

/ecm – educating/curating/managing 2016–2018

MASTER THESIS

SPRECHENDE ZEICHEN

Eine Bestandsaufnahme des (Gesellschafts- und) Wirtschaftsmuseums Wien

THERESA PFAHLER

Wien, Dezember 2018

Betreut von

MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG UND NORA STERNFELD

Inhaltsangabe

| | |
|---|------|
| 1. Einleitung | S. 1 |
| 1.1. Herrin der Fliegen, Brief an den Vater..... | S. 1 |
| 1.2. Die Sprache der Ausstellungsräume..... | S. 3 |
| 1.3. Ausstellungen als Symptome: die Strukturen der Ideologie kartographieren..... | S. 5 |
| 1.4. Methodisches Vorgehen..... | S. 8 |
| | |
| 2. Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum | S. |
| 2.1. Otto Neurath und das Volksinstitut für soziale Aufklärung..... | S. |
| 2.2. Words divide, pictures unite..... | S. |
| 2.3. Transformation..... | S. |
| 2.4. Problematische Aspekte an Isotype..... | S. |
| | |
| 3. Ausstellungsanalysen | |
| 3.1. <i>Kaffee-Kompetenz-Zentrum</i> | S. |
| 3.2. <i>Otto Neurath – Sprechende Zeichen</i> | S. |
| 3.3. <i>100 Jahre Leben und Wohnen in Wien – Von der Großmutter zum Enkel</i> | S. |
| | |
| 4. Zusammenfassung der Analysen | S. |
| | |
| 5. Resümee und Ausblick | |
| | |
| 6. Bibliographie | S. |

1. Einleitung

1.1. Herrin der Fliegen, Brief an den Vater

Dass ich mich für Museen und insbesondere für das Thema der Museums- und Ausstellungsanalyse interessiere, hängt mit dem musealen Umfeld zusammen, in dem ich aufgewachsen bin. Ein ausschlaggebendes Motiv sind meine Großeltern, meine Großmutter väterlicherseits und mein Großvater mütterlicherseits.

Der Tod des zweiten Mannes meiner Großmutter, ihre Pensionierung und ihre altersbedingte körperliche Unbeweglichkeit führten in den 1990er Jahren dazu, dass Teleshopping und das Bestellen über Versandkataloge einen großen Stellenwert in ihrem Leben einnahmen. Dies spiegelte sich unter anderem auch im Interieur ihrer Wohnung wieder. Sie hatte am Ende ihres Lebens so viele Porzellanpuppen und Hummelfiguren, dass es schwierig wurde, auszumachen, ob meine Großmutter die Kontrolle über ihre Gegenstände hatte oder umgekehrt.

Das aufwendige Arrangement der Porzellanpuppen auf ihrem Bett im Schlafzimmer führte irgendwann auch dazu, dass sie ins Wohnzimmer auswanderte und beschloss, fortan dort zu nächtigen. Das wiederum führte dazu, dass der Fernseher pausenlos lief und noch mehr Dinge angeschafft wurden.

Wenn ich als Kind und später als Jugendliche durch die Wohnung meiner Großmutter ging, hatte ich oft den Eindruck, dass die Gestaltung der Wohnung, die Dinge, die sie weniger sammelte als hortete, die Obstfliegen, die durch die kleinste Bewegung in der Küche zu einem schwarzen Schwarm aufstoben, die vernachlässigten Pflanzen, ihr nicht genützter Balkon, das dreiteilige Zahnschmuckset, das sie behutsam in einem Schrank versteckte und ihre Kleidung über das Innenleben meiner Großmutter erzählten, als sie es in einem Gespräch je vermochte.

In ähnlicher, aber doch anderer Weise verhielt es sich mit meinem Großvater. Seine Wohnung war stets aufgeräumt. Er war ein richtiger Sammler, er sammelte Bilder und Skulpturen, die er in seiner Wohnung mit Bedacht platzierte und er legte, wie so viele Menschen seiner Generation, nach Kriegsende eine Briefmarkensammlung an, die er bis zu seinem Tod mit Akribie pflegte und erweiterte.

Besonders präsent ist mir jedoch ein Brief, der gerahmt im Vorzimmer gegenüber der Garderobe hing. Diesen hatte mein Großvater selbst verfasst und in den letzten Kriegsmonaten 1945 an seine Eltern geschickt. Auf einer halben A4-Seite beschreibt er darin seinen nomadenhaften Alltag als Soldat. Er schildert eine Szene, die sich an einem der Bahnhöfe, auf denen er sich zwischenzeitlich aufhielt, zugetragen hatte. Er schreibt, dass viele Juden mit Gewehrkolben niedergeschlagen worden seien und dass er so etwas Entsetzliches noch nie gesehen habe.

Jedes Mal, wenn ich den Brief las, irritierten mich zwei Umstände: Zum einen zeugte die Diktion von ungeheurer Ambivalenz (“Alles Juden!”) und gleichzeitig habe ich mich oft gefragt, warum dieser Brief ausgerechnet im Eingangsbereich seiner Wohnung hing.

Es schien fast so als, als hätte der Brief nicht nur die Funktion, denjenigen, der zu Besuch kommt, scherenschnitthaft über die Kriegserfahrungen meines Großvaters aufzuklären, viel mehr markierte dieser Brief im Umgang mit meinem Großvater wie ein ungeschriebenes Gesetz eine Grenze.

Denn der Brief vermochte auf stumme Weise und ganz nebenbei die Haltung meines Großvaters zum Zweiten Weltkrieg zu offenbaren, der sich zeitlebens, wie so viele Menschen seiner Generation, als Opfer politischer Entscheidungen gesehen hatte. Der Brief übte also wie eine Hausordnung Macht aus und hielt Kritik in Schach.

Ein weiteres Motiv meiner Themenwahl entspringt wohl einer Erkenntnis, die ich im vergangenen Sommer im Zuge einer Lehrgangsexkursion in Berlin hatte, nämlich, dass ich noch nie in meinem Leben einen Fuß in ein Lokalmuseum in Wien gesetzt habe. So fing ich an, der Bezirksgeschichte von Margareten auf den Grund zu gehen und mich, nach dem Motto “Grabe wo Du stehst”¹, mit meinem Wohnbezirk auseinanderzusetzen. Im Zuge eines Spaziergangs stieß ich schließlich auf jenes

¹ Damit beziehe ich mich auf das gleichnamige Handbuch des schwedischen Schriftstellers Sven Lindquist. Dieser hatte 1978 ein sogenanntes “Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte” publiziert, das vor allem an Arbeiter der Zementindustrie adressiert war. Als eine Art Leitfaden gedacht und wie ein Katalog aufgebaut, sollte es explizit Menschen aus einem nichtakademischen Milieu dazu ermutigen und anregen, sich als Spezialisten ihres eigenen Arbeitsalltages mit ihren Produktionsbedingungen auseinanderzusetzen.

Museum, das nun im Zentrum meiner Arbeit steht: das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien².

1.2. Die Sprache der Ausstellungsräume

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum wurde 1925 von dem Nationalökonom, Arbeiter- und Volksbildner und Museumspädagogen Otto Neurath (1882-1945) gegründet. Maßgeblich war das Museum von der Idee bestimmt, mit dem Medium *Ausstellung* eine Demokratisierung des Wissens voranzutreiben und auch jenen Menschen einen Zugang zu Bildung zu ermöglichen, denen die Möglichkeit der selbstständigen Wissensaneignung und Meinungsbildung wie etwa dem Bildungsbürgertum nicht in die Wiege gelegt worden war.

Einerseits realisierte sich sein politisches Projekt in Form eines bildpädagogischen Verfahrens, das Neurath vor allem mit dem Grafiker Gerd Arntz und mit seiner Frau Marie Neurath in jenem Museum bis zu seiner Emigration 1934 nach Den Haag entwickelte. Statt einer Schriftsprache sollte eine Bildsprache in Ausstellungen zum Einsatz kommen, mit dem Ziel, wissenschaftlich fundierte, wirtschafts- und sozialgeschichtliche Erkenntnisse in anschaulicher nachvollziehbarer Form vermittelbar zu machen. Damit sollte die Möglichkeit geschaffen werden, sich als Ausstellungsbesucher in einem komplexen Gefüge übergeordneter Produktionsbedingungen zu verorten und Zusammenhänge zwischen der individuellen lebensweltlichen Realität und den "world-wide commerce structures"³ herzustellen.

Die inhaltliche Aufbereitung war jedoch mit einer Vielzahl museologischer Überlegungen verknüpft, mit denen Neurath seiner Zeit voraus war.

Im Gegensatz zu den Ausstellungspraxen der Museen des 19. Jahrhunderts, welche die Anmutungsqualität von Objekten in den Vordergrund stellten, war Neuraths Absicht eine den Wunderkammern und Raritätenkabinetten diametral entgegengesetzte.

² Der Name des Museums wird von mir aufgrund der Wortlänge im Folgenden oftmals als GWM abgekürzt.

³ Hadwig Kraeutler: Otto Neurath. Museum and Exhibition Work. Spaces (Designed) for Communication. Frankfurt am Main (u.a.): PETER LANG 2004, S.127.

Über die Wirkung traditioneller Museumskonzepte auf den Besucher schreibt er, dass der dort praktizierte Objektfokus den Besucher einschüchtern und kleinhalten (*intimidate*) würde. Er spricht in diesem Zusammenhang in seinem wegweisenden Essay *Museums of the Future* (1933) von einer “dead presence of its collection of rarities, which speak more to the emotion than to reason (...).⁴ Der “unreflected object-relatedness” stellt er ein “new social museum” entgegen, in dem der Besucher im Zentrum stehen sollte, nicht die Objekte. Die Vergangenheit sollte nicht in Form von Objektanhäufungen gelebt und zelebriert, sondern die Auseinandersetzung mit Geschichte viel mehr als Voraussetzung dafür verstanden werden, gegenwärtige Verhältnisse mit Blick auf eine zu gestaltende Zukunft besser zu verstehen.

“The past which is to be presented in the museum, serves (...) exclusively as a medium to understand the present (...) as a precondition, since the museum is facing the present and its changes.”⁵

Zwar standen die Objekte nicht im Vordergrund, jedoch war das Projekt eines “social museum” nicht ohne eine durchdachte Raumgestaltung für Neurath denkbar. Minutiös orchestrierte er alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel - Licht, Schautafeln, Objekte, Möbel - und dachte dabei Sinn und Sinnlichkeit zusammen. Um ein Maximum an Neugier und Lust im Besucher zu evozieren, sich mit dem im Ausstellungsraum Vorgefundenen auseinanderzusetzen, sollte eine besondere Atmosphäre geschaffen werden,

“(...) in which the intended audiences would feel comfortable and confident as to be able to “democratically” develop their own agenda, and share the resulting insights.”⁶

Vor dem Hintergrund dieser Ideen, begeben sich 2018 in das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum und frage danach, wie viel von Neuraths Überlegungen in den aktuellen Museumsräumen vorhanden sind. Welche Schwerpunkte werden heute gesetzt? Wie wird der Besucher in den Museumsräumen angesprochen?

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 153.

⁶ Ebd., S. 127.

1.3. Ausstellungen als Symptome: die Strukturen der Ideologie kartographieren

Neben der Geschichte des Hauses, gehe ich weiters davon aus, dass Museen sprechen, zeigen, schweigen, verdecken, sich äußern und damit keine neutralen Einrichtungen sind. Sie vermitteln sich den Besuchern auf verschiedene Weisen und setzen sich zu diesen in Beziehung.

So ist bereits das Museumsgebäude selbst ein Träger von Information, die auf den Besucher wirkt und von diesem rezipiert wird. Schüchtert die Architektur des Gebäudes ein oder fühlt sich der Besucher willkommen und angesprochen? Kann sich dieser in dem Gebäude leicht zurechtfinden und orientieren? Gibt es Ansprechpersonen, an die er sich wenden kann?

Auch außerhalb der Museumsräume richten sich Institutionen wie Museen über Werbemaßnahmen, Publikationen und Homepages an ein imaginiertes Publikum mit dem Ziel Aufmerksamkeit zu generieren.

Der Hauptteil der Kommunikation mit dem Besucher, findet jedoch in den Ausstellungsräumen selbst statt, in denen sich die Darstellungen zu Gesten des Zeigens verdichten.

Im Zentrum meiner Arbeit steht die Frage, welche Darstellungen den Besuchern in den Ausstellungen des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums geboten werden. Dafür werden drei Dauerausstellungen zu den Themen *Kaffee, Leben und Wohnen in Wien* im 20. Jahrhundert und zur *Bildpädagogik Otto Neuraths* meiner Betrachtung unterzogen. In diesem Zusammenhang werden mich unter anderem folgende Fragen beschäftigen: Welche Texte und Subtexte werden im Zusammenspiel von Objekten, Texten, Licht und Display in den Ausstellungen erzeugt? Welche Inhalte werden bewusst oder unbewusst vermieden? Wie korrespondieren die spezifischen Visualisierungspraktiken mit dem institutionellen Selbstverständnis? Und wie hat sich dieses seit seiner Gründung durch Otto Neurath 1925 verändert?

Das Analysieren des dort Dargestellten halte ich aus mindestens vier Gründen für entscheidend.

Erstens: Das GWM ist zwar ein privater Verein, jedoch einer, der sich als öffentlich zugängliches Museum versteht und von der Stadt Wien finanziell unterstützt wird. Die

dort vermittelten Sprechakte können daher nicht als “Privataussagen” hinter verschlossenen Türen bewertet werden.

Zweitens: Die Museologinnen Roswitha Muttentahler und Regina Wonisch verstehen ihr Methodeninstrumentarium auch als Selbstermächtigungswerkzeug für den Besucher. Diesen Gedanken aufzugreifen scheint mir sinnvoll. Denn die Vermittlungsprogramme und damit einhergehend die Ausstellungen des GWM werden laut Auskunft auf der Homepage ergänzend zum Schulunterricht angeboten. Die Schüler werden also einer zweifachen Pädagogik unterworfen: Einerseits unterliegen sie der Eigenlogik der Institution Schule. Ihnen wird angelernt, die Exkursionen als Teil des regulären und damit jederzeit abprüfbaren Unterrichtsstoffes zu verstehen. Gleichzeitig sind diese der Autorität der außerschulischen Vermittlungsinstitution ausgesetzt, der man ein besonders spezifiziertes Expertenwissen zuschreibt.

Drittens werden die Darstellungsweisen im GWM, wie in jeder Institution, mit der Dauer ihres Bestehens⁷ eingeübt und ritualisiert, sodass irgendwann der Eindruck entsteht, die Institutionalisierung anderer Praktiken und Diskurse wäre gar nicht mehr möglich. Der politische Theoretiker Oliver Marchart beschreibt diesen Mechanismus als *Selbstnaturalisierung* der Institution.

“Wenn am Ende des Tages alle auf die durchgeschleuste Bevölkerung gerichteten institutionellen Praxen und Diskurse eingeübt worden sind, dann ist garantiert, dass die Bedingtheit der Kontingenz der Institution selbst vergessen wurde. Es kommt zu einem durchgreifenden Naturalisierungseffekt.(...) Das Bewusstsein um die Kontingenz dieser Diskurse und Praktiken, die Tatsache also, dass auch ganz andere Diskurse/Praktiken institutionalisiert werden könnten, ist verloren gegangen. Ein wesentliches Merkmal jeder Institution - und natürlich nicht nur der Kunstinstitutionen – besteht deshalb in ihrer Selbstnaturalisierung. Jede Institution (so wie überhaupt jedes Ritual) erweckt den Anschein, als wäre sie ewig und würde immer schon genau so bestanden haben.”⁸

Und viertens geben Ausstellungen nicht nur Aufschluss über den Zustand der Museen. Der Museumsraum weist über seine Grenzen hinaus und kann als kollektives Reservoir betrachtet werden, in dem sich an den Wänden materialisiert, wie sich eine Gesellschaft innerhalb aktueller identitätspolitischer und geschichtspolitischer Diskurse

⁷ Eine der von mir analysierten Dauerausstellungen existiert seit 1987

⁸ Oliver Marchart: “Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie”, in: Schnittpunkt (Hg): Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Herausgegeben von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld.

verortet. Das bedeutet, dass die Darstellungen in Museen nicht nur auf das Innenleben der Institutionen verweisen, sondern eben auch auf das Innenleben einer Gemeinschaft, von der die bewusst oder unbewusst produzierten Narrative in Ausstellungen gewissermaßen getragen und legitimiert werden.

Insofern versteht sich die vorliegende Arbeit als Versuch, nicht nur die Selbstbestimmung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums zu stören, sondern auch die jenes schwer fassbaren Kollektivs, dem wir angehören. Ziel ist es, jene *Gesten des Zeigens*, in denen sich hegemoniale Vorstellungen mit Symbolen, Zeichen und Codes verschränken, sichtbar zu machen. Wenn Kritik, wie Foucault sagt, die Kunst ist, sich nicht dermaßen regieren zu lassen, dann gelingt die Machtausübung nur dort, wo Zeichen nicht zur Lesbarkeit gelangen und unhinterfragt bleiben.⁹

Mit dem Titel meiner Arbeit, *Sprechende Zeichen*, beziehe ich mich also einerseits auf den gleichnamigen Titel einer von mir analysierten Ausstellung, die sich Otto Neuraths bildpädagogischer Arbeit zuwendet. Die sprechenden Zeichen verstehe ich aber auch als jene Bedeutungen, die sich zwischen Ausstellungsbesucher und Ausstellungsraum in einem performativen Akt des wechselseitigen Sich-in-Beziehung-Setzens ergeben. Das Dargestellte wird in Ausstellungsräumen durch einen sich bewegenden Rezipienten animiert und bedeutsam. Und schließlich verstehe ich die sprechenden Zeichen im Zusammenhang mit den Ergebnissen meiner Museumsanalyse insgesamt auch als sprechende Zeichen unserer Zeit, in der, soviel sei vorweggenommen, öffentliche Institutionen aufgrund neoliberaler Politik zunehmend privatisiert werden. Die Ergebnisse meiner Ausstellungsanalysen werden in einer Schlussbetrachtung aufgegriffen, um über alternative Ausstellungspraxen nachzudenken.

1.4. Methodisches Vorgehen

Für die Analyse des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums greife ich auf das bereits zitierte museologische Standardwerk "Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von

⁹ Michel Foucault: Was ist Kritik? Berlin: Merve, 1992.

Gender und Race in Ausstellungen” und den darin von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch entwickelten Methodenmix zurück.¹⁰

Nachdem die beiden Forscherinnen, wie sie in der Einleitung schreiben, einen “Mangel an differenzierten Ausstellungsanalysen”¹¹ in museologischen Publikationen feststellten, war ihr Vorhaben, ein für das Medium Ausstellung geeignetes und “notwendiges Instrumentarium”¹² zu entwickeln. Denn anders als bei den ausschließlich visuellen Medien Theater und Film, sind die Analysebedingungen in Bezug auf Ausstellungen dahingehend herausfordernder und komplexer, als in Ausstellungen visuelle und schriftliche Zeichensysteme in begehbaren Räumen miteinander verschränkt sind.

Die Herausforderung besteht also darin, zwei Zeