Wien Museum

3.1 Die Geschichte des Hauses

Die Gründung des Wien-Museums wurde bereits im 19. Jahrhundert diskutiert. Die dafür nötigen Impulse gaben stadtbauliche Veränderungen und gesellschaftliche Anlässe: Einerseits wandelte sich Wiens Stadtbild nach 1857 maßgeblich, wodurch das Interesse am Werdegang der Stadt im Zusammenhang mit Topographien und bekannten Persönlichkeiten Wiens zunahm. Andererseits wurde im Rahmen der Weltausstellung 1873 erstmals Stadtgeschichte gezeigt. Schließlich beschloss der Gemeinderat, das „Historische Museum der Stadt Wien“ im Rathaus, das ebenfalls neu errichtet werden musste, unterzubringen. Eröffnet wurde im Juni 1888¹¹⁷.

Das Museum übernahm zunächst eine bereits bestehende Sammlung, die zu großen Teilen aus Objekten zur Kunst- und Kulturgeschichte Wiens bestand. Die Sammlungsbereiche umfassten unter anderem Münzen- und Medaillen, Aquarelle von Häusern, die abgerissen werden sollten, Fahnen und Zunfttruhnen, mit Wien verbundene Gemälde, die Wohnung Franz Grillparzers und Bestände aus dem Wiener Bürgerlichen Zeughaus und Sachkultur, die unmittelbar mit der zweiten Türkenbelagerung Wiens zusammen hing. Der Gemeinderat unterstützte den Versuch diese Sammlungen zu vervollständigen finanziell¹¹⁸.

Da das Rathaus auf Grund seiner architektonischen Rahmenbedingungen nur bedingt als Ausstellungsort dienen und außerdem nicht genügend Raum für die Exponate zur Verfügung stellen konnte, wurde bereits um 1900 über den Bau eines Museumgebäudes nachgedacht. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges verhinderte dessen Realisierung. Bis 1943 blieb das Rathaus der provisorische Aufbewahrungsort, bis im zweiten Weltkrieg sämtliche Objekte kriegsbedingt abgebaut wurden. Erst einige Jahre danach beschloss der Wiener Gemeinderat mit neuen Entwürfen am Bau weiter zu arbeiten. Das Museum am Karlsplatz eröffnete schließlich 1959.

¹¹⁷ vgl. Waissenberger 1984: 5-8.

¹¹⁸ vgl. Waissenberger 1984: 5-8.

3.2 Das Museum (in) der Gegenwart

Aktuell verfügt das Wien Museum über verschiedenste Standorte¹¹⁹. Dazu zählen nicht nur das Gebäude am Karlsplatz, sondern beispielsweise auch das Uhrenmuseum, das Römermuseum, das Pratermuseum, die Mozartwohnung oder die Ausgrabungen am Michaelerplatz¹²⁰.

Der Website zufolge ist die Zusammensetzung der Sammlung eine Besonderheit dieses Museums, da die Sammlungspolitiken sich von Beginn an nicht nur an Sachkultur, sondern auch an Kunst orientierten. Insofern repräsentiert das Haus nicht nur die Entwicklung der Stadt von der Jungsteinzeit bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, sondern ist auch in der Lage Kunstschatze zu präsentieren. Vor diesem Hintergrund werden die archäologischen Funde aus dem römischen Legionslager Vindobona, Glasfenster und bedeutende Plastiken, Waffen und Rüstungen aus dem Wiener Bürgerlichen Zeughaus, die sogenannte „Türkenbeute“ der zweiten Türkenbelagerung, diverse Stadtpläne und Stadtansichten, barocke Gemälde und die Exponate aus dem 19. Jahrhundert als besondere Stärken der Sammlung und somit auch der Ausstellung hervorgehoben¹²¹. Sammlungstechnische Ähnlichkeiten zwischen dieser und der vorigen Schwerpunktlegung sind Objekte aus dem Bürgerlichen Zeughaus, „Türkenbeute“ und verschiedenste Stadtansichten.

Matti Bunzl¹²², der seit 2015 Direktor des Wien-Museums ist, versteht das Haus allerdings auch als „Labor der Zivilgesellschaft“. Daher ist es kein Museum, dessen Wert ausschließlich auf der Vermittlung von Vergangenenem beruht. Stattdessen ist es ein international ausgerichtetes Museum der Gegenwart sowie der Zukunft, das sich drei wesentlichen Aufgaben zu stellen hat. Erstens hat es Wien als globale Stadt zu erkunden.

¹¹⁹ Insgesamt sind dem Wien Museum 19 Orte zugehörig. Dazu zählen neben dem Gebäude am Karlsplatz das Römermuseum, das Uhrenmuseum, die Ausgrabungen am Michaelerplatz, die Neidhart Fresken, der Otto-Wagner-Hofpavillon in Hietzing, das Pratermuseum, die Virgilkapelle, mehrere Wohnungen der Musiker Beethoven, Haydn, Schubert, Mozart und Strauss, die Hermesvilla, der Otto-Wagner-Pavillon am Karlsplatz und die römischen Baureste am Hof. Die letzten drei Lokalitäten sind derzeit allerdings geschlossen (vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/standorte.html>, Stand: 03.04.2016, 19:40).

¹²⁰ vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/standorte.html>, Stand: 03.04.2016, 19:40.

¹²¹ vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/standorte/wien-museum-karlsplatz.html>, Stand: 03.04.2016, 19:55.

¹²² Der in Österreich geborene Matti Bunzl studierte in Stanford und Chicago. Bevor er die Leitung des Museums übernahm, war er Professor am „Department of Anthropology“ an der Universität von Illinois (vgl. http://diepresse.com/home/leben/mensch/4196464/Matti-Bunzl_Ein-bisschen-Chicago-taete-Wien-gut, Stand: 03.04.2016, 21:05).

Zweitens muss es sich hinsichtlich aktueller Themen positionieren¹²³. Drittens soll es – ganz im Sinne eines zivilen Laboratoriums – als Diskussionsforum für Debatten über die Entwicklung Wiens fungieren. Insofern ist auch das Veranstaltungsprogramm für das Museum konstitutiv¹²⁴.

Allerdings befindet sich das Wien Museum derzeit nicht nur im Hinblick auf inhaltliche und thematische Erneuerungen im Umbruch. So ist der Umbau von 2017 bis 2020 nach dem Entwurf des Architektenteams Winkler und Ruck aus Klagenfurt und Ferdinand Certov aus Graz mittlerweile beschlossen. Die Neugestaltung wird die Ausstellungskapazitäten durch einen Dachausbau von 6900 m² auf 1200 m² erweitern. Die neuen Räumlichkeiten sind für Sonderausstellungen und einen multifunktionalen Raum reserviert. Letzterer kann als Erweiterung des Museumcafés oder aber als Veranstaltungsort gedacht und unabhängig von einem Museumsbesuch betreten werden¹²⁵.

Die Dauerausstellung wird der aktuellen inhaltlichen Orientierung entsprechend neu konzipiert und künftig im ersten und zweiten Stock des ursprünglichen Gebäudes beherbergt. Im Erdgeschoss werden Kindermuseum und Gastbereich untergebracht¹²⁶.

3.3 Die aktuelle Dauerausstellung

Derzeit erstreckt sich die Dauerausstellung im Gebäude am Karlsplatz von einigen Bereichen im Erdgeschoss, über den ersten Stock bis hin zum zweiten Stock.

Dem Parterre sind die Garderobe, Kassa, der Museumsshop, eine Sonderausstellung¹²⁷ und zwei Bereiche der permanenten Ausstellung zugewiesen. Letztere umfassen zum einen den Werdegang Wiens von 5600 BC bis 1500 AC und zum anderen Informationen über den Stephansdom. Während der prähistorische Abschnitt auf unbekannte Zeit geschlossen ist,

¹²³ vgl. http://diepresse.com/home/kultur/kunst/3868273/Matti-Bunzl-wird-neuer-Chef-des-WienMuseums?from=gl.home_kultur (Stand: 03.04.2016, 20:52).

¹²⁴ vgl. Bunzl 2016.

¹²⁵ vgl. <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870639/Wien-Museum-bekommt-Dachausbau?from=simarchiv> (Stand: 03.04.2016, 21:46).

¹²⁶ vgl. <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870639/Wien-Museum-bekommt-Dachausbau?from=simarchiv> Stand: 03.04.2016, 21:46)

¹²⁷ Die jetzige Sonderausstellung „In den Prater! Wiener Vergnügungen seit 1766“ begleitet die Entwicklung des Praters ausgehend vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart (vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/in-den-praterwiener-vergnuegungen-seit-1766.html>, Stand: 04.04.2016, 10:15).

wird jener, der St. Stephan thematisiert, vom 29.03 bis zum 14.04.2016 umgestaltet¹²⁸. Letzteres ist aber nicht mit der tatsächlichen Neukonzipierung der Dauerausstellung verbunden¹²⁹.

Im ersten Stock ist ebenfalls eine Sonderausstellung¹³⁰ untergebracht. Auch sind einige mit Wien verbundene Ereignisse von 1500 bis 1815 zu sehen. Vom Eingang ausgehend sind ausgewählte Themen chronologisch angeordnet. Richten Besucherinnen und Besucher den Blick nach links und gehen den Raum im Uhrzeigersinn ab, werden Ereignisse von vorne nach hinten erzählt. In diesem Fall starten Besuchende mit „Wien im 16. Jahrhundert“¹³¹. Der Fokus wird laut Titel des Bereichstexts auf die Stadt als „Residenz und Festung“ gelegt. Dem folgt die Auseinandersetzung mit „Wien im 17. Jahrhundert“, wobei sich zwei eigenständige Teile der Ausstellung mit der Zeit der Gegenreformation und dem 30-jährigen Krieg sowie der zweiten Türkenbelagerung von 1683 beschäftigen. „Wien im 18. Jahrhundert“ zeigt Wien als „Zentrum einer europäischen Großmacht“. Beendet wird die Dauerausstellung in diesem Stockwerk mit „Kunst um 1700“ und „Wien um 1800“. Letzteres fokussiert schließlich auf die Franzosenkriege und den Wiener Kongress¹³².

Der Aufbau im zweiten Stock entspricht hinsichtlich der Chronologie jenem im ersten Geschoss. Auch hier hat das Publikum die Möglichkeit die Geschichte Wiens von vorne nach hinten zu betrachten, wenn der Raum von links nach rechts begangen wird. Andernfalls wird Stadtgeschichte beginnend in der Mitte des 20. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts dargestellt¹³³.

¹²⁸ vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/standorte/wien-museum-karlsplatz.html> (Stand: 04.04.2016, 10:24).

¹²⁹ vgl. Nierhaus 2016.

¹³⁰ Mit der Ausstellung „O.R. Schatz & Carry Hauser. Im Zeitalter der Extreme“ wird eine der größten öffentlichen Sammlungen der beiden Künstler Besucherinnen und Besuchern auch tatsächlich zugänglich gemacht. Ergänzt wird sie um diverse Leihgaben aus Privatbesitz und dem Ausland (vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/or-schatz-carry-hauserim-zeitalter-der-extreme.html>, Stand: 04.04.2016, 11:34).

¹³¹ Verschiedene Textebenen sind für die Einteilung der Bereiche von Bedeutung. Durch Überschriften, die direkt an der Wand angebracht sind wird meist der zeitliche Rahmen vorgegeben. Dazugehörige Titel sind beispielsweise „Wien im 16. Jahrhundert“ oder „Wien um 1800“. Durch Tafeln, die an der Wand hängen, werden den zeitlichen Einteilungen Themen zugeordnet und damit der Fokus für die Betrachtung der folgenden Objekte festgelegt. Beispiele dafür sind die Bereichstexte „Die Zeit der Gegenreformation“ für Wien im 17. Jahrhundert oder „Das barocke Wien“ für „Kunst um 1700“ (vgl. Abb. 8, Abb. 9).

¹³² vgl. Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3 (Stand: März 2016).

¹³³ vgl. Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7 (Stand: März 2016).

Die Erzählung beginnt, wo sie im unteren Stockwerk beendet wurde. Zunächst wird die Geschichte Wiens von „1815 bis 1848“ aufbereitet. „Das Wiener Biedermeier“ ist hier zentral. Dem folgt „Das Revolutionsjahr 1848“, das sich „Der Erschütterung und Rückkehr zur alten Ordnung“ widmet. „Im Aufbruch zur Moderne“ werden Reformen unter der Regentschaft des Kaisers Franz Josef thematisiert. „Wien um 1900“ behandelt unter anderem die Begegnung vom Tradition und Moderne und Kunstrichtungen. Kunst ist auch für den die Ausstellung endgültig abschließenden Bereich „Wien um 1930“ wesentlich.

In Bezug auf vorzufindende Textebenen folgt die gesamte Dauerausstellung mit wenigen Ausnahmen einem spezifischen Schema. Sie sind grundsätzlich auf Deutsch und auf Englisch verfasst. Es gibt außerdem 1) Überschriften, die den erzählten Zeitabschnitt bestimmen, 2) eigens betitelte Haupttexte, die den thematischen Fokus bestimmen, 3) Bereichstexte, die nicht überall angebracht sind, aber der Vertiefung von Informationen dienen und 4) Objektbeschriftungen. Letztere nennen zumindest die Objektbezeichnung, Jahr und Herkunft. In manchen Fällen werden weitere Auskünfte gegeben. Das Label zu einem Gemälde Josef Danhausers, das den Astronom Carl Ludwig Edler von Litrow mit seiner Gattin Auguste zeigt¹³⁴, beschreibt beispielsweise nicht nur das Bild. Erwähnt wird auch, dass es unter dem NS-Regime im Kunsthandel gekauft wurde. Wer das Bild tatsächlich besessen hätte, sei insofern unklar. Daher wird innerhalb des Textes auch um Mitteilungen über gegenwärtige Anspruchsberechtigte an die Restitutionsbeauftragten des Wien-Museums gebeten¹³⁵.

Dieses Gemälde ist im Übrigen eines der Exponate, die im Zusammenhang mit dem Wiener Biedermeier ausgestellt werden. Dieser Abschnitt der Dauerausstellung sowie die Bereiche „Kunst um 1700“ und „Der Stephansdom“ vor der Schließung am 29.03.2016 sind außerdem jene Abschnitte, die in Folge näher betrachtet und analysiert werden sollen.

¹³⁴ vgl. Abb. 10 (Stand: März 2016).

¹³⁵ vgl. Objekttext „Josef Danhauser (1805-1845) (Stand: März 2016).

4. Analyse des Fallbeispiels

In Kapitel „2. Theoretische Überlegungen und Kontextualisierung“ wurden die für den folgenden Abschnitt relevanten Ideen, Definitionen und Annahmen bereits zur Genüge erläutert. An dieser Stelle kurz wiederholt, umfassen die wichtigsten Punkte **1)** Die Definition eines Museums, **2)** die Funktion von Ausstellungsmachenden, **3)** Strategien des Ausstellens und **4)** den Umgang mit Lücken.

Was ein Museum ist oder sein soll ist wesentlich, weil es bestimmt, was und wie Kuratorinnen und Kuratoren handeln, handeln können oder handeln sollen. Dass Museen sammeln, bewahren und zeigen sowie über Deutungs- und Definitionsmacht verfügen ist auf Grund ihres Werdegangs bis in die Gegenwart zu erklären. Mittlerweile gelten sie aber auch als politische Orte. Sie verfügen über das Potenzial gegenhegemoniale Positionierungen und widerständige Strategien und Diskurse zu etablieren und so Vormachtstellungen zu hinterfragen, zu attackieren, zu schwächen und diese möglicherweise sogar zu verändern. Das bedeutet auch, nicht nur Kuratorinnen und Kuratoren oder Besucherinnen und Besucher aktiv in die Organisation von Ausstellungen einzubeziehen, sondern auch Personen und Gruppierungen, die ausgestellt werden, aktiv in diesen Prozess einzubeziehen.

In diesem Sinne stehen Kuratierende vor der Aufgabe einen Raum zu schaffen, der Verhandlungen, Streit und den Kampf um Vorherrschaft ermöglicht. Die Grundvoraussetzung dafür ist jedoch die bewusste Einnahme einer Position, die debattiert werden kann. Weitere Strategien umfassen **1)** die Definition des Ausstellungsortes als Aktionsfeld, in dem weder Handlungen, noch Interpretationen absolut bestimmt werden können und so Unvorhergesehenes entstehen darf, **2)** die Formulierung entmachteter Wissensarten und verschwiegener Geschichten, wobei diese wiederum auf die Reorganisation bestehender Machtverhältnisse abzielen und **3)** Aktualität und Gegenwartsbezug, was sich auf die Verortung des Gezeigten innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse bezieht. Mögliche Umsetzungsformen sind die Einforderung dieser Strategien, Infragestellung und Besetzung, Interventionen, die selbstverständliche Behauptung eines Paradigmenwechsels, Diskussionen und Debatten, Interdisziplinarität und Experimente.

Was den Umgang mit Lücken in kulturhistorischen Museen betrifft, divergieren Meinungen. Während einerseits für deren Offenlegung plädiert wird¹³⁶, werden andererseits Ausstellungstaktiken gefordert, die (Stadt-) Geschichte möglichst ganzheitlich ohne sichtbare Leerstellen erzählen. Letzteres schließt allerdings nicht aus, Konflikte oder Umbrüche einer Stadt oder die politische Instrumentalisierung von Museen darzustellen oder gelungene Sonderausstellungen in aktuelle Dauerausstellungen zu integrieren¹³⁷.

Vor diesem Hintergrund sind für diese Arbeit folgende Lücken, die mit expliziter Positionierung zu tun haben, von Bedeutung: 1) Erstens wird das Fehlen von Aktualität und Gegenwartsbezug beachtet. Die Darstellung aktueller Themen oder die Herstellung von Verbindungen zwischen Vergangem und Jetzigem wird nicht nur in einschlägiger Literatur gefordert. Auch das Wien Museum stellt künftig diesen Anspruch an sich¹³⁸.

2) Zweitens ist wichtig, ob auf Grund von Diskrepanzen zwischen den Geschichten, die Texte, Objekte und Gestaltungselemente erzählen, Lücken entstehen oder sichtbar werden. Diese Diskrepanzen können zum einen sammlungstechnisch bedingt sein – ausgestellt werden kann nur, was auch vorhanden ist. Zum anderen können aber auch kuratorische Strategien der Grund dafür sein. Diese Form der Leerstellen bezieht sich also auf die Taktiken von Ausstellungsmachenden und auf die Frage nach Autorenschaft.

3) Drittens wird nach Querverweisen zu anderen Museen, Ausstellungen, Kunst- und Kulturbereichen, Forschungen, Demonstrationen, Ereignissen in der Stadt, die sich wiederum auf das im Museum Präzentierte beziehen lassen, gesucht. Letzteres ist nicht nur für Touristinnen und Touristen relevant, sondern liefert möglicherweise wertvolle Hinweise darauf, welche Perspektiven im musealen Kontext nicht erzählt werden, erzählt werden können oder erzählt werden sollen. Insofern bieten solche Verweise die Möglichkeit die eigene Positionierung um andere Ansichten zu ergänzen.

¹³⁶ vgl. Krasny 2009: 131-143.

¹³⁷ vgl. Gräser 2009: 144-150.

¹³⁸ vgl. <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/3868273/Matti-Bunzl-wird-neuer-Chef-des-WienMuseums> (Stand: 05.04.2016, 10:29).

4.1. „St. Stephan“

Der Bereich St. Stephan ist vor der Schließung für den Umbau am 29.03.2016 räumlich von den anderen Teilen der Dauerausstellung getrennt. Während letztere vom Eingang des Museums über das Treppenhaus zu betreten sind, ist dieser Abschnitt nur durch einen Gang durch das im Hof liegende Café zu erreichen.

Zu sehende Exponate umfassen vor allem Glasfenster und Sandsteinfiguren. Aber auch Rüstungen¹³⁹, ein Fresko¹⁴⁰, Tafeln eines Flügelaltars¹⁴¹ und ein Stadtmodell¹⁴² sind zu sehen.

Die dazu textuell erzählten Inhalte beziehen sich auf den Dom als Wahrzeichen Wiens. Er gilt als einer der bedeutendsten Bauten der mitteleuropäischen Hoch- und Spätgotik und nicht zuletzt auch als ehemaliges Prestigeobjekt der Habsburger. Im Hochmittelalter wird ein Neubau zugefügt, zugleich aber wird der Bau des Nordturms eingestellt. Im zweiten Weltkrieg stark zerstört, wird St. Stephan mit Spenden aus der Bevölkerung schließlich wieder errichtet.

Ein weiterer Text bezieht sich auf die Kunstwerke, nämlich die Kirchenfenster¹⁴³ und Sandsteinskulpturen. Zu beiden liegen außerdem weitere Bereichstexte vor, die einerseits einige der ausgestellten Sandsteinfiguren mit der Familie des Herzog Rudolfs IV. oder mit katholischen Heiligen¹⁴⁴ in Verbindung bringen. Andererseits werden anhand der Fenster ästhetische Grundprinzipien und künstlerische Entwicklungen angesprochen¹⁴⁵. Auch wird ein Bezug zur Sammlung hergestellt, der den Fokus auf die Fenster erklärt. Das Wien Museum verwahrt nämlich den massivsten Bestand solcher Fenster¹⁴⁶. Insofern bedingt die Sammlung in diesem Fall auch, was gezeigt wird. Das gilt allerdings nicht nur für die Präsentation von Glasfenstern, Sandsteinfiguren und dazugehörigen Texten, sondern auch für die thematische Schwerpunktlegung auf Kunst und den Stephansdom: Im Prinzip wird

¹³⁹ vgl. Abb. 11 (Stand: März 2016).

¹⁴⁰ vgl. Abb. 12 (Stand: März 2016).

¹⁴¹ vgl. Abb. 13 (Stand: März 2016).

¹⁴² vgl. Abb. 14, Abb. 15 (Stand: März 2016).

¹⁴³ vgl. Abb. 16 (Stand: März 2016).

¹⁴⁴ vgl. Abb. 17 (Stand: März 2016).

¹⁴⁵ Die ästhetischen Grundprinzipien beziehen sich auf Farbe als wichtigen Bestandteil von Schönheit. Die Motive entwickelten sich beginnend von flächigen bis hin zu räumlichen Darstellungen (vgl. Objekttext „Die Glasfenster von St. Stephan“, Stand: März 2016)

¹⁴⁶ vgl. „Die Glasfenster von St. Stephan“ (Stand: März 2016).

dieser Bereich nämlich der Darstellung des Mittelalters zugeordnet. Die Schausammlung des Mittelalters setzt sich aber vor allem aus Kunstwerken, die aus dem Dom kommen, zusammen¹⁴⁷. So ist auch der Versuch mittelalterliche Geschichte durch die Darstellung des St. Stephan und seiner Kunstobjekte zu erzählen, verständlich.

Hinsichtlich der Objektlabels ist, vor allem im Gegensatz zu den anderen Bereichen der Dauerausstellung auffällig, dass diese nur in Deutsch angebracht sind. Auch verfügen nicht einmal alle Exponate über eine Beschriftung. Allerdings ist das einer der Punkte, die sich während des aktuellen Umbaus bis zum 14.04.2016 ändern werden¹⁴⁸.

Was den Gegenwartsbezug und die Aktualität nicht nur dieses Bereiches, sondern auch der gesamten Dauerausstellung betrifft, gilt anzuführen, dass deren Konzeption auf die Zeit um 1960 zurückzuführen ist¹⁴⁹. Seither sind außerdem bei gleich bleibenden Objekten mit dem mittlerweile vergriffenen Katalog „Schausammlung. Historisches Museum der Stadt Wien“¹⁵⁰ für Besucherinnen und Besucher zur Verfügung stehende Informationen verschwunden. Da die absolute Neukonzipierung der Dauerausstellung noch aussteht und erst mit dem Neubau umgesetzt werden soll, sind in den letzten Jahren weder Objekte, noch deren Repräsentationsweisen verändert worden. Insofern erweiterten und ergänzten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums bisher lediglich die Objektbeschriftungen, wobei das nun im Abschnitt St. Stephan nachgeholt wird¹⁵¹.

Wie bereits beschrieben beziehen sich die Texte inhaltlich vor allem auf die Entwicklung des Doms und die Vertiefung an Informationen zu Objekten, die für die Sammlung wichtig sind. Letzteres wird in Zusammenhang mit den Glasfenstern auch erklärt¹⁵². Texte und Objekte passen insofern zusammen, als dass ein Großteil der ausgestellten Objekte tatsächlich Sandsteinfiguren und Fenster sind. Zu diesen gibt es eben auch Texte. Inwieweit allerdings Rüstungen¹⁵³ in diesem Raum zu verorten sind, bleibt offen.

¹⁴⁷ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁴⁸ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁴⁹ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁵⁰ vgl. Waissenberger 1984.

¹⁵¹ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁵² vgl. „Die Glasfenster von St. Stephan“ (Stand: März 2016).

¹⁵³ vgl. Abb. 11 (Stand: März 2016).

Abgesehen davon werden weder der Bau des Doms, noch die Objekte und deren Bedeutung mit den mittelalterlichen Entwicklungen, Ereignissen und Rahmenbedingungen in Verbindung gebracht. Warum die Geschichte des Stephansdoms gegenwärtig relevant sein könnte, wird ebenfalls nicht angedeutet. Querverweise fehlen gänzlich. Autorenschaft wird, abgesehen von jenem Hinweis auf einen Sammlungsschwerpunkt des Wien-Museums, nicht angesprochen.

Querverweise auf andere Kulturinstitutionen und Geschehnisse erachtet der den Bereich St. Stephan betreuende Kurator Andreas Nierhaus für durchaus angebracht, so lange diese digital zur Verfügung gestellt werden. Allerdings sind solche Verweise nicht nur eine inhaltliche Frage, sondern auch Gegenstand marketingtechnischer Überlegungen¹⁵⁴.

Themen, die den Bereich des St. Stephan aktualisieren und in der Gegenwart verorten könnten, werfen Fragen nach Religion und ihrer politischen Instrumentalisierung oder aber nach der Koexistenz verschiedener Glaubensrichtungen auf. Mit letzterem sind schließlich auch religiöse Konflikte verbunden¹⁵⁵.

Dass die Objekte stärker in ihren Kontext eingebettet und so verständlich werden sollen, gilt jedoch nicht nur für diesen Bereich, sondern für die gesamte Neukonzeption der Dauerausstellung. Welche Art der Stadtgeschichte erzählt werden soll, ist derzeit Gegenstand intensiver Überlegungen¹⁵⁶. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die vorhandene Sammlung die künftig vorliegende Erzählung der Stadtgeschichte maßgeblich beeinflussen wird. Zum einen ist sie umfangreich und verfügt über Objekte, die – neu befragt – Vergangenheit und Gegenwart nachvollziehbar machen. Zum anderen ist die Erweiterung der Sammlung auch aus budgetären Gründen kaum möglich¹⁵⁷.

Diesbezüglich sprechen sich, wenn auch nicht in diesen Worten, sowohl Matti Bunzl, als auch Andreas Nierhaus für „den Mut zur Lücke“ aus: Während Letzterer anmerkt, dass ein Stadtmuseum nicht die gesamte Stadtgeschichte erzählen könne und sich nach den Schwerpunkten einer Sammlung richten müsse¹⁵⁸, vertritt Matti Bunzl in Bezug auf die

¹⁵⁴ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁵⁵ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁵⁶ vgl. Nierhaus 2016.

¹⁵⁷ vgl. Bunzl 2016.

¹⁵⁸ vgl. Nierhaus 2016.

Sammlungspolitiken des Hauses die Grundprinzipien der „radikalen Selektivität“¹⁵⁹ sowie des „signifikanten Ausschnitts“¹⁶⁰. Diese Konzepte beziehen sich auf die Unmöglichkeit eines Universaliums alles zu sammeln, weswegen selektiert werden muss. Die Frage nach welchen Prinzipien konkret ausgewählt wird, ist allerdings Bestandteil der kollektiven Arbeit der Kuratorinnen und Kuratoren des Hauses¹⁶¹.

Im Hinblick auf Autorenschaft wird zwischen Sonder- und Dauerausstellungen unterschieden. Während sich Ausstellungsmachende zwar in beiden Fällen positionieren, Themen und Inhalte vermitteln und interessant gestalten sowie Fragen aufwerfen oder Widersprüche aufzeigen sollten, wird an die Dauerausstellung zugleich der Anspruch einer beständigen Aussage gestellt. Insofern sollten subjektive Positionierungen in diesem Fall eher hintergründig angelegt sein¹⁶². Die Frage nach der Autorenschaft bezieht sich im Wesentlichen auch nicht auf namentliche Nennungen verschiedener Kuratorinnen und Kuratoren, sondern auf die Offenlegung eines spezifischen Standpunktes, der auch hinterfragt und diskutiert werden kann.

4.2. „Kunst um 1700“

Der Bereich „Kunst um 1700“ befindet sich, wie im Abschnitt „3.3 Die aktuelle Dauerausstellung“ erwähnt, im ersten Stock. Dort ausgestellt sind Ereignisse von 1500 bis 1815.

Zu sehen sind vor allem verschiedene Gemälde, die nicht nur Mitglieder des Hauses Habsburg¹⁶³, sondern auch Selbstportraits von Künstlern¹⁶⁴ sowie die Abbildung eines adligen Kunstsammlers¹⁶⁵ zeigen. Ausgestellt sind in diesem Rahmen außerdem Büsten¹⁶⁶ und Porzellanfiguren¹⁶⁷.

¹⁵⁹ vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/unser-leitbild.html> (Stand: 11.04.2016, 11:52).

¹⁶⁰ Sowohl das Konzept der „radikalen Selektivität“, als auch jenes des „signifikanten Ausschnitts“ wurde in Bezug auf Sammlungsprinzipien bereits unter dem vorigen Direktor des Wien-Museums, Wolfgang Kos, etabliert und schließlich übernommen.

¹⁶¹ vgl. Bunzl 2016.

¹⁶² vgl. Nierhaus 2016.

¹⁶³ vgl. Abb. 18 (Stand: März 2016).

¹⁶⁴ vgl. Abb. 19 (Stand: März 2016).

¹⁶⁵ vgl. Abb. 20 (Stand: März 2016).

¹⁶⁶ vgl. Abb. 21 (Stand: März 2016).

¹⁶⁷ vgl. Abb. 22 (Stand: März 2016).

Die Entwicklung Wiens zur Kunstmetropole internationaler Bedeutung ist auf textlicher Ebene von Bedeutung. Kunst – genannt werden Malerei, Architektur und Plastiken – unterstützt die Umsetzung von Zielen und die Erhöhung des Rangs der Auftraggeberinnen und -geber. Repräsentationsbauten, wie die Karlskirche, das Schloss Schönbrunn oder das Belvedere entstehen aus diesem Grund. Auch werden einige Künstler aufgezählt. Zu diesen gehören unter anderem die Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach¹⁶⁸ und Johann Lukas von Hildebrandt¹⁶⁹ sowie die Maler Johann Michael Rottmayr, Daniel Gran und Martin von Meytens. Letzterer gilt zudem als der bevorzugte Portraitmaler Maria Theresias. Einige seiner Gemälde¹⁷⁰, aber auch Arbeiten Rottmayrs¹⁷¹, sind in der Ausstellung vertreten.

Außerdem wird inhaltlich auf die Gründung der Akademie für bildende Künste unter Karl VI. eingegangen. Diese war zunächst privat, wurde aber auf Drängen des Künstlers Jakob van Schuppen schließlich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Frauen waren aber nach wie vor nicht zugelassen.

Zwar sind hier sämtliche Texte bereits in Deutsch und Englisch angebracht, doch fehlen auch in diesem Bereich Querverweise, Bezüge zu Gegenwart oder Hinweise auf Fragen nach der Autorenschaft beziehungsweise nach der Positionierung zu diesen Themen. Auffällig ist hier, dass die Möglichkeit der Erzählung einer anderen Ereignisgeschichte, die auch in gegenwärtigen Diskursen zu verorten wäre, angedeutet wird. Das betrifft präzise Fragen nach Geschlechterverhältnissen sowie der Unterdrückung und Emanzipation der Frau. In diesem Sinne ist auch ein Bezug zu Kapitel „2. Theoretische Überlegungen und Kontextualisierung“ herzustellen, wo an verschiedenen Stellen die Reklamation unterworfenen Wissens gefordert wird.

Zu beachten ist dabei allerdings, dass die Dauerausstellung und somit auch dieser Bereich, obwohl die Menge an ausgestellten Objekten reduziert und einzelne Gestaltungselemente verändert wurden, seit den späten 1950ern gleich geblieben ist. Der zu diesem

¹⁶⁸ Zu den von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfenen Gebäuden zählen beispielsweise das Schloss Schönbrunn, die Karlskirche und die österreichische Nationalbibliothek.

¹⁶⁹ Das Belvedere, die St. Peters Kirche und das Palais Schwarzenberg sind bekannte Beispiele der Bauten von Johann Lukas von Hildebrandt.

¹⁷⁰ vgl. Abb. 18 (Stand: März 2016).

¹⁷¹ vgl. Abb.23 (Stand: März 2016).

Abschnitt gehörige Haupttext stellt insofern den Versuch dar, diese spezifische Ansammlung von Gemälden, Büsten und Porzellan zu kontextualisieren und den Besucherinnen und Besuchern verständlich zu machen¹⁷².

Im Gespräch mit Elke Doppler, die im Kunstdepartment des Wien-Museums für Malerei und künstlerische Grafik vom Mittelalter bis 1900 zuständig ist und daher aktuell sowohl „Kunst um 1700“, als auch „Das Wiener Biedermeier“ kuratorisch betreut, wird deutlich, dass für die Neukonzipierung auch die Neuaufstellung und „Durchmischung“ von Objektgattungen sinnvoll wären, um in verschiedenen Bereichen nicht den Eindruck von Gemäldegalerien zu erwecken¹⁷³.

4.3 „Das Wiener Biedermeier“

Der zweite Stock beginnt, wie der an der Wand angebrachte Titel „1815 bis 1848“ links neben dem Eingang ankündigt, in den Anfängen des 19. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt wird textuell auf „Das Wiener Biedermeier“ gelegt. Als Einstieg dient der Wiener Kongress, nach dem sich das Wiener Biedermeier als eine spezifische Form der Kunst-, Wohn-, Fest- und Freizeitkultur entwickeln konnte. Dabei war die Perspektive des Bürgertums zentral.

Im Haupttext wird außerdem auf die Bedeutung von Malerei und Kunsthandwerk, welches beispielsweise Porzellan oder bemalte Gläser umfasst, eingegangen. Dargestellt wurden häufig Idyllen, was zur heutigen Assoziation des Wiener Biedermeier mit „der guten alten Zeit“ beigetragen hat. Tatsächlich war diese Zeit jedoch von sozialen Spannungen, politischer Unterdrückung, Überwachung und Zensur geprägt.

¹⁷² vgl. Doppler 2016.

¹⁷³ vgl. Doppler 2016.

Ausgestellt sind in diesem Abschnitt vor allem Gemälde¹⁷⁴, die eben jene textuell erwähnten idyllischen Szenerien abbilden. Auch bemalte Alltagsgegenstände¹⁷⁵, Stadtpläne¹⁷⁶ und die nachgestellte Wohnung Grillparzers¹⁷⁷ sind zu sehen.

In Bezug auf die Suche nach Leerstellen, die Inhalte, Querverweise, Gegenwartsbezug oder die Kennzeichnung von Autorenschaft betreffen, zeichnen sich in diesem Bereich einige Besonderheiten ab. So gibt es Diskrepanzen zwischen der textlichen Ebene und jenen Geschichten, die die Objekte tatsächlich erzählen. So ist im Text von politischer Repression und sozialen Spannungen die Rede, während hauptsächlich pittoreske Gemälde zu sehen sind. Das wirft die Frage auf, wie die politischen Verhältnisse dieser Periode visuell dargestellt werden könnten und ob die Schwerpunktverschiebung auf diese nicht auch maßgeblich zur Aktualisierung beitragen würden. Die Thematisierung politischer Spannungen wäre außerdem gegenwärtig relevant. Dabei ist aber zu beachten, inwieweit die Sammlung die jetzige Objektauswahl beeinflusst. Beispielsweise gibt es Gemälde von Ferdinand Georg Waldmüller, die bereits ansatzweise Sozialkritik transportieren. Allerdings entstanden diese erst nach 1848. Ihre Unterbringung in diesem Bereich wäre, was chronologische Zuordnungsprinzipien betrifft, also nicht angebracht, obwohl sie die Darstellung idyllischer Szenerien abschwächen und den einleitenden Text bestärken könnten¹⁷⁸.

Auf die Frage nach einerseits Gegenwartsbezügen und andererseits dem Umgang mit Lücken äußert Elke Doppler Folgendes: Für die Möglichkeit Objekte und Inhalte zu aktualisieren und so Gegenwartsbezug herzustellen, ist es erstens wichtig sowohl die Interessen des Publikums zu berücksichtigen, als auch Fragen an die Objekte zu stellen und diese nicht isoliert zu betrachten. Letzteres birgt die Gefahr den Eindruck zu erwecken, dass weder die Gegenstände, noch die Inhalte, die sie vermitteln können, mit der Gegenwart zu tun haben¹⁷⁹.

¹⁷⁴ vgl. Abb. 24, Abb. 25 (Stand: März 2016)

¹⁷⁵ vgl. Abb. 26 (Stand: März 2016).

¹⁷⁶ vgl. Abb. 27, Abb. 28 (Stand: März 2016).

¹⁷⁷ Im Wien Museum darf die Dauerausstellung fotografiert werden, so lange kein Blitz benötigt wird. Da das im Falle der Wohnung Grillparzers nicht möglich war, gibt es hier auch keine Abbildungen.

¹⁷⁸ vgl. Doppler 2016.

¹⁷⁹ vgl. Doppler 2016.

Zweitens ist im Zusammenhang mit der räumlichen oder textlichen Kennzeichnung von Lücken wiederum fraglich, inwieweit die Abfolge von Leerstellen nachvollziehbar und für Besucherinnen und Besucher ansprechend ist. Sammlungsprinzipien zu thematisieren ist hier eine andere Möglichkeit zu erklären, warum manche Bestände vorhanden sind, während andere fehlen. Das beinhaltet zwar Lücken, erlaubt es jedoch trotzdem mit vorhandenen Objekten zu arbeiten¹⁸⁰.

¹⁸⁰ vgl. Doppler 2016.

5. Conclusio

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, dient dieser Abschnitt nicht nur der Zusammenfassung der vorigen Kapitel, der Wiederholung der Forschungsfrage und ihrer Beantwortung, sondern auch der Reflexion. Ebenso ist zwangsläufig die Frage zu formulieren, was diese Masterthesis für weitere eine Beschäftigung mit der vorliegenden Thematik bedeuten könnte.

Grundsätzlich sollte die Frage nach der Sinnhaftigkeit der prinzipiellen Realisierung von theoretischen Forderungen im Zusammenhang mit Ausstellungsstrategien beantwortet werden. Ein weiterer Schwerpunkt wurde diesbezüglich auf den Umgang mit Leerstellen in Stadtmuseen gelegt.

Ausgangspunkt für theoretische Überlegungen war die Annahme, dass Museumsdefinitionen oder die Bestimmung verschiedener Aufgabenbereiche und Funktionen von Kuratorinnen und Kuratoren wesentlich beeinflussen, wer was wie ausstellen darf, kann und soll. Insofern wurde beides definiert, um ausgehend davon adäquate Ausstellungsstrategien und schließlich auch die Handhabung von Lücken zu thematisieren. Hier bleibt zu erwähnen, dass Strategien selbst aber kontextabhängig sind und daher nicht grundsätzlich auf sämtliche Ausstellungen angewandt werden sollten. In diesem Sinne waren nicht tatsächliche Strategien Gegenstand der Darlegung, sondern Theorien, die im Zuge der Entwicklung verschiedener Taktiken einbezogen werden können.

Die Definition von Museen fokussiert vor allem auf sie als politische Orte. Auf Grund ihrer historisch gewachsenen Deutungs- und Definitionsmacht verfügen sie auch über das Potenzial Vormachstellungen zu hinterfragen oder gegenhegemoniale Positionierungen zu etablieren. Das heißt aber auch, dass sowohl Kuratierende und das Publikum, als auch Personen und Gruppen, die im musealen Raum präsentiert werden, aktiv in den Ausstellungsprozess involviert sein sollten. Kuratorinnen und Kuratoren fällt daher insbesondere die Aufgabe zu, Räume zu generieren, in denen Wissen, Hierarchien, Vermittlungs- oder Darstellungsformen verhandelt und verändert werden können. Das muss nicht konfliktfrei passieren.

Prinzipien für Ausstellungsstrategien beinhalten vor diesem Hintergrund **1)** die Formulierung alternativer Erzählungen, **2)** Positionierungen seitens der Präsentierenden, **3)** Die Verbindung des Gezeigten mit gegenwärtigen Inhalten, und **4)** Forderungen nach der Offenlegung von beispielsweise Verschleierungsprozessen oder unterdrücktem Wissen. Die Punkte **1)**, **2)** und **4)** lassen sich zudem mit dem Umgang von inhaltlichen Lücken in Verbindung bringen, da sie danach verlangen, sichtbar zu machen, was üblicherweise nicht gezeigt wird und somit einer Leerstelle entspricht. Wie bereits in „2.4 Umgang mit Lücken in kulturhistorischen Museen“ erwähnt, divergieren jedoch die Meinungen hinsichtlich des Umgangs mit Lücken. Keineswegs herrscht Konsens darüber, ob sie tatsächlich offen gelegt werden sollten oder nicht. Im Zusammenhang mit kultur- und stadtgeschichtlichen Museen drängt sich dabei außerdem die Frage auf, wie Stadtgeschichte erzählt werden sollte. Vollständigkeitsansprüche sind nicht haltbar. Auf welche Aspekte wird daher der Fokus gelegt? Welche Ereignisse werden ausgelassen? Inwieweit werden die Antworten auf diese Fragen von der vorliegenden Sammlung beeinflusst?

Ungeachtet dieser weiterführenden Fragen wird der Schwerpunkt im Hinblick auf Lücken auf das Fehlen von Gegenwartsbezügen, Leerstellen die durch Diskrepanzen zwischen Erzählungen auf der textlichen Ebene einerseits und Objekten andererseits entstehen oder sichtbar werden und nicht existenten Querverweisen, die die eigenen Perspektiven ergänzen könnten.

Drei Bereiche der aktuellen Dauerausstellung – nämlich jener zu St. Stephan vor der kurzfristigen Schließung am 29.03, „Kunst um 1700“ und „Das Wiener Biedermeier“ weisen Leerstellen dieser Art auf. Tatsächliche Gegenwartsbezüge werden nicht hergestellt. Auch Querverweise gibt es nicht. Hinsichtlich der Diskrepanzen ist vor allem der zuletzt erwähnte Abschnitt auffällig, da zwar textuell von politischer Unterdrückung gesprochen, die Objekte jedoch andere Geschichten erzählen. Allerdings ist dabei zu beachten, dass, wie bereits erwähnt, die aktuelle Dauerausstellung bereits in den späten 1950ern beziehungsweise in den frühen 1960ern entworfen wurde und die Neukonzipierung mit dem Umbau des Museums noch aussteht. Werden jedoch Sonderausstellungen und das Programm des Wien Museums, oder aber die Gespräche mit Matti Bunzl, Elke Doppler und Andreas Nierhaus näher betrachtet, ist anzunehmen, dass

der Anspruch an Aktualität innerhalb der neuen Dauerausstellung auch umgesetzt werden wird.

Fraglich ist jedoch, inwieweit beispielsweise Forderungen nach baulichen Lücken¹⁸¹ oder möglichst ganzheitlichen historischen Darstellungen¹⁸² wirklich umgesetzt werden sollten. So bemerkt Elke Doppler zu Recht, dass die Frage nach dem Umgang mit Lücken insofern absurd ist, als dass Vollständigkeitsansprüche ohnehin nicht haltbar seien. Gezeigt werden Ausschnitte, weil alles nicht erzählt werden kann. Wird nun eine bestimmte Lücke thematisiert, bleiben andere Lücken wiederum unsichtbar. Außerdem ist fraglich, inwieweit Leerstellen für das Publikum von Interesse oder nachvollziehbar sind. Werden stattdessen Sammlungsprinzipien thematisiert und dadurch transparent, erklärt das, warum das Haus über bestimmte Bestände verfügt und über andere nicht. Leerstellen werden so implizit angesprochen, wobei trotzdem mit vorhandenen Objekten gearbeitet werden kann¹⁸³.

Was die Sammlung betrifft, erwähnt auch Matti Bunzl die Unmöglichkeit eines Universaliums alles zu sammeln. Die Sammlungspolitik des Hauses orientiert sich daher an den Prinzipien der „radikalen Selektivität“ und des „signifikanten Ausschnitts“¹⁸⁴. Konkrete Auswahlkriterien sind hier aber ein Aspekt der kollektiven Arbeit der Kuratorinnen und Kuratoren des Hauses¹⁸⁵.

Auch Andreas Nierhaus' Standpunkt hinsichtlich des Umgangs mit Lücken bezieht sich auf die Sammlung. Da Geschichte in einem Museum nicht ganzheitlich erzählt werden kann, ist es wichtig, sich nach den Sammlungsschwerpunkten des Hauses zu richten. Was nicht durch Objekte vermittelt werden kann, kann durch Texte in der Ausstellung oder auf digitaler Ebene ergänzt werden¹⁸⁶.

Folglich scheint sich der Umgang mit Leerstellen in der Praxis zum einen auf Sammlungen und zum anderen auf die Aussichtslosigkeit Geschichte lückenlos auszustellen zu beziehen.

¹⁸¹ vgl. Krasny 2009: 131-141.

¹⁸² vgl. Gräser 2009: 144-150.

¹⁸³ vgl. Doppler 2016.

¹⁸⁴ vgl. <http://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/unser-leitbild.html> (Stand: 16.04.2016, 10:09).

¹⁸⁵ vgl. Bunzl 2016.

¹⁸⁶ vgl. Nierhaus 2016.

Allerdings ist zu erwähnen, dass der hier gewählte theoretische Fokus praktisch zwar angedacht wird, aber definitiv nicht zentral ist.

Während der Umsetzung des praktischen Teils wurde deutlich, dass die in der Arbeit ausführlich diskutierten Theorien im Hinblick auf eine andere Frage, nämlich der nach Partizipation, gut geeignet sind. Was dagegen den Umgang mit Lücken betrifft, sind für die weitere Auseinandersetzung mit der gleichen Problemstellung eine theoretische Schwerpunktverschiebung auf die Definition von Dauerausstellungen sowie die genauere Diskussion über die Handhabung von Leerstellen¹⁸⁷ zielführend.

Sowohl diese Aspekte, als auch die intensive Beschäftigung mit Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis konnten im vorgegebenen zeitlichen Rahmen nicht vollständig abgehandelt werden. Diese Punkte stellen insofern den Ausgangspunkt für die weitere Befassung mit dem durch die Forschungsfrage vorgegebenen Themenkomplex dar.

¹⁸⁷ Bücher, die im Hinblick auf die Definition von Dauerausstellungen oder Lücken studiert werden können, sind beispielsweise „Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format“ (vgl. Habsburg-Lothringen 2012) oder „Reste. Umgang mit einem Randphänomen“ (vgl. Becker/Reither/Spies 2005).

6. Quellenverzeichnis

ARGE schnittpunkt (Hg.). 2013: Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis. Wien. Köln. Weimar.

AULT, Julie. 2007: Three Snapshots From the Eighties: On Group Material, in O’NEILL, Paul (Hg.): *Curating Subjects*. London: 31-38.

BECKER, Andreas/REITHER, Saskia/SPIES, Christian (Hg.). 2005: Reste. Umgang mit einem Randphänomen. Bielefeld.

BUNZL, Matti. 2016: Persönliches Interview am 07.04.2016.

CLIFFORD, James. 1997: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: 188-219.

DIAZ, Eva. 2007: Futures: Experiments and the Tests of Tomorrow, in O’NEILL, Paul (Hg.): *Curating Subjects*. London: 92-99.

DICTIONARY.COM. 2016: <http://dictionary.reference.com/browse/museum> (Stand: 29.01.2016, 22:29).

DIE PRESSE. 2014: Matti Bunzl wird neuer Chef des Wien Museums, in *Die Presse.com* http://diepresse.com/home/kultur/kunst/3868273/Matti-Bunzl-wird-neuer-Chef-des-WienMuseums?from=gl.home_kultur (Stand: 03.04.2016, 20:52).

DIE PRESSE. 2015: Der Weg zum Neustart, in *Die Presse.com*
http://diepresse.com/home/panorama/wien/4678455/WienMuseum_Der-Weg-zum-Neustart?from=simarchiv (03.04.2016, 20:59).

DIVJAK, Paul. 2012: Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen. Bielefeld.

DOPPLER, Elke. 2016: Persönliches Interview am 14.04.2016.

DRABBLE, Barnaby/RICHTER, Dorothee. 2007: Curating Critique – Eine Einleitung, in EIGENHEER, Marianne (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: 24-45.

ENDTER, Stephanie. 2013: Contact Zones verhandeln: Vergleich von Repräsentations- und Vermittlungsstrategien in der Theorie und Praxis an Orten der postethnografischen Präsentation von außereuropäischer Kultur und Kunst. Universität für angewandte Kunst Wien. Master Thesis.

FISCHER, Hans. 2008: Dokumentation, in BEER, Bettina (Hg.): *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin: 293-322.

FUCHS-HEINRITZ, Werner/KÖNIG, Alexandra. 2005: Pierre Bourdieu. Eine Einführung. Konstanz: 169-171.

GRÄSER, Marcus. 2009: »Aber etwas fehlt.« Der Historiker als Museumsbesucher, in MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: 144-150.

HABSBURG-LOTHRINGEN, Bettina (Hg.). 2012: Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld.

HANAK-LETTNER, Werner. 2011: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld.

HARPER, Douglas. 2013: Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten, in FLICK, Uwe/STEINKE, Ines/VON KARDORFF, Ernst (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: 402-415.

HOFFMANN, Jens. 2007: A Certain Tendency of Curating, in O'NEILL, Paul (Hg.): *Curating Subjects*. London: 137-142.

HOPF, Christel. 2013: Qualitative Interviews – Ein Überblick, in FLICK, Uwe/STEINKE, Ines/VON KARDORFF, Ernst (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: 349-359.

ICOM. International Council of Museums. 2016: <http://icom.museum/> (Stand: 01.03.2016, 11:58).

JASCHKE, Beatrice. 2013: Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation, in ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungspraxis und -theorie*. Wien, Köln, Weimar: 139-145.

KOWAL, Sabine/O'CONNELL, Daniel. 2013: Zur Transkription von Gesprächen, in FLICK, Uwe/STEINKE, Ines/VON KARDORFF, Ernst (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: 437-446.

KRASNY, Elke. 2009: Mut zur Lücke: Intervention auf Dauer. Wenn das Sammeln der Stadt das Stadtmuseum zu transformieren beginnt, in MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: 131-143.

LIDCHI, Henrietta. 1997: The Poetics and the Politics of exhibiting Other Cultures, in HALL, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London [u.a.]: 151-222.

MARCHART, Oliver. 2007: Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?, in EIGENHEER, Marianne (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: 172-191.

MARTINZ-TUREK, Charlotte. 2009: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: 15-29.

MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.). 2009: *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien.

MOUFFE, Chantal. 2014: *Agonistik. Die Welt politisch denken*. London. New York: 9-76, 133-160.

NIERHAUS, Andreas. 2016: Persönliches Interview am 05.04.2016.

O'NEILL, Paul (Hg.). 2007: Curating Subjects. London: 11-19.

REITSTÄTTER, Luise. 2015: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld: 7-64.

SCHLEHE, Judith. 2008: Formen qualitativer ethnografischer Interviews, in BEER, Bettina (Hg.): Methoden ethnologischer Forschung. Berlin: 119-142.

SOMMER-SIEGHART, Monika. 2009: (Kultur-) Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: 74-92.

STERNFELD, Nora. 2009: Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in MARTINZ-TUREK, Charlotte/SOMMER, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: 30-56.

STERNFELD, Nora. 2013: Kuratorische Ansätze, in ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungspraxis und –theorie. Wien, Köln, Weimar: 73-80.

THALHAMMER, Anna. 2015: Wien Museum bekommt Dachausbau, in *Die Presse.com* <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870639/Wien-Museum-bekommt-Dachausbau?from=simarchiv> (Stand: 03.04.2016, 21:48).

VON BISMARCK, Beatrice. 2003: Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in VON OSTEN, Marion (Hg.): Norm der Abweichung. New York, Wien, Zürich: 81-98.

VON BISMARCK, Beatrice. 2007: Curatorial Criticality – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld, in EIGENHEER, Marianne (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main: 70-91.

WAISSENBERGER, Robert (Hg.). 1984: Schausammlung. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien.

WIEN MUSEUM. 2016: <http://www.wienmuseum.at/en.html> (Stand: April 2016).

Anhang A: Interviewleitfaden

Matti Bunzl, Direktor des Wien-Museums

(A) Bedeutung eines Stadtmuseums

- Was ist ein Stadtmuseum? Was sollte daher die Botschaft seiner Dauerausstellung sein? Muss ein Stadtmuseum historisch orientiert sein und daher Stadtgeschichte erzählen?
- Was bedeuten Sammlungen für die Definition von Stadtmuseen? Welchen Fokus hinsichtlich der Sammlungspolitik des Hauses wird es künftig geben? Auf der Website des Museum ist zu lesen, dass das neue Sammlungsprinzip *radikaler Selektivität* und *signifikantem Ausschnitt* folgt? Was ist das?

(B) Gegenwartsbezug

- Was bedeutet der Anspruch auf Aktualität für ein Stadtmuseum, seine Dauerausstellung und seine Sammlung?
- Wie kann ein solcher Anspruch für ein Stadtmuseum auf diesen Ebenen gültig gemacht werden?
- Wie anpassungsfähig und veränderbar sollte eine Dauerausstellung im Idealfall sein, um auf gegenwärtige Entwicklungen reagieren zu können? Ist das überhaupt leistbar?

(C) Zukunftsszenarios

- Angenommen die aktuelle Dauerausstellung des Museums und dessen Sammlung dienen als Sprungbrett für künftige Aktivitäten: Wohin soll der Sprung gehen?
- Gibt es tatsächlich existierende „Role-Models“, die diesem Museum hinsichtlich der Neukonzeption als Vorbild dienen? Was ist das Ziel der Neukonzeption?

(D) Öffentlichkeit und Anpassungsfähigkeit

- Welchen Raum außerhalb des herkömmlichen musealen Raums brauchen Stadtmuseen „draußen“? Welche Öffentlichkeit?
- Wie sehr sollte sie auf Input der Öffentlichkeit reagieren dürfen?

(E) Cool-Off

- Möchten Sie noch etwas hinzufügen?
- Haben Sie Fragen?

Elke Doppler, Kuratorin/Andreas Nierhaus, Kurator

(A) Positionierung der Kuratorin

- Seit wann betreuen Sie die Bereiche „Das Wiener Biedermeier“/„Kunst um 1700“/„St. Stephan kuratorisch?
- Wo und wie legen Sie in der Darstellung der Bereiche den Fokus? Was ist Ihnen wichtig? Was soll vermittelt werden?
- Werden die Bereiche im Rahmen der Neukonzipierung der Dauerausstellung und des Museumneubaus verändert?

(B) Gegenwartsbezug und Aktualität

- Wie gehen Sie als Kuratorinnen und Kuratoren, die einen historischen Bereich betreuen mit dem Anspruch des Museums an Gegenwartsbezug und Aktualität um? Wie positionieren Sie sich zu Gegenwartsbezug und Aktualität in stadt- und kulturhistorischen Museen?
- Inwieweit sind die von Ihnen betreuten Bereiche gegenwartsrelevant? Zeigt sich das Ihrer Meinung nach in der Ausstellung? Sollte das sichtbar sein?
- Soll – allgemein gehalten – ein Stadtmuseum mit diesem Anspruch überhaupt die Geschichte der eigenen Stadt erzählen?

(C) Sammlung

- Was ist Ihre Meinung zu der Sammlung? Welche Vor- und Nachteile gibt es diesbezüglich im Hinblick auf die Bereiche „Das Wiener Biedermeier“/„Kunst um 1700“/„St. Stephan“?
- Wie gehen Sie mit der Sammlung um? Welche Sammlungsbereiche müssten ausgebaut werden, um Ihre Arbeit für diesen Bereich zu unterstützen? Inwieweit beeinflusst die Sammlung die Inhalte der Ausstellung?
- Nach welchen Kriterien suchen Sie schließlich Exponate für Ihre Arbeit aus?

(D) Formen der Erzählweise

- Wie gehen Sie mit einem „zu viel“ an Möglichkeiten, Exponaten und Informationen, die nicht ausgestellt werden können, um?
- Welchen Stellenwert haben für Sie Texte, Objekte, Gestaltung in der Ausstellung?

(E) Theoretische Forderungen vs. Praktischer Umsetzung

- Wie gehen Sie mit der theoretischen Forderung um, Lücken zu kennzeichnen? Was ist Ihre Meinung dazu?
- Wie gehen Sie kuratorisch mit der Forderung nach Teilhabe auch im Hinblick auf die thematische Wahl und Ausstellungsgestaltung um? Was ist Ihre Meinung dazu?

(F) Cool-Off (siehe Interviewleitfaden 7.1.1)

Anhang B: Interviewtranskriptionen

Matti Bunzl, Direktor des Wien-Museums

KF: Meine erste Frage ist, was ist ein Stadtmuseum bzw. was soll ein Stadtmuseum sein?

MB: Ein Stadtmuseum ist ein Ort, an dem die Bewohner einer Stadt, auch die Besucher – für mich mehr die Bewohner – über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Stadt reflektieren.

KF: Heißt das, das Museum soll Geschichte, Gegenwart und Zukunft ausstellen?

MB: Ausstellen. Es soll halt die Geschichte, Gegenwart und Zukunft nachvollziehbar machen. Zukunft auszustellen, ist nicht so leicht. Aber mein Konzept eines Stadtmuseums, jeden Museums, ist, dass das Veranstaltungsprogramm auch ganz konstruktiv ist. Also ein Museum ist ein Ort, an dem verschiedene Medien gespielt werden. Die Ausstellung ist auch fundamental wichtig. Wir verfügen über wunderbares Kulturerbe der Stadt und haben wunderbare Sammlungen, die wir dann mit großer Freude ausstellen. Aber damit endet ja nicht die Aufgabe des Museums.

KF: Inwieweit orientiert sich dann das Museum nach außen oder soll es sich orientieren?

MB: Was heißt „nach außen“?

KF: Im Sinne von „welche Öffentlichkeit“? In welchem Umfang soll das Museum außerhalb des musealen Raumes präsent sein?

MB: Das Museum ist öffentlich. Wir sind ein öffentlicher Ort.

KF: Anders formuliert, will ich hinaus auf die Frage, ob es Programme außerhalb des Raums gibt? Gibt es Querverweise zu anderen Museen, Events –

MB: Die gibt es natürlich. Aber ich möchte noch einmal betonen, die Theorie oder die Überlegung, die dieser Frage anheim liegt, ist, dass das Museum kein öffentlicher Ort ist. Wir sind ein öffentlicher Ort. Da sind wir auf die Räumlichkeiten und die Wände nicht ausschließlich beschränkt, aber ich meine, wir sind ein Museum. Das hat eine Location. Das hat ein Haus. Und das ist der Ort, wo wir tun, was wir tun. Wir sind ein Haus.

KF: Ich finde zwar, dass das Museum laut Definition öffentlich ist, aber ich finde nicht, dass es in jedem Haus so gehandhabt wird. Aber –

MB: Du hast mich gefragt, wie ich es sehe. Aber für mich ist der Umstand, dass das Museum öffentlich ist und funktioniert, fundamental. In meiner Idealvorstellung sind Museen gratis. Vielleicht kommen wir da noch einmal hin. Und wir haben auch jetzt schon einmal im Monat einen gratis Tag. Das ist für mich mein Lieblingstag. Jeder erster Sonntag im Monat.

KF: Kommen da viele Leute?

MB: Unfassbar. Wir haben das erst am Sonntag wieder gehabt. Das waren über 2000 Leute.

KF: Was bedeutet das für die Neukonzeption der Dauerausstellung?

MB: Was bedeutet was?

KF: Diese Ansicht des Museums.

MB: Die neue Dauerausstellung muss es den Besuchern möglich machen, sich selber als Bewohner und als Bürger und Bürgerinnen der Stadt zu verstehen, zu positionieren, um Teil haben zu können an der Stadt. Der Anspruch, den ich als Ganzes für ein Museum formuliert habe, ist natürlich auch ein Anspruch für das Wien Museum und für die Dauerausstellung, die wir machen werden bzw. an der wir schon arbeiten.

KF: Ich habe viel auf der Website gelesen und ich habe eine Frage zu zwei Begriffen, weil ich eine Vorstellung davon habe, was sie sind, aber nicht genau weiß, was sie heißen. Sie beziehen sich auf das Sammlungsprinzip. Die „radikale Selektivität“ und der „signifikante Ausschnitt“.

MB: Wir sind ein Universalmuseum und wir haben eine unfassbar große Sammlung mit über eine Millionen Objekte. Aber man kann nicht alles sammeln. Das geht auch logistisch nicht. Also man muss auswählen. Es geht nicht anders. Und dann ist natürlich die Frage nach welchen Prinzipien man auswählt. Das ist im Grunde die kollektive Arbeit unserer Kuratoren und Kuratorinnen.

KF: Das ist auch eine meiner Fragen. Gibt es da schon Vorstellungen, in welche Richtung die Sammlungspolitik mit ihren Prinzipien weitergehen soll?

MB: Es gibt Vorstellungen. Das Problem ist, dass wir in der realen Welt leben. Wir haben praktisch kein Sammlungsbudget. Es ist nicht so, dass wir einfach sammeln können.

KF: Wenn sie einfach sammeln könnten –

MB: In dieser Welt lebe ich nicht. Ich würde es gerne.

KF: Ok. Dann zum Gegenwartsbezug im Museum. Wie soll der hergestellt werden in Bezug auf die neue Ausstellung?

MB: Alles, was in diesem Museum geschieht, ist ein Versuch, die Gegenwart besser zu verstehen und die Zukunft neu zu schaffen.

KF: Darf ich Beispiele haben?

MB: Jede Ausstellung. Jede Ausstellung, die wir machen.

KF: Sonderausstellungen. Und was ist mit der Dauerausstellung, die ja jetzt neu gemacht wird?

MB: Z.B. wenn ich ans 18. Jahrhundert denke – Ich bin sehr fasziniert von der Operngeschichte, weil da so viele verschiedene Schnittstellen zusammenkommen. Ästhetische Geschichte, eine Geschichte der Öffentlichkeit. Das war im 18. Jahrhundert populär. Das war Popmusik sozusagen. Und ich bin z.B. sehr fasziniert von Mozarts Oper „Entführung aus dem Serail“, weil sie einfach ein klassisches Beispiel für den Orientalismus des späten 18. Jahrhunderts ist. Wenn du die Oper kennst, sie spielt ja in einem osmanischen, türkischen Harem– das wird alles nicht genau definiert. Aber es ist eindeutig in diesem Kulturkreis angelegt. Und das sind kulturelle Artefakte, die ich faszinierend finde. Erstens einmal für das 18. Jahrhundert selber. Und natürlich über die Echos, die sie heute haben und über die wir gerade nachdenken. Also es wäre eine bewusste Entscheidung z.B. diese Oper zu thematisieren. Genau das ist ja die Entscheidung, radikale Selektivität. Geschichte ist ja unendlich. Man muss ja ganz konkrete Entscheidungen treffen, was man tut und v.a. was man dann eben nicht tut. Das wäre ein Beispiel.

KF: Inwieweit wird das beeinflusst durch das, was in der Sammlung vorhanden ist?

MB: Zwangsläufig wird die Dauerausstellung auf Dingen beruhen, die in der Sammlung sind. Aber diese Sammlung ist unfassbar groß. Man kann sie in so vielen Weisen lesen und neu lesen. Wir haben so viele Materialien, die in so vielfältiger Weise heutig sind, zeitgemäß sind. Oder zeitgemäß werden können, wenn man sie neu befragt. Das ist praktisch bei jeder historischen Sammlung so. Wir sind da nicht außergewöhnlich. Wir sind vielleicht außergewöhnlich, weil wir so groß sind. Unsere Sammlung ist so riesig.

KF: Ich habe gelesen, dass eine der Besonderheiten auch ist, dass nie nur Sachkultur gesammelt wurde, sondern auch Kunst.

MB: Stimmt. Für ein Stadtmuseum ungewöhnlich. Wir haben eine tolle Kunstsammlung.

KF: Wie geht man damit um? Erschwert das? Ist das positiv? Stärken, Schwächen?

MB: Ich meine, man kann sich nicht beklagen, dass man auch Klimt und Schiele in der Sammlung hat. Aber es ist eine spannende Herausforderung, weil es ja eine konzeptive Herausforderung ist. Weil in einer reinen historischen Präsentation würde man Objekte nur als über den Kontext sprechend verstehen. In einem

Kunstkontext gibt es andere Überlegungen. Kunstgeschichte als eine ästhetische Geschichte, die aus quasi autonomen Formationen besteht. Das gibt es eben auch. Um es konkret zu sagen, man kann natürlich sagen, dass das Portrait von Emilie Flöge von Gustav Klimt einfach nur die Manifestation der Salonkultur mit einem wichtiger werdenden Großbürgertum, die auch Mäzenen sind und nicht ausschließlich, aber wichtig jüdisch sind, ist. Oder man könnte dieses Gemälde kontextualisieren in der Kunstgeschichte als einen den Impressionismus mit ostasiatischen Einschlügen weiter denkenden Versuch eine neue Form des Modernismus zu sein. Das sind zwei grundsätzlich verschiedene Konstruktionen. Und die Herausforderung ist es, beides mitschweben zu lassen in einer Ausstellung. In einem reinen Geschichtsmuseum wäre es nur Ersteres. In einem reinen Kunstmuseum wäre es nur Letzteres. Wir sind eben beides.

KF: Stichwort, wir hatten es schon kurz, „Museum ist öffentlich“. Das Publikum hat mitzureden ist die Konsequenz daraus?

MB: Nein.

KF: Nein?

MB: Nein. Nicht die Konsequenz daraus. Dass das Publikum mitreden kann, kann auch sein. Warum kommt das Konzept von Öffentlichkeit von Partizipation? Welche Öffentlichkeitstheorie hast du da? Habermas würde das nicht so sehen.

KF: Chantal Mouffe.

MB: Chantal Mouffe. Das ist eine sehr stark positionierte Position.

KF: Ja, aber das ist das, was ich im Kopf und in letzter Zeit viel gelesen habe. Aber gut, dann frage ich anders. Wie soll Partizipation gestaltet sein?

MB: Gute Frage. Ich meine, ich habe Prinzipien. Und die sind ziemlich strikt in dem Sinn, dass– Natürlich finde ich, dass Partizipation erstrebenswert ist, aber ich akzeptiere es nicht als Selbstzweck. Und ich akzeptiere Projekte nicht, wo Aktivierung des Publikums passiert, nur um sie zu aktivieren. Meine

Herausforderung an mich selber und an alle unsere Mitarbeiter ist, wenn wir unser Publikum aktivieren und zur Partizipation einladen und auffordern, muss das aus genuinen Motiven entstehen. Sprich die so gewonnene Partizipation – ob das jetzt Daten, Ideen, Gegenstände oder was auch immer sind – müssen Dinge sein, die wir tatsächlich wollen und brauchen. Man kann das nicht einfach als Schau machen.

KF: Wie kann das passieren? Mit welchen Strategien?

MB: Das ist bei jedem Projekt anders. Das, was ich jetzt gesagt habe, sind Prinzipien. Strategien entwickeln sich dann erst, wenn man eine konkrete Idee hat für ein Projekt. Ein gutes Beispiel wäre – du hast im letzten Jahr sicher unsere „Romane Thana“-Ausstellung gesehen?

KF: Ja.

MB: Das war eine hoch partizipative Ausstellung. Wir hatten da ein Dutzend Roma als Co-Kuratoren, die im Grunde die Möglichkeit hatten, einen Teil der Ausstellung zu kuratieren. In welcher Form auch immer. Und das war ein konzeptiver Teil dieser Ausstellung. Das war extrem partizipativ. Und das war nicht einfach Partizipation um der Partizipation willen. Sondern es war die Überlegung, dass wir in dieser Ausstellung diese Perspektive absolut brauchen. Und wir brauchen in diesem Fall Selbstrepräsentation – natürlich in diesem Kontext mit dem Team usw. – die auch unseren Besuchern nachvollziehbar machen können, was wir versucht haben zu transportieren. Und das ist für mich eben genau so eine Form der Partizipation, die eben nicht Partizipation nur um ihrer selbst willen ist, sondern ganz konkret mit einem Ziel. Und dieses Ziel kann etwas bewirken.

KF: Also du denkst, wenn ich das richtig verstanden habe, dass bei diesem Ansatz von Chantal Mouffe die Gefahr besteht, dass Partizipation zum Selbstzweck wird?

MB: Ganz genau. Es gibt natürlich eine Romantisierung der Partizipation. Und es gibt auch eine neoliberale Ausnutzung der Partizipation. Ich finde, die momentan wichtigste Ausstellung als horrendes Negativbeispiel – ich hoffe, du hast sie gesehen – ist die Star Wars-Ausstellung im MAK.

KF: Nein.

MB: Du musst sie dir anschauen. Du kannst nicht – Bitte! Sie läuft noch ein paar Tage. Sie ist furchtbar. Aber sie ist – Du wirst genau verstehen, was ich meine, wenn du sie dir anschaust.

KF: Im Sinne der Partizipation?

MB: Ganz genau. Weil sie im Grunde eine hoch partizipative Ausstellung ist. Eine gewisse Logik der Partizipation. Und genau eine Logik der Partizipation, die ich absolut ablehne. Ich sage jetzt gar nicht mehr, weil du musst sie sowieso sehen. Ich bin schockiert, dass nicht jeder im /ecm dahin geschickt wurde. Das muss man gesehen haben. Damit muss man sich auseinander setzen. Als ich sie gesehen habe, das war „Das müssen hier alle sehen!“ Wir haben dann allen Leuten das gezahlt und das kostet ja auch ein Vermögen. Aber am Montag ist es ein bisschen billiger. Und alle unsere Kuratoren sind gegangen. Und am nächsten Dienstag haben wir einen großen Workshop darüber. Ich meine, wir leben in einem neoliberalen Zeitalter, aber was das konkret heißt für die Museumsarbeit und für museale Repräsentationen ist ja nicht so sonnenklar. In der Ausstellung wird das gemacht.

KF: Gibt es Rollenmodelle dafür, in welche Richtung sich dieses Museum jetzt entwickeln soll?

MB: Ich komme natürlich aus einem amerikanischen Museumskontext. Die Geschichtsmuseen in den USA sind furchtbar. Aber die generelle Museumkultur mit einer Selbstverständlichkeit dieser öffentlichen Räumlichkeit. Wobei das in Amerika semi-öffentlich ist. Das sind ja eigentlich Privatinstitutionen. Aber sie haben quasi Öffentlichkeitsrecht. Und eben, dass Museen viel mehr sind als nur Wände, wo Dinge hängen. Das ist keine konkrete Institution, die mir da ein Vorbild ist, aber das ist der Kontext, aus dem ich komme.

KF: Und das ist hier schon so?

MB: In diese Richtung gehe ich. Das ist absolut mein Ziel. Ich glaube, wir sind schon richtig dabei. In diesem Kontext meine ich, wie gesagt und ich kann es nur noch einmal sagen: Wir sind ein Museum. Und als solches haben immer die Sammlungen ein Primat. Aber für mich ist das Veranstaltungsprogramm unendlich wichtig. Und was wir hier machen veranstaltungsmäßig ist kein Zufall. Sondern es ist wirklich ein Versuch eine ganz politische, intellektuelle, kulturelle Vision zu etablieren.

KF: Wie geht man in der Dauerausstellung mit Partizipation um?

MB: Das ist eine gute Frage. Das muss ich mir noch überlegen. Ich bin nicht jemand, der sagt, überall muss Partizipation sein. Und wenn mir jemand aus unserem Team sagt: „Ok. Ich habe eine Idee.“ Und zwar nicht im Sinne von „Ich habe eine Partizipationsidee“, aber „Ich habe eine Idee und die ist cool“, dann hören wir uns das an. Und wenn das eine wirklich gute Idee ist und sie ist partizipativ, dann: Super!

KF: Und wenn jemand aus dem Publikum kommt mit „Ich habe eine Idee“?

MB: Jeder kann mir e-mailen. Ich kriege ständig E-Mails. Ich bin extrem öffentlich. Ich bin auf facebook. Ich bekomme immer wieder Sachen. Ich schaue mir alles an. Ich kann natürlich nicht versprechen, dass ich dann alles implementiere. Aber ich bin erschreckend leicht zu erreichen.

KF: Ich habe in der Zeitung auch gelesen diese Dialogbox, die unten entstehen soll. Was ist das?

MB: Ich habe nie von einer Dialogbox gesprochen.

KF: Es steht in der Zeitung. In der Presse, dass das entstehen soll.

MB: In welchem Zusammenhang? Ich war wegen so vielem so oft in der Zeitung. Ich hab das sicher nicht gesagt.

KF: Ich habe den Artikel sicher zu Hause. Es ist noch von 2015.

MB: Eine Dialogbox von Wien Museum neu gab es. Da hatte ich noch nichts damit zu tun. Das war schon im Werden. Und es ist nicht so etwas, wie ich arbeite.

KF: Ich glaube, das war einer dieser Artikel, die in der Übergangszeit–

MB: Das kann sein. Das sind ja fließende Übergänge. Es ist ja nicht so, dass man kommt und plötzlich ist alles anders.

KF: Im Prinzip bin ich mit den Fragen eh durch.

MB: Super. Gut.

Elke Doppler, Kuratorin

„Kunst um 1700“ ist kein besonderer Begriff bzw. keine besondere Sammlungsgruppe. Der Bereich hat sich aus der Tatsache ergeben, dass die Dauerausstellung schon länger besteht. Unter Wolfgang Kos wurde sie schließlich mit Texten versehen, um die Objekte verstehen zu können. D.h. der Text wurde nachträglich eingefügt, um das Objekteensemble zu erläutern. Auf Grund der dortigen Exponate, thematisiert der Text beispielsweise die Akademie der bildenden Künste.

Kuratorinnen und Kuratoren des Hauses sind nicht für eine bestimmte Epoche im Gesamten zuständig, sondern für z.B. politische Geschichte, Alltagskultur im weitesten Sinne, Mode oder aber Kunst innerhalb bestimmter Epochen. Zuständigkeiten werden nach Sammlungsbeständen oder nach inhaltlichen Fragestellungen zugeteilt. Mag. Elke Doppler selbst ist im Kunstdepartment des Museums für Malerei und künstlerische Grafik vom Mittelalter bis 1900 zuständig und betreut diese seit 2001. Alles, was innerhalb des Interviews gesagt wird, gilt auf Grund dieser Aufteilung innerhalb des Museums, nur für Bereiche, für die sie auch tatsächlich zuständig ist.

Im Wesentlichen hat sich die Dauerausstellung bzw. ihr Anspruch mit v.a. kunsthistorischen Objekten eine Geschichte Wiens zu erzählen seit den 1950ern nicht verändert. Allerdings wurden durchaus einige der Gestaltungselemente erneuert. Auch die Menge der Ausstellungsobjekte wurde stark reduziert. Für die neue Dauerausstellung sollte im Hinblick auf die Objekte darauf geachtet werden, sie „durchzumischen“, damit einzelne Bereiche nicht wie Gemäldegalerien dargestellt werden.

Gegenwartsbezug und Aktualisierung gehören zu den Aspekten, die für die neu Dauerausstellung überarbeitet werden müssen. Einerseits interessiert in diesem Zusammenhang, was Besucherinnen und Besucher fasziniert. Andererseits ist es, statt krampfhaft Gegenwartsbezug zu suchen, wichtiger, aktuelle und das

Publikum heute interessierende Fragen an die Objekte zu stellen. Prinzipiell kann man jedes Objekt auf verschiedene Weise befragen. Sie sollten außerdem von den Objekten ausgehend entwickelt werden.

Inhalte, die in diesem Zusammenhang auch heute interessant sind, sind z.B. die Darstellung von Frauen in Gemälden, die Funktion von Kindern oder die Diskussion von durch Gemälde transportierten Klischees.

Im Bereich „Kunst um 1700“ könnte gezeigt werden, dass in Wien Künstler aus ganz Europa tätig waren und sowohl Kunst, als auch Wien schon immer international waren.

Die Gemälde in „Das Wiener Biedermeier“ werfen auf Grund ihrer Motive Fragen nach Familien, Szenerien oder „sozial aufmerksamer“ Malerei auf. Würden die Gemälde um andere Objekte, Texte oder Tablets ergänzt, könnte politische Unterdrückung besser erzählt werden, als durch den einleitenden Text und die folgenden Exponate. Letzterer dient außerdem der kritischen Kontextualisierung der Objekte und ergänzt um Informationen, die durch Objekte nicht erzählt werden können. Soziale Umstände könnten im Biedermeier-Bereich möglicherweise durch spätere Gemälde Waldmüllers erzählt werden. Allerdings würde in diesem Fall die zeitliche Zuordnung nicht mehr stimmen, da solche Gemälde erst nach der Periode entstanden.

Prinzipiell gilt aber, dass nicht jede Frage auf jedes Objekt bezogen werden kann, sondern die Objekte bestimmte Fragen aufwerfen. Schwierig werden historische Erzählungen im Hinblick auf Aktualisierung auch dann, wenn sie isoliert betrachtet werden und daher den Eindruck erwecken mit der Gegenwart nichts mehr zu tun zu haben.

Da Objekte aber in einer kulturhistorischen Präsentation über die größte Anziehungskraft und Wirkung verfügen, stehen sie in solchen Ausstellungen im Mittelpunkt, wobei sich Objekte, Texte und Medien im Optimalfall aber ergänzen. Welche Elemente aber tatsächlich zentral sind, hängt letztendlich immer von der Art der Ausstellung ab: Bei einer Literatúrausstellung haben Texte beispielsweise mehr Relevanz.

Lücken in der Ausstellungspraxis zu kennzeichnen, ist schwierig und funktioniert entweder auf textlicher Ebene oder durch räumliche Leerstellen. Beides kann als Inszenierungsform durchaus gewählt werden. Fraglich ist aber, inwieweit beispielsweise die Abfolge von Lücken verständlich oder interessant wäre.

Transparenz ist in diesem Zusammenhang wichtiger als Lücken zu zeigen, was z.B. folgende Fragen betreffen könnte: Warum sammelt ein Museum, was es sammelt? Warum war dieses oder jenes im 19. Jahrhundert wichtig? Wieso sammelt man im 20. Jahrhundert so und so? Warum sind im 19. Jahrhundert auf selbstständigen Frauenbildnissen nur Schauspielerinnen drauf?

Wenn man u.a. solche Aspekte erklärt und transparent macht, dann wird auch klar, warum es bestimmte Bestände gibt, während andere fehlen. Lücken werden angedeutet, doch kann trotzdem mit Vorhandenem gearbeitet werden.

Die Frage nach Lücken ist außerdem etwas absurd, weil Vollständigkeitsansprüche in historischen Ausstellungen nicht gehalten werden können. Was soll Vollständigkeit sein? Was ist dann die Lücke? Wenn eine bestimmte Lücke thematisiert wird, warum dann gerade eine andere nicht?

Kriterien, nach denen Objekte und Erzählstränge ausgewählt werden, sind letztlich immer subjektiv. Allerdings basieren sie auf Prinzipien wie z.B. der Frage danach, welche Objekte Geschichten besonders gut vermitteln oder große Schaukraft haben.

Unterschiede zwischen Sonder- und Dauerausstellungen sind z.B. der Anspruch an letztere zumindest 10 Jahre gültig zu sein oder die Möglichkeit daher bei Sonderausstellungen experimenteller arbeiten zu können. Auch können bestimmte Objekte aus konservatorischen Gründen nur in Sonderausstellungen gezeigt werden. Im Gegensatz zu Dauerausstellungen wird in Sonderausstellungen nicht nur mit der eigenen Sammlung, sondern auch mit Leihgaben gearbeitet. Bei einer Dauerausstellung ist es außerdem wichtig, die eigenen Sammlungsstärken zum Ausgangspunkt zu machen.

Partizipation ist durchaus legitim. Grundsätzliche Forderungen nach ihrer Etablierung sind ohne Konkretisierung weniger sinnvoll. Sie muss durchdacht sein und es sollte sich um echte Teilhabe handeln. Sie durchgehend bei jeder Ausstellung zu etablieren, würde jedoch voraussetzen, viele Arbeitsabläufe im Museumswesen neu entwerfen zu müssen. Experimentell damit zu arbeiten ist aber angebracht, wobei beachtet werden muss, dass die Umsetzung der Ausstellung länger dauert. Auch könnten Formate entwickelt werden, bei denen Partizipation besser umgesetzt werden kann.

Andreas Nierhaus, Kurator

KF: Okay. Durch den Besuch unten sind jetzt einige Fragen schon vorweg genommen worden. Also wäre es mir sehr recht, wenn wir das noch einmal wiederholen könnten. Das bezieht sich darauf, wie lange Sie jetzt schon diesen Bereich betreuen, wie lange es den schon gibt und auch auf diese textlichen Dinge, die sich jetzt ändern werden.

AN: Die Dauerausstellung des Wien-Museums ist über drei Stockwerke verteilt. Im Erdgeschoss wurde ursprünglich von der Ur- und Frühgeschichte über die Römerzeit und das Mittelalter dieser gesamte Bereich abgedeckt. Seit einigen Jahren haben in einem Teil des Erdgeschosses Sonderausstellungen stattgefunden, weshalb der Dauerausstellungsbereich extrem reduziert wurde. Nachdem entschieden wurde, dass in diesem Bereich keine Sonderausstellungen mehr stattfinden, haben wir uns jetzt dazu entschlossen, obwohl das

Museum in ein bis zwei Jahren für den Umbau zusperren soll, diesen Dauerausstellungsbereich wieder zu eröffnen in einer reduzierten Version. Es wird an Stelle des Sonderausstellungsbereiches einen Kinderbereich geben. Diese Spielstation, die während der Wintermonate stattfindet. Und um diese Fläche wurde die Dauerausstellungsfläche reduziert. Die Dauerausstellung des Museums ist in den den späten 50er und den frühen 60er Jahren eingerichtet und im Laufe der Jahrzehnte immer stärker reduziert worden, was die Informationsdichte betrifft. Zuletzt, das war um 2000, hat man die Dauerausstellung in allen drei Stockwerken neu aufgestellt. Also bevor Wolfgang Kos Direktor wurde ist das schon neu aufgestellt worden. Man hat sich damals letztlich auf die wichtigsten Objekte konzentriert und reduziert. Wenn man das mit dem alten Schausammlungskatalog aus den 80ern vergleicht, dann sieht man, dass die Reduktion gewaltig ist und auch, dass die Textinformationen extrem reduziert wurden. Früher war es üblich, dass man mit einem Schausammlungskatalog wie diesem – der hat 324 Seiten inklusive Register – durch so eine Sammlung gegangen ist und da sind auch die Informationen textlicher Natur aus diesem Katalog entnommen worden. Der Katalog ist auch aufgelegt in der Schausammlung. Man konnte sich also wirklich über die Objekte, die nummeriert waren, Informationen holen. Dieser Katalog ist lange vergriffen. Das heißt, dass die Objekte in der Schausammlung geblieben sind, aber die gesamte Zusatzinformation ist eigentlich weg gefallen. Und in den letzten sechs, sieben Jahren haben wir begonnen zunächst im ersten Stock, wo die Zeit von der Renaissance bis zum Wiener Kongress präsentiert wird und dann im zweiten Stock, wo die Geschichte Wiens von 1815 bis ins frühe 20. Jahrhundert präsentiert wird, diese Beschriftungen zu erneuern. Nicht nur, dass sie komplett in Deutsch und in Englisch verfügbar sind, sondern auch, dass es ausführlichere Informationen zu den einzelnen Objekten gibt. Das Mittelalter ist der Nachzügler in diesem Fall. Das wird erst jetzt, also im April 2016, aktualisiert.

KF: Gibt es da ein bestimmtes Schema an Zusatzinformationen, das sich durchziehen soll? Oder wird das dann einfach objektabhängig sein, welche Zusatzinformationen gegeben werden? Also was sind die Kriterien für „Diese Informationen kommen dazu und andere nicht“?

AN: Also das Problem der Dauerausstellung des Wien-Museums ist, dass eigentlich seit 10 Jahren eine neue Dauerausstellung angekündigt wird. Seit über 10 Jahren! Das ist nie passiert. Deshalb hat man eigentlich immer Lücken gefüllt und sich „nach der Decke gestreckt“. Und vor allem hat man keine größeren Zusammenhänge und Strategien entwickelt, wie diese Dauerausstellungsobjekte Themen erzählen sollen. Oder bestimmte Abschnitte der Stadt- oder Kunstgeschichte oder der politischen Geschichte oder der Gesellschaftsgeschichte erzählen sollen. Also sie ist eigentlich sehr Objekt-fokussiert. Und was wir hier machen, ist eigentlich – man kann sagen Feuer löschen. Und zwar das Nötigste, damit diese Objekte nicht vollkommen rätselhaft erscheinen. Also es gibt hier keine größere Strategie mehr, da seit über 10 Jahren angekündigt wird, dass wir eine neue Dauerausstellung bekommen, was bis jetzt noch nicht passiert ist.

KF: Was würden Sie sich wünschen in diesem Zusammenhang für die Neukonzeption der Dauerausstellung im Mittelalter?

AN: Für diesen Bereich wie für alle anderen gilt, dass man die Objekte viel stärker in verschiedene Kontexte einbettet und verständlich macht. Die Frage ist aber grundsätzlich, welche Art von Stadtgeschichte soll in diesem neuen Museum erzählt werden? Das ist Gegenstand von intensiven Überlegungen im Haus. Es gibt eine Konzeptgruppe, die sich mit der neuen Dauerausstellung beschäftigt und diskutiert, in welche Richtung diese Erzählungen gehen sollen. Das wird sicher nicht eine stringente Erzählung von Stadtgeschichte sein, es wird auch nicht ein „Stolpern“ von Objekt zu Objekt sein, sondern die Objekte werden in einen Kontext gebracht. Im Fall des Mittelalterbereiches ist das besonders schwierig. Denn die meisten Objekte, die wir aus dem Mittelalter in der Schausammlung haben und haben werden, nämlich auch die hochrangigen Kunstwerke, kommen alle aus dem Stephansdom. Wir haben dadurch, was das Mittelalter betrifft, einen Schwerpunkt auf St. Stephan. Ich persönlich bin sehr für den Mut zur Lücke. Das heißt, man kann in einem Stadtmuseum nicht die gesamte Stadtgeschichte wie in einem Buch erzählen, sondern man muss sich nach den durch die Sammlung vorgegebenen Schwerpunkten richten. Man muss deshalb eben auch Mut zur Lücke haben und sagen, gewisse Themen kann man nicht mit Objekten, sondern muss man auf einer textlichen Ebene z.B. mit digitalen vermitteln. Denn gleichzeitig denke ich, dass es ein wirkliches *asset* dieses Museums ist, dass wir Stadtgeschichte mit und durch hochrangige Kunstwerke erzählen können und sie dadurch anschaulich werden kann. Es gibt natürlich auch andere Objekte, die keine Kunstwerke sind. So werden wir in der Dauerausstellung etwa Bodenfunde oder Alltagsgegenstände zeigen. Solche Objekte können aber mit der Faszination oder sagen wir mal unter Anführungszeichen „der Aura“ eines niemals mithalten. Das ist die Problematik des Museums- dass wir ein historisches Museum sind, das zugleich ein Kunstmuseum ist. Dass die Objekte unterschiedlich auf die Besucher wirken und auch unterschiedlich gesehen werden. Und mit einem Kunstwerk geht man anders um als mit einem Bodenfund oder einem Alltagsgegenstand.

KF. Also wenn ich das richtig verstanden habe, eine Strategie, um z.B. Lücken zu zeigen oder Objekte in einem bestimmten Kontext zu verorten, ist mit Kunst zu arbeiten?

AN: Nein. So habe ich das nicht gemeint. Man muss eine Strategie entwickeln, wie man mit diesen Kunstwerken arbeitet. Stadtgeschichte wird bei uns im Wesentlichen über Kunst erzählt. Es bedarf dagegen einer besonderen Strategie, Kunstwerke und Alltagsgegenstände nebeneinander zu präsentieren, ohne dass das eine dem anderen schadet. Denn ein Kunstwerk kann einem Alltagsgegenstand durchaus „die Show stehlen“ und umgekehrt.

KF: Ich habe noch eine Nachfrage. Wenn ich das richtig verstanden habe, dann bedingt die Sammlung den Schwerpunkt auf den Stephansdom? Oder?

AN: Was das Mittelalter betrifft zu einem Teil. Ja.

KF: Angenommen es gebe keine spezifischen Rahmenbedingungen hinsichtlich finanzieller Ressourcen und sie könnten sich wünschen, was sie wollen. Welche Dinge sollten in der Sammlung ergänzt werden, um den Bereich des Stephansdoms oder der Dauerausstellung zu ergänzen, zu verbessern?

AN: Wir haben ein Modell des mittelalterlichen Wien. Da könnte man sich überlegen, ob man nicht noch ein besseres Modell bauen könnte. Denn Modelle sind immer sehr anschauliche Objekte. Wir müssen uns überlegen, wie wir den Stephansdom selbst in der Dauerausstellung präsentieren. Es gibt im Bestand ein Modell aus dem 19. Jahrhundert, von dem nicht klar ist, ob es im Neubau Platz haben wird. Das wäre z.B. ein Objekt, um das herum man nicht nur die mittelalterliche Geschichte von St. Stephan, sondern St. Stephan als Wahrzeichen und als Knotenpunkt der Wiener Stadtgeschichte erzählen kann. Der Stephansdom ist ein spannender Bau, weil sich darin das Herrscherhaus, die Bürger und der Klerus getroffen haben und dort jede Gruppe für sich diesen Dom als ihren Repräsentationsort und gewissermaßen als ihr Medium wahrgenommen hat. Diese Gruppen haben gemeinsam und oft auch widerstreitend diesen Bau vorangetrieben – Jahrhundertlang. Die Stadt Wien hat massiv finanziert. Gerade im Mittelalter sind die Turmbauten und deren Finanzierung ganz wesentlich auf die Stadt zurückzuführen. Man muss das natürlich viel spannender erzählen, als das aktuell in der Dauerausstellung der Fall ist, wo einfach Figuren aneinander gereiht sind und dafür alleine braucht man Geld. Also da braucht man viel Geld für digitale Medien, für eine Aufbereitung von Text- und Bildinformationen. Sogar Geräusche. Alles muss da möglich sein, um über die Objekte hinaus Informationen anzubieten. Aber ich glaube trotzdem, dass das Objekt, das originale Objekt, das physische Objekt, im Mittelpunkt stehen sollte. Und das ist ja das, was ein Museum von – sagen wir mal vom Google Art Project oder virtuellen Ausstellungen – unterscheidet. Wenn man diese Dinge physisch vor sich hat. Und es macht etwas aus, wenn diese Figur physisch vor einem steht in ihrer ganzen Dreidimensionalität oder ob man nur ein Foto davon hat. Selbst wenn Sie sich das mit einer 3D-Brille ansehen, ist das ein großer Unterschied.

KF: Also eine meiner Fragen bezieht sich auch darauf – Ich sehe Ausstellungen so, dass sie sich zusammensetzen aus verschiedenen Medien und abhängig davon, wie man sie gestaltet oder was man vermitteln möchte, setzt man den Fokus auf ein bestimmtes Medium. Und wenn ich das richtig verstanden

habe, plädieren sie dafür, dass das Objekt auf jeden Fall im Mittelpunkt stehen soll. Und alles andere dazu dient, es zu kontextualisieren?

AN: Es ist ein Unterschied, wenn Sie von einer Ausstellung oder von einer Dauerausstellung sprechen. Eine Ausstellung steht drei, vier, sechs Monate. Eine Dauerausstellung wird meistens für 10 Jahre konzipiert, steht aber dann meistens 30 Jahre, weil man dann nicht mehr so viel Geld ausgeben kann. Also alleine schon die Materialien, aus denen Sie eine Dauerausstellung herstellen – seien das jetzt Sockel, Vitrinen, Beleuchtung, Wände – alles ist viel hochwertiger als in einer Sonderausstellung. Sie müssen bei einer Dauerausstellung eben auch in viel längeren Abschnitten denken. Sie müssen bei einer Dauerausstellung auch immer bedenken, dass es möglichst – also das sind praktische Dinge, aber dass es möglichst leicht zu warten ist. Wenn Sie eine Ausstellung haben, wo auf einer Fläche von 300m² 30 Medienstationen sind, dann wird da kaum ein Museum – also unseres sicher nicht – mitmachen können, da man für die Wartung alleine Personal benötigen würde. Das ist gar nicht vorgesehen. Es gibt also auch ganz praktische Gründe, die dazu führen, dass man sagt, Objekte auszustellen, macht mehr Sinn. Aber ich glaube, es ist nicht nur der praktische Grund, sondern es ist wirklich die Faszination, dass es ein Objekt gibt. Die Geschichte, die man drum herum erzählt, das ist immer eine kuratorische – oftmals auch eine pragmatische, aber trotzdem eine kuratorische – Entscheidung. Aber man muss, wenn man das Objekt ins Zentrum rückt, zwischen der Dauerausstellung und der Sonderausstellung nochmals unterscheiden.

KF: Stichwort Dauerausstellung. Länger dauern. Wie geht man da um mit dem Anspruch an Aktualität und an Gegenwartsbezug in einem kultur- und stadtgeschichtlichen Museum?

AN: Das ist natürlich ein Thema, das uns sehr beschäftigt. Denn die Geschichtsdarstellung oder die Darstellung der Vergangenheit macht ja nur Sinn, wenn man daraus einen Bezug zur Gegenwart entwickeln kann. Sei es beim Stephansdom z.B. die Frage von Religion. Wir leben in einer Zeit, wo es um religiöse Konflikte größter Art geht. Da würde sich natürlich auch anbieten hinsichtlich der Geschichte von Wien, diese Geschichte in den Mittelpunkt zu rücken. Das ist natürlich etwas, das in der aktuellen Dauerausstellung überhaupt nicht passiert. Weil diese Dauerausstellung auf einem Wissensstand und auf einem Forschungsstand von, das muss man sagen, 1960 ist. Vielleicht haben in den 80er Jahren noch ein paar Leute darüber nachgedacht. Aber in Wirklichkeit ist da innovativ seit den 1960ern nichts passiert. Und ich bin einer der größten Kritiker dieser Dauerausstellung. Aber das muss man einfach in Rechnung stellen, dass sie mit den Leuten, die hier arbeiten, die hier kuratorisch zuständig sind, nichts mehr zu tun hat. Denn sie ist älter als die meisten Museumsmitarbeiter.

KF: Was sind Ihre Kritikpunkte an der Dauerausstellung?

AN: Wir haben schon darüber gesprochen. Also dass die Objekte als Schätze, als Highlights aneinander gereiht werden und nicht kontextualisiert werden. Dass die Gestaltung natürlich auch nicht up-to-date ist. Dass die ganzen Fragen, die uns heute eben bedrängen – sei das Migration, seien das auch Fragen der Geschlechterverhältnisse – mit der Dauerausstellung nicht einmal implizit angesprochen werden. Die Objekte enthalten diese Fragen alle, da ist alles potenziell vorhanden. Sie können wunderbar durch diese Dauerausstellung gehen und eine Führung zum Thema Migration machen. Es wird nur nirgendwo hingeschrieben sein. Ich glaube auch nicht, dass das in Zukunft so der Fall sein wird. Aber man muss den Objekten die Möglichkeit geben und auch solche Objekte aussuchen, die aktuelle Fragen an die Stadt aufwerfen oder vielleicht sogar beantworten. Also woher kommen wir? Woher kommen die Wiener? Was ist Wien überhaupt? Wie setzt sich das zusammen? Das ist eine Frage, die schon im Mittelalter brisant war. Schon im Mittelalter war Wien ein Völkergemisch. Es hat sich aus ganz vielen verschiedenen Ethnien zusammengesetzt. Das ist eine Tradition, die es seit Jahrhunderten gibt. Und das z.B. könnte man sehr schön darstellen. Die Objekte sind da und man muss nur wissen, wie man sie kontextualisiert und Informationen dazu gibt, dass sie verständlich werden. Jetzt ist vieles davon unverständlich.

KF: Heißt das, Ihrer Meinung nach sollte ein Stadtmuseum Stadtgeschichte erzählen? Und nicht nur versuchen, die Gegenwart auszustellen?

AN: Die unmittelbar gelebte Gegenwart auszustellen, ist ja das Langweiligste, das es gibt. Denn die Gegenwart ist ja um uns herum. Man geht ja selten ins Museum, um zu schauen, aus welchem Heferl man heute in der Früh den Kaffee getrunken hat. Das wäre ja, außer dem Wiedererkennungsfaktor – Aha! Das habe ich auch zu Hause – ein bisschen fad. Das Interessante ist, dass man mit unerwarteten Dingen konfrontiert wird. Historische Themen müssen immer einen Gegenwartsbezug haben. Bei Kunstthemen ist das mitunter etwas anderes. Wir machen selten klassische Kunstaussstellungen. Aber natürlich ist das letztlich ein historisches Museum. Das heißt, es gibt eine gewisse historische Distanz. Zugleich sehen Sie an unserem Ausstellungsprogramm – ob dass die Ausstellung „Besetzt!“ ist oder die kommende Ausstellung „Sex in Wien“ – dass es immer ganz nahe an die Gegenwart und die Lebenswirklichkeit heranführt. Dabei sind Sonderausstellungen aber eben etwas Spezielles. Und eine Dauerausstellung ist notgedrungen historisch und sie hat ein Ende. Sie beginnt in Wien in der Ur- und Frühgeschichte bei den ältesten Funden der Besiedelung Wiens, geht über die Römerzeit bis gestern, könnte man sagen. Denn gestern ist ja schon Geschichte. Auch vor einer Stunde ist Geschichte. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit es relevant ist das, was vor einer Stunde passiert ist, schon in einem Museum auszustellen. Eine gewisse Distanz ist natürlich, wenn man die

historische Erzählung hernimmt, geboten. Gleichzeitig haben wir in der neuen Dauerausstellung z.B. das Thema Wohnen– ein Thema, das bis in die unmittelbare Gegenwart relevant und brisant ist.

KF: Also die historische Orientierung ist wichtig, so lange der Gegenwartsbezug da ist?

AN: Genau.

KF: Partizipation. Also ich bin innerhalb meiner ganzen theoretischen Recherchen auch auf diese Forderung gestoßen, dass das Publikum möglichst Teil haben soll an dem, was sich im Museum tut. Betrifft das auch das Gestalten der Ausstellung?

AN: Das ist ein schwieriges Thema, denn ich glaube, dass dieses Wort „Partizipation“ gerne als Feigenblatt genommen wird, um zu sagen: „Wir haben ja eh gefragt.“ Und gleichzeitig geht das natürlich auch von der Vorstellung aus, dass im Museum mächtige Leute sitzen, die ein Thema quasi in den Raum stellen, vorgeben und das Publikum dann quasi gezwungen wird, dieses Thema zu konsumieren. Das ist jetzt überspitzt gesagt. Und es gibt verschiedene Formen von Partizipation im Museum, die erprobt sind, die richtig sind. Und da müsste man wahrscheinlich auch mit der Vermittlung reden, die immer wieder Projekte macht, bei denen z.B. auch Schüler Ausstellungen kuratieren. Aber es wird ganz sicher bei der Dauerausstellung ein Forum geben, wo man mit bestimmten Gruppen durchsprechen wird, wie weit ein bestimmtes Thema, eine bestimmte Form der Vertiefung, Sinn macht. Es wird auch einen ganz intensiven Austausch mit der Vermittlungsabteilung geben, denn das sind jene Leute bei uns im Haus, die dem Publikum am nächsten sind. Denn als Kurator gestalte ich eine Ausstellung, mache dann drei Führungen in dieser Ausstellung und sehe vom Publikum nichts mehr. Zugleich muss man seine Rolle als Kurator ausfüllen, Entscheidungen treffen, eine bestimmte Richtung vorgeben, sich aber davor hüten seine persönlichen Befindlichkeiten unmittelbar in eine Ausstellung zu bringen. Also man kann natürlich nie objektiv sein, aber man muss versuchen möglichst objektiv zu sein. Und es ist natürlich eine schwierige, eine spannende Schnittstelle auch zum Publikum. Das ist das Interessanteste überhaupt, sich vorzustellen, wie das Publikum etwas wahrnimmt. Aber gleichzeitig glaube ich nicht, dass mir, wenn ich an meine letzte Arbeit denke, eine Zusammenarbeit vorab mit dem Publikum irgendetwas gebracht hätte. Trotzdem ist Austausch immer wichtig. Informations- und Gedankenaustausch zu einem bestimmten Thema, der passiert im Haus, aber eben auch an bestimmten Schnittstellen der Öffentlichkeit. Aber letztlich muss der Kurator, muss das Museum die Verantwortung für das, was kommuniziert wird, was da ausgestellt wird, übernehmen. Das ist eine Verantwortung, der wir uns durch Partizipation nicht entziehen können. Aber sicherlich werden in der neuen Dauerausstellung, wie

gesagt, die verschiedensten Gruppen und auch Einzelpersonen eingeladen werden, um das zu kommentieren. Und die Kommentare werden sehr ernst genommen.

KF: Also einbezogen werden sie, wenn das Konzept schon steht? Oder gibt es z.B. auch die Möglichkeit, dass man mit einem Vorschlag kommt? Also man kennt das Museum. Man kennt die Dauerausstellung und findet, da fehlt jetzt meiner Meinung nach genau das und das. Kann man sich da an jemanden wenden?

AN: Also ich bin mir sicher. Ich würde mich an Ihrer Stelle an die Direktion. Ich bin mir sicher, dass wenn jemand mit einem Vorschlag kommt – und das ist bis jetzt immer so gewesen– egal in welche Richtung oder in welchem Bereich. Das wird hier sehr ernst genommen und diskutiert. Und dann wird man sehen, ob man das einpassen kann. Die Frage einer Mitarbeit ist natürlich etwas anderes. Denn letztendlich ist ein Museum, ist eine Ausstellung so etwas wie eine Theaterproduktion. Da gibt es dann verschiedene Rollen, verschiedene Aufträge, Zeitpläne und ganz pragmatische Vorgaben. Deshalb ist es dann aus Zeit-Gründen schon einmal nicht möglich, ein Projekt in einem größeren Kreis zu erarbeiten. Ich selbst habe das einmal versucht und wollte einmal ein kleines Projekt mit Studenten machen. Und das wäre aber in meiner Freizeit gewesen. Also nicht in diesem Museum. Aber für dieses Museum. Und das war organisatorisch ein riesiger Aufwand.

KF: Sie haben vorher die Rolle von Kuratoren erwähnt. Wo oder wie genau sehen sie die? Was sind die Schwerpunkte?

AN: Also die tägliche Arbeit hat nichts mit Ausstellung machen zu tun. Sondern die bewegt sich im Bereich der Objektverwaltung, der Objekterschließung, wissenschaftlicher Forschung, des Ankaufs manchmal und in verschiedensten Dingen, die im Ablauf und in der Verwaltung eines so großen Hauses einfach anfallen. Ob das jetzt Anfragen sind von Privatpersonen, die uns täglich via E-Mail erreichen, Anfragen von Kollegen oder Leihansuchen sind, ob das Depotarbeit ist. Aufräumen muss man ständig bei uns. Die Sammlung, mit der man zu tun hat, in Ordnung halten. Und im Grunde hätte jeder von uns 40 Stunden voll zu tun, ohne eine Ausstellung zu machen. Also das ist einmal der wichtigste Teil der Kuratoren-Arbeit. Aber natürlich der Spannendste für die meisten – und ich würde mich dazu zählen – ist bei einer Ausstellung mitzuarbeiten. Dauerausstellung ist wieder ein anderes Thema. Aber für kurze Zeit diese ganz große Nähe eigentlich zum Publikum zu wagen und eine These in den Raum zu stellen im wörtlichen Sinn, wenn man eine Ausstellung zusammenstellt und eine Geschichte erzählt mit Objekten– in der Zusammenarbeit mit Grafikern und Architekten – das ist das Spannende. Und das ist letztlich die Aufgabe des Kurators: Themen zu vermitteln, Inhalte zu vermitteln, auch Themen interessant zu machen, auch Fragen aufzuwerfen und ganz explizit auch zum Widerspruch aufzufordern. Also ich habe bei der letzten Ausstellung ganz explizit an den Anfang

geschrieben dass wir nicht „die“ Geschichte der Ringstraße, sondern „eine“ Geschichte der Ringstraße erzählen. Das war museumstheoretisch gesehen jetzt vielleicht banal. Aber in dem Moment, wo ich das dem Publikum hinsetze als letzten Satz im Einleitungstext – Das ist eine Geschichte der Ringstraße – ist klar, dass die Objekte, die präsentiert werden – das waren ungefähr 200 Stück – auch in einer anderen Form zusammengestellt werden könnten oder dass es auch gänzlich andere Objekte sein könnte–. dass dies also eine Auswahl ist, eine kuratierte Ausstellung. Und diese mächtige Rolle, die man manchmal dem Kurator, der Kuratorin zuschreibt, ist sofort in Frage gestellt. Doch wenn man als Kurator nicht kuratiert, dann ist man fehl am Platz. Man bräuchte dann nur auf einen Knopf zu drücken und hätte eine Datenbankliste mit allen Objekten aus dem Wien Museum zum Thema Ringstraße. Und jeder kann sich seine Ausstellung zusammenstellen– Das ist auch eine Möglichkeit, die ich spannend finde, aber das, was man im Grunde unter einer Ausstellung versteht.

KF: Heißt das, kuratieren bedeutet auch, Stellung beziehen? Sich Positionieren?

AN: Ja. Kuratieren bedeutet auch, man muss Stellung beziehen. In dem Moment, in dem man zwei Bilder nebeneinander hängt, bezieht man bereits Stellung. In dem Moment, in dem man ein Bild auswählt und das andere nicht, ist es eine Stellungnahme. Dazu kommt dann natürlich noch die gesamte Erzählung, die Aussage einer Ausstellung. Warum diese Aussage und nicht eine andere. Man begibt sich dadurch natürlich auf ein total offenes Feld.

KF: Aber wenn ich das richtig verstanden habe, dann sind Sie für ein explizites Positionieren, damit es diskutierbar und sichtbar wird?

AN: Im Idealfall. Das macht nicht immer Sinn. Nicht bei jeder Ausstellung. Aber es hängt vom Thema und seiner Brisanz ab. Ich denke, bei den Ausstellungen im Wien Museum passiert das. Und da ist das meistens wirklich notwendig. Oder es bietet sich an, weil es zeitgeschichtliche –

KF: Sonderausstellungen jetzt?

AN: Sonderausstellungen jetzt. In einer Dauerausstellung ist das was anderes. In einer Dauerausstellung soll der einzelne Kurator nicht so spürbar werden. Aber darum geht es in einer Dauerausstellung, glaube ich, auch gar nicht so sehr. Also weniger Tagesaktuell vielleicht. Man versucht eher eine beständige Aussage zu erzeugen, was ist natürlich schwierig ist.

KF: Warum finden Sie, sollten die Kuratoren in der Dauerausstellung nicht so spürbar sein?

AN: Naja, weil das eine längerfristige Sache ist. Nicht spürbar ist vielleicht ein bisschen überzogen: er/sie sollten in den Hintergrund treten. Eine Sonderausstellung ist ein Event, wie eine Theateraufführung, die für einige Zeit am Spielplan steht und dann wieder herunter genommen wird. Eine Dauerausstellung ist etwas, das gezwungenermaßen länger Bestand hat. Deshalb müssen auch die Aussagen Bestand haben. Es wird aber in der neuen Dauerausstellung des Wien-Museums, in der Neuen, sicher auch Bereiche und Möglichkeiten geben an bestimmten Punkten immer wieder zu aktualisieren. Vielleicht wird es sogar Bereiche geben, die im Jahresrhythmus ausgetauscht werden. Alles das ist aber auch immer – und das muss man einfach dazu sagen – mit extremen Kosten verbunden. Abgesehen davon, dass es für viele heikle Objekte nicht gut ist, so oft bewegt zu werden.

KF: Was wären im Idealfall die Aussagen einer Dauerausstellung?

AN: Das ist eine zu große Frage, denn die Dauerausstellung des Wien-Museums wird eben weit über 2000 Jahre Stadtgeschichte umfassen.

KF: Also bezogen auf den Bereich St. Stephan?

AN: Das könnte natürlich die Frage der Religion im Mittelalter sein, der Konfessionen. Da wird auf der einen Seite der Stephansdom gebaut. Aber zur gleichen Zeit wird eine Synagoge errichtet, die dann niedergebrannt wurde. Wie geht man also mit unterschiedlichen Glaubensrichtungen innerhalb der Stadt um? Welche Rolle spielen die Klöster? Die Kirchen? Wie werden Kirchen genützt, um Status herzustellen? Zu welchem Zweck wurden mittelalterliche Kunstwerke geschaffen, welche Funktion, welchen Kontext hatten diese Werke? Der Stephansdom ist letztlich eben auch ein politisches Gebäude. Solche Themen schreien uns heute aus anderen Teilen der Welt an und kommen uns ganz fremd vor, waren aber hier im Mittelalter Gang und Gebe. Und das relativiert wieder, könnte man sagen, in manchen Dingen unsere überhebliche westliche Sicht auf Phänomene in anderen Weltreligionen und Weltregionen.

KF: Es gibt jetzt nur noch einen Bereich, über den ich reden will. Und das sind Querverweise, weil ich mir oft denke, es wäre eigentlich total interessant in einem Museum Bezüge zu anderen Museen herzustellen, was

sich gerade so aktuell tut. Durch Querverweise. Z.B. Grillparzer. Das Literaturmuseum hat auch einen Bereich über Grillparzer, aber eben aus einer anderen Perspektive. Und ich denke mir, einerseits wäre das für TouristInnen total interessant und andererseits auch für Wiener und Wienerinnen. Also was halten Sie von Querverweisen? Auch um Lücken zu füllen, weil einfach in einer Ausstellung nicht alles ausgestellt werden kann.

AN: Ich fände es sehr sinnvoll, wenn man solche Querverweise, eine Mischung aus inhaltlicher und praktischer Information, in digitaler Form zur Verfügung stellt. Auf der praktischen Ebene sind solche Dinge heutzutage auch Fragen des Marketings an der Schnittstelle von inhaltlichem Querverweis und praktischer Information. Gerade bei Grillparzer macht das natürlich Sinn.

KF: Also das war jetzt nur ein Beispiel aus dem Haus.

AN: Ja, aber auch bei St. Stephan würde es, um beim Mittelalter zu bleiben, Sinn machen zu sagen: Gehen Sie da hin und schauen Sie sich das an. Das sind, glaube ich, alle Informationen, die man auf digitaler Ebene bereitstellen kann.

KF: Gut. Also ich wäre eigentlich am Ende mit meinen Fragen. Haben Sie dazu noch etwas zu sagen? Oder gibt es ein Thema, das Sie hier noch wichtig finden?

AN: Wir haben eigentlich alles angesprochen. M ist wichtig, noch einmal klarzustellen, dass mit der gegenwärtigen Dauerausstellung niemand im Haus glücklich ist. Eine seit Jahren angekündigte neue Dauerausstellung kann jetzt im Zuge der Erweiterung des Museums endlich Realität werden. Man war aufgrund des langjährigen Aufschiebens der Neugestaltung in den letzten Jahren sehr pragmatisch und hat die bestehende Dauerausstellung nicht mehr verändert.

Immerhin gibt es jetzt zusätzliche Infos in Deutsch und in Englisch. Und im Hintergrund arbeiten wir an einer neuen Dauerausstellung, die komplett anders aussehen wird als das, was Sie jetzt sehen. Es werden zum Teil natürlich auch andere Objekte sein. Das 20. und 21. Jahrhundert wird viel stärker vorkommen. Es wird Gegenwartsbezüge und eine Aktualisierung von historischen Themen in allen Bereichen geben. Wir wollen das möglichst spannend machen, ohne dass es den Charakter einer Sonderausstellung trägt. Die neue Dauerausstellung sollte der Ort sein, an dem Besucherinnen und die Besucher die Geschichte, Kulturgeschichte und Kunstgeschichte Wiens, aber auch die Kulturen der Menschen, die hier leben anhand

von herausragenden, zum Großteil einzigartigen Objekten, kennen lernen können, von der Antike bis in die unmittelbare Vergangenheit.

KF: Danke schön.

Anhang C: Kriterienkatalog der Datenerhebung

(A) Ereignisgeschichte:

Thema:	Fragen:
Erzählte Ereignisse	Welche Ereignisse werden erzählt? Warum könnte das so sein?
	Welche Ereignisse werden nicht erzählt? Warum könnte das so sein?
	Welche Ereignisse können in Zusammenhang mit der Sammlung überhaupt erzählt werden bzw. worauf kann in der Sammlung zurückgegriffen werden?
Ganzheitlichkeit vs. Lücken	Suggestiert die Erzählstruktur die Ganzheit der erzählten Geschichte durch zeitliche Abfolgen?
	Wo finden sich inhaltliche Leerstellen, fragmentarische Überlieferungen, Widersprüche?
	Werden diese markiert? Wenn ja, wie?
Was in der Ausstellung wie und wodurch erzählt wird.	Wie werden die einzelnen Ereignisse dargestellt (Objekte, Ensembles aus Objekten, Texte)?
	Welches Medium (Textgattungen, Objekte, Gestaltung) erzählt welche Geschichte?
	Welches Medium (Textgattungen, Objekte, Gestaltung) darf Geschichten erzählen? Wie?
	Was darf ein Medium tatsächlich erzählen?
Fokus Text	Welche Textebenen gibt es?
	Welche Informationen werden durch diese gegeben
	Auf welche Ereignisse wird der Fokus durch diese Texte gelegt?
	Welche Informationen werden durch das Objektlabel gegeben?
Fokus Text	Welche Informationen zum Objekt wären interessant, werden aber nicht gegeben?

Fokus Objekt	Welche Objekte gibt es?
	Welche Informationen werden durch diese gegeben?
	Auf welche Ereignisse wird der Fokus durch diese Objekte gelegt?
Fokus Gestaltungselemente	Welche Gestaltungselemente gibt es?
	Welche Informationen werden durch diese gegeben?
	Auf welche Ereignisse wird der Fokus durch diese Objekte gelegt?

(B) AutorInnenschaft:

Thema:	Fragen:
Texte	Werden die Verfasser der Texte genannt? Wenn ja: Wo und wie?
Kuratorische Positionierung	Werden kuratorische Positionierungen als solche sichtbar gemacht? Wie werden sie sichtbar gemacht?
Die Institution	Wird das Verhältnis von Museumsdepot und ausgestellten Objekten sichtbar gemacht?
	Können dadurch Rückschlüsse auf mögliche Sammlungslücken gezogen werden, die begründen, warum manche Geschichten erzählt werden (können) und andere nicht?

(C) Potenzial von Lücken

Thema:	Fragen:
Das Potenzial	Welche Möglichkeiten entstehen durch die Offenlegung von Lücken (z.B. Auseinandersetzung mit Inhalten, Handlungsspielraum)?
Sichtbarkeit von Intervention	Werden Interventionen in der Dauerausstellung sichtbar gemacht bzw. gibt es die Möglichkeit sie sichtbar werden zu lassen?
Praktischer Umgang mit Theorie	Wie wird praktisch damit umgegangen, dass theoretisch oft behauptet wird, Lücken innerhalb von Dauerausstellungen sichtbar zu machen, berge Potenzial? Welches Potenzial soll das überhaupt sein?

Praktischer Umgang mit Theorie	Wird Partizipation genutzt, um mögliche Lücken zu füllen?
--------------------------------	---

(D) Gegenwartsbezug

Thema:	Fragen:
Auswahl der Themen	Wird die Auswahl der Themen begründet? Wie wird sie begründet?
Herstellen des Gegenwartsbezuges	Haben aktuell ausgestellte Bereiche Gegenwartsbezug? Wenn ja, welchen? Wie wird dieser hergestellt?
	Werden aktuell brisante Themen in der Dauerausstellung (historisch) aufgearbeitet?
Wissenschaftliche Diskurse	Werden aktuelle wissenschaftliche Diskurse in der Dauerausstellung aufgegriffen und thematisiert?

Anhang D: Fotografien

Abbildung 1: Raumsansicht der Dauerausstellung im 1. Stock, März 2016



Abbildung 2: Raumsansicht der Dauerausstellung im 1. Stock, März 2016



Abbildung 3:
Raumsansicht der

Dauerausstellung im 1. Stock, März 2016



Abbildung 4: Rauman­sicht der Dauerausstellung im 2. Stock, März 2016



Abbildung 5: Raumansicht der Dauerausstellung im 2. Stock 2016, März 2016



Abbildung 6: Raumansicht der Dauerausstellung im 2. Stock, März 2016



Abbildung 7: Raumsicht der Dauerausstellung im 2. Stock, März 2016

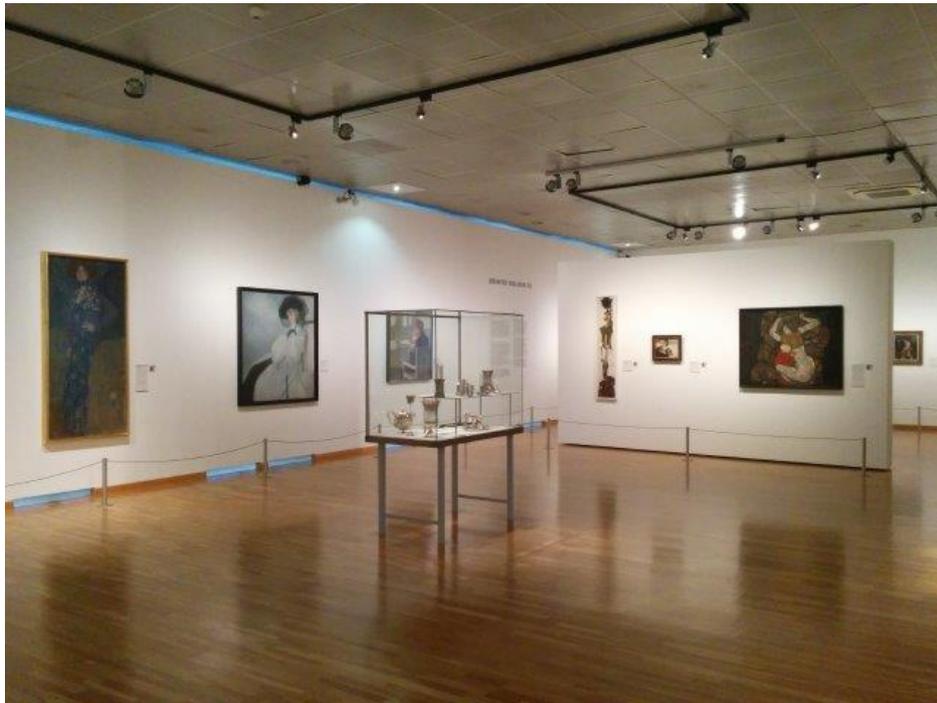


Abbildung 8: "Kunst um 1700", März 2016



Abbildung 9: "Wien um 1800", März 2016



Abbildung 10: Josef Danhauser (1805-1845), März 2016



Abbildung 11: Spätgotischer Küriss um 1450



Abbildung 12: Fresko um 1420, März 2016

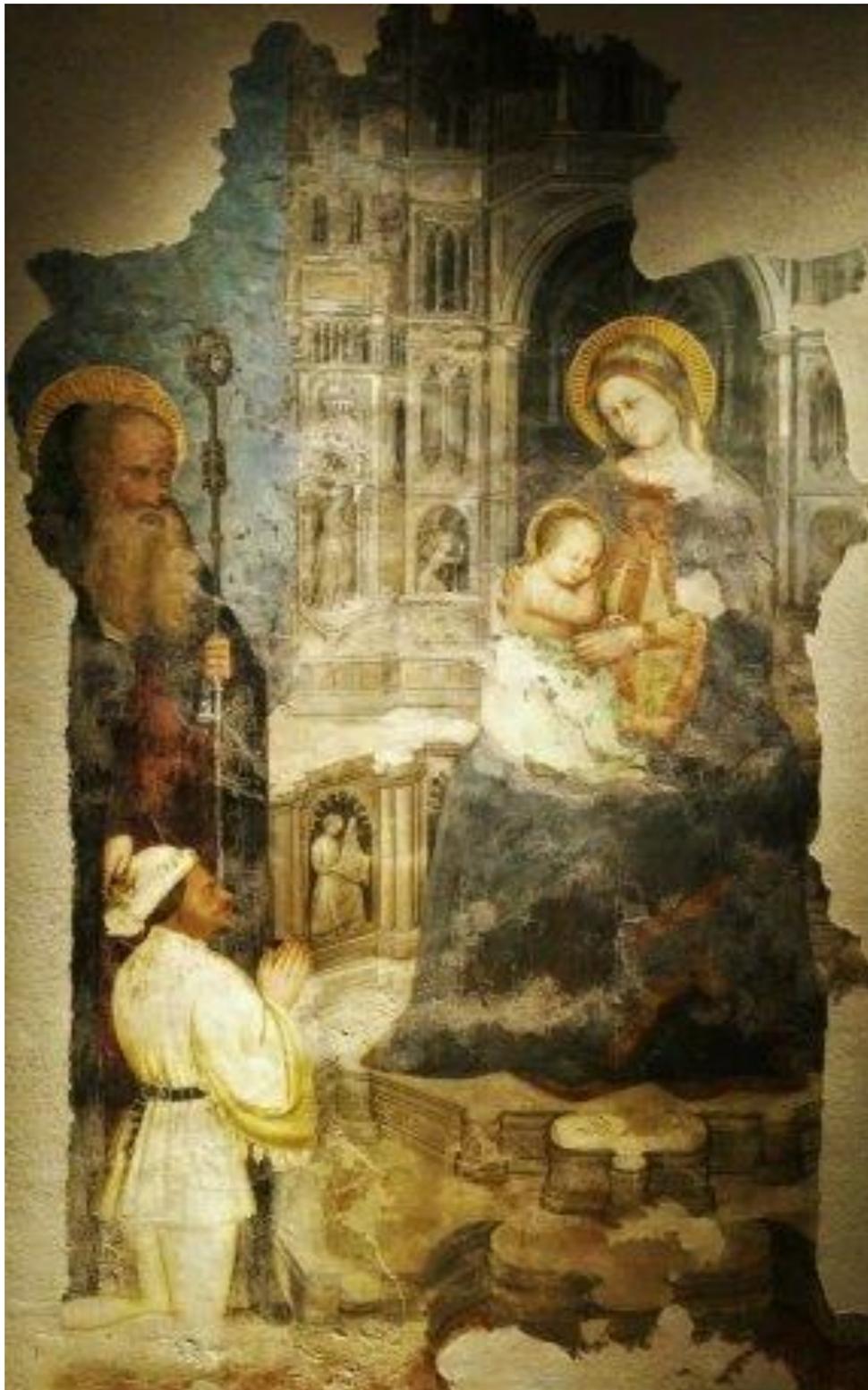


Abbildung 13: Tafeln eines Flügelaltares um 1430, März 2016



Abbildung 14: Stadtmodell Wien um 1420, März 2016



Abbildung 15: Stadtmodell Wien um 1420, März 2016

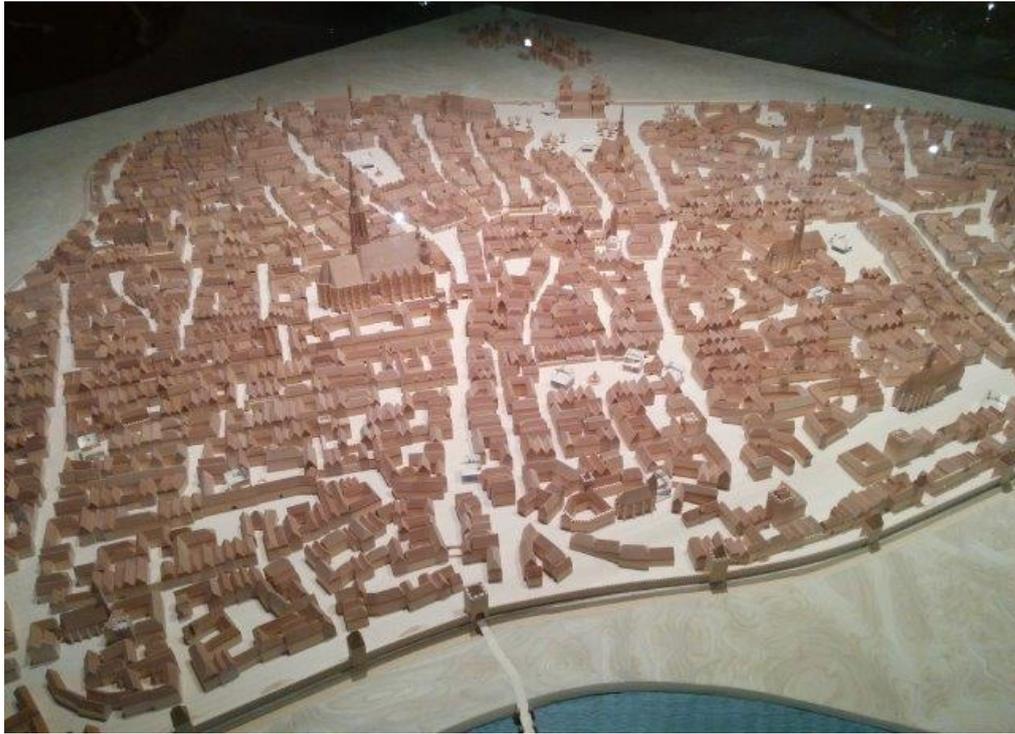


Abbildung 16: Glasfenster Ende 14. Jahrhundert, März 2016



Abbildung 17: Sandsteinfiguren um 1430 (v.l.n.r. Hl. Michael, Hl. Stephanus, Hl. Laurentius), März 2016



Abbildung 18: Maria Theresia mit Josef II. als Kind, 1744 (Stand: März 2016)



Abbildung 19: Selbstbildnis, Franz Christoph Janneck um 1740 (Stand: März 2016)

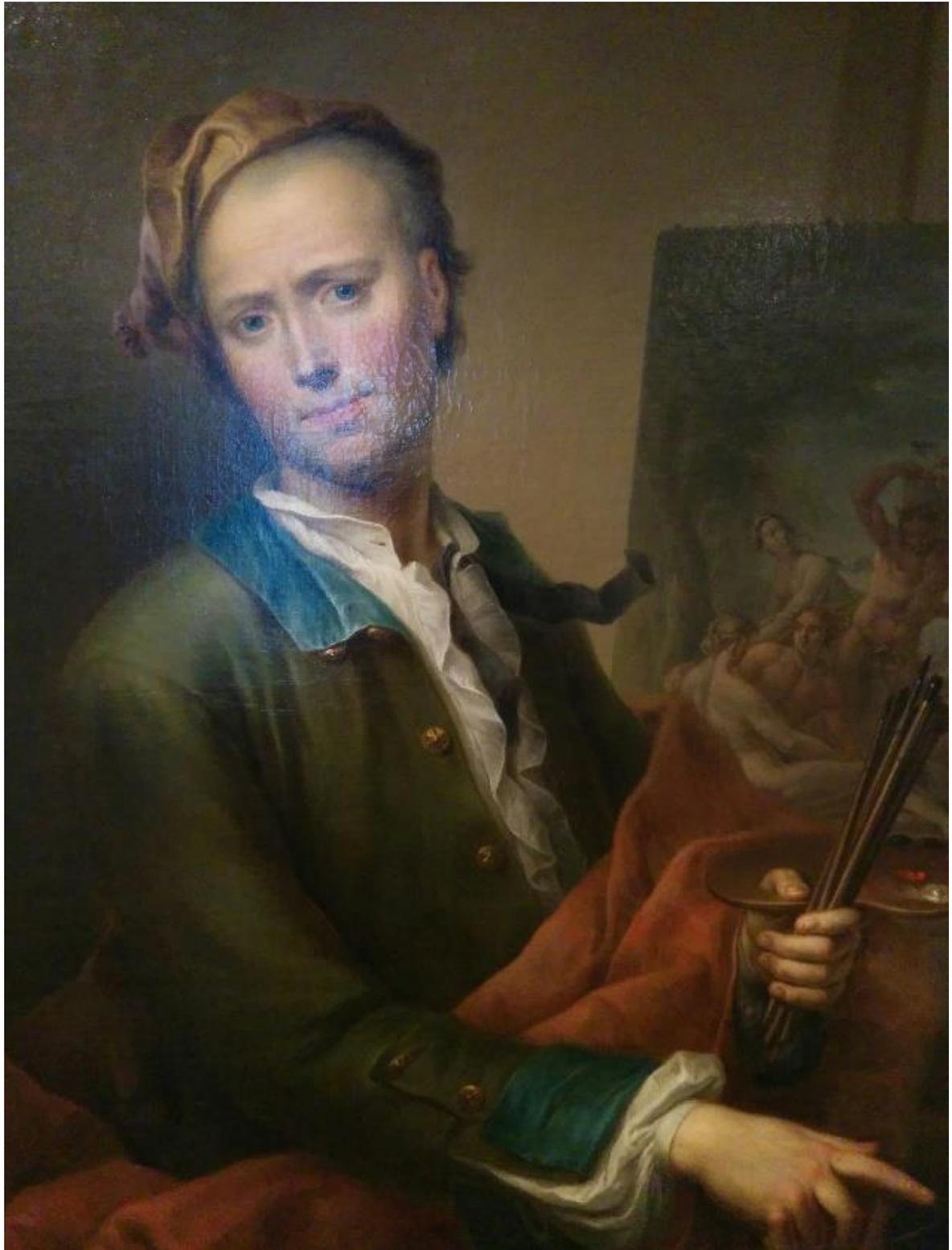


Abbildung 20: Josef Johann Graf Fries (1765-1788), 1787 (Stand: März 2016)



Abbildung 21: Franz Christoph Scheyb (1704-1777), 1769 (Stand: März 2016)



Abbildung 22: Kavalier mit Dame und Kind, um 1780 (Stand: März 2016)



Abbildung 23: Kephalos und Prokris, um 1706 (Stand: März 2016)

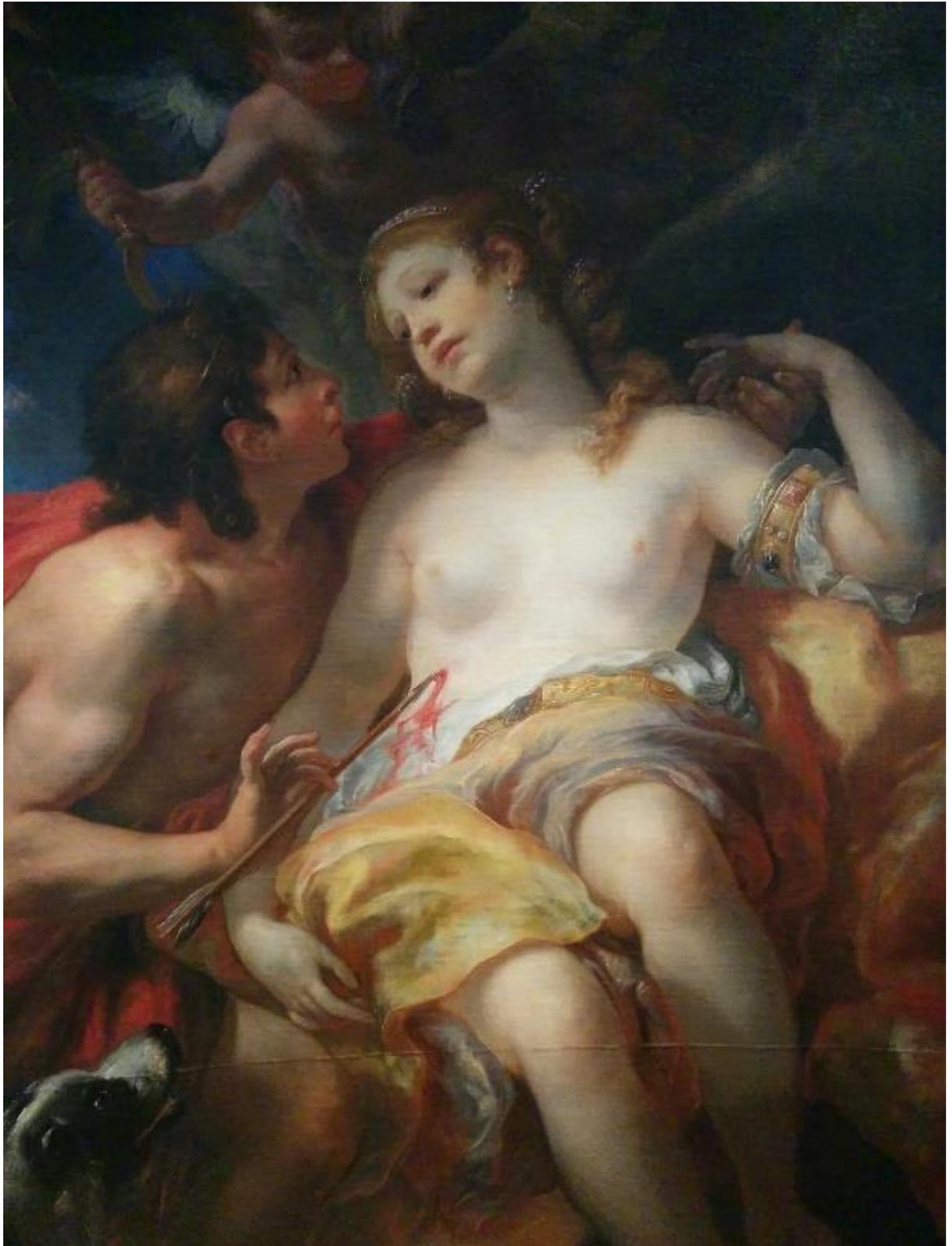


Abbildung 24: Genreszene von Josef Ziegler (Stand: März 2016)



Abbildung 25: Gemälde von Georg Ferdinand Waldmüller (Stand: März 2016)



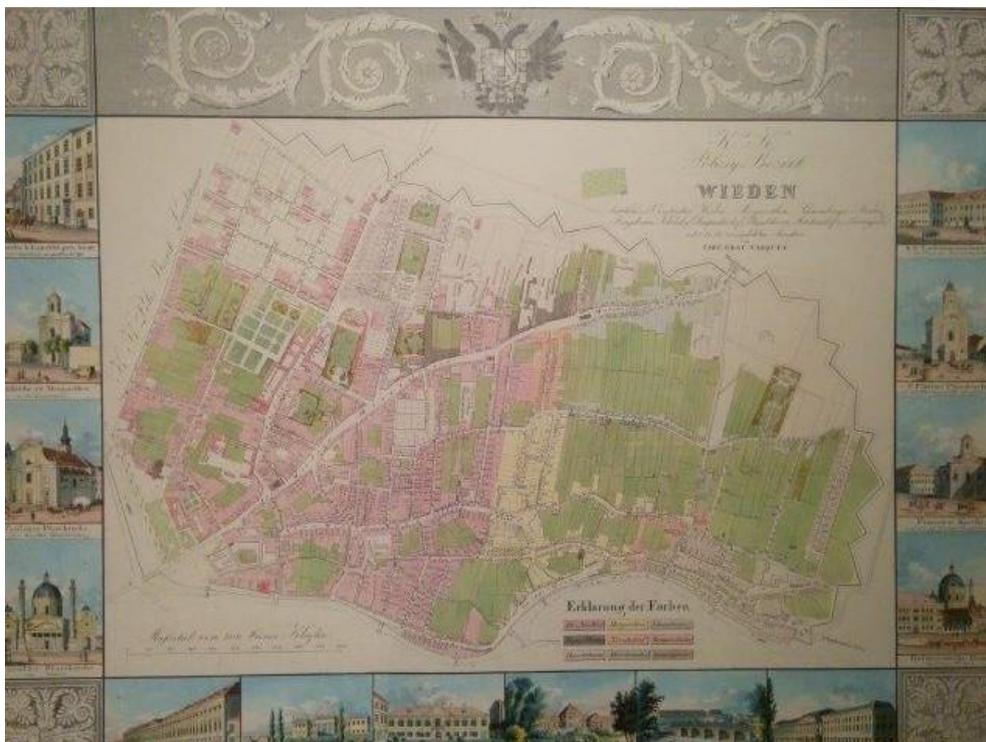
Abbildung 26: Lichtschirm 1820/25 (Stand: März 2016)



Abbildung 27: Situationplan der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien, um 1835 (Stand: März 2016)



Abbildung 28: Der Polizeibezirk Wieden, um 1835 (Stand: März 2016)



Anhang E: Ausstellungstexte

Josef Danhauser (1805-1845)

„Josef Danhauser (1805-1845). Der Astronom Carl Ludwig Edler von Littrow und seine Frau Auguste, geb. Bischoff, 1841. Öl auf Karton. Erworben 1944. Die Dargestellten sind der Astronom Carl Ludwig Edler von Littrow, Sohn des berühmten Astronomen Joseph Johann Littrow, und seine Gattin Auguste, geb. Bischoff. Carl Ludwig von Littrow trat in den Dienst der kaiserlichen Sternwarte und wurde 1842 als Direktor und Professor für Astronomie Nachfolger seines Vaters. Dieses Objekt wurde in der NS-Zeit aus dem Kunsthandel angekauft. Wem es zuvor gehört hatte, konnte bisher nicht festgestellt werden. Das Wien Museum ersucht daher, zweckdienliche Mitteilungen über etwaige ehemalige Eigentümer bzw. heutige Anspruchsberechtigte an die Restitutionsbeauftragten des Wien Museums zu richten.“ (Stand: März 2016)

Die Glasfenster von St. Stephan

„Im mittelalterlichen Denken galten Farbe und das Licht als wesentliche Elemente für Schönheit. Dies formulierte Thomas von Aquin um 1250 wie folgt: »Denn die Dinge, welche glänzende Farbe haben, werden schön zu sein genannt.« Im Mittelalter war vermutlich der ganze Innenraum von St. Stephan farbig gestaltet. Die bunten Bildfenster sind die einzigen anschaulichen Belege davon. Sie waren im Chor sowie in der Fürstenkapelle eingebaut und entstanden im 14. Jahrhundert. Eine wichtige künstlerische Entwicklung ist zu erkennen: Am Anfang des 14. Jahrhunderts ist die Darstellungen noch sehr flächig; später weiten sich die Fensterflächen zu einem einheitlichen und räumlichen Bild aus. Das Wien Museum verwahrt heute den umfangreichsten Bestand an Bildfenstern aus St. Stephan.“ (Stand: März 2016)

„Kunst um 1700“ – „Das barocke Wien“

In den Jahrzehnten nach den Türkenkriegen wurde Wien zu einer Kunstmetropole von internationaler Bedeutung. Es entstanden monumentale Repräsentationsbauten für Hof, Adel und Kirche, die noch heute Wien prägen: Schloss Schönbrunn, die Karlskirche oder das Belvedere. Es handelte sich um barocke „Gesamtkunstwerke“: Architektur, Plastik und Malerei unterstützten gleichermaßen den Rang und die Ziele der Auftraggeber. Wichtige Architekten waren Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrandt.

Künstler wie Johann Michael Rottmayr und Daniel Gran schufen monumentale Freskenzyklen und Gemälde mit religiösen oder mythologischen Themen. Der aus Schweden stammende Martin von Meytens erfüllte als bevorzugter Porträtmaler Maria Theresias die wichtige Aufgabe der Herrscherdarstellung. Viele der Künstler und Gestaltungsexperten kamen aus ganz Europa nach Wien.

Große kulturpolitische Bedeutung hatte die Gründung der Akademie der bildenden Künste unter Karl VI. Zunächst als überwiegend private Schule geführt, wurde sie auf Initiative des Malers Jakob van Schuppen 1726 als öffentlich-staatliches Institut neu eingerichtet. Frauen waren vom Studium an der Akademie und der professionellen Künstlerausbildung ausgeschlossen.“ (Stand: März 2016)

„1815-1848“ – „Das Wiener Biedermeier“

„Nach dem Wiener Kongress von 1814/15 entwickelte sich das Wiener Biedermeier als spezielle Kunst und Wohn-, Fest- und Freizeitkultur. Prägend waren nun Geschmack und Interessen des Städtisch-bürgerlichen Publikums. Besonderen Rang erlangten Malerei und Kunsthandwerk. Künstler wie Friedrich von Amerling, Peter Fendi und Ferdinand Georg Waldmüller schufen Porträts, Genrebilder und Landschaften in typischer feinmalerischer Ausführung. Bemalte Gläser und Porzellangegegenstände dienten als Souvenirs oder als Zierde für die funktional und liebevoll eingerichteten Wohnungen.

Bis heute hält sich das Klischee vom Biedermeier als der von Gemütlichkeit geprägten „guten alten Zeit“, wozu wohl die vordergründig idyllischen Szenerien maßgeblich beigetragen haben. Tatsächlich war es eine Epoche schneller technischer Veränderungen, sozialer Spannungen und politischer Repression. Staatskanzler Metternich symbolisierte ein System, in dem Überwachung und Zensur neue liberale und demokratische Ideen zum Verstummen bringen sollten.

Die beginnende Industrialisierung hatte einen raschen Anstieg der Bevölkerung zur Folge. Während um 1800 in Stadt und Vorstädten rund 240.000 Menschen lebten, waren es 1846 schon rund 410.000.“ (Stand: März 2016).

Anhang F: Lebenslauf

BERUFLICHE ERFAHRUNG

AUSSTELLUNG „FÜR GARDEROBE WIRD NICHT GEHAFTET: WIDERSTÄNDIGES IN MODE UND PRODUKTION:“

Produktion und Begleitung des Auf- und Abbaus,
Recherche, Konzeption, Kuratation 2015-2016

VOLKSKUNDEMUSEUM WIEN

Praktikum als kuratorische und organisatorische Assistenz 2015

THEATER

Arbeit an verschiedenen kleinen Theatern als Schauspielerin
und organisatorischer Assistenz 2006-2012

AUSBILDUNG

UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis:
/ecm – educating, curating, managing 2014-2016

UNIVERSITÄT WIEN

Master of Arts: Kultur- und Sozialanthropologie
Forschungsbereiche: Visuelle Anthropologie,
Erinnerungskultur, Gender 2012-2014

SCHAUSPIEL- UND SPRECHAUSBILDUNG

Privatunterricht bei Ute Lasch, Uwe Falkenbach
Und Michael Welz 2008-2013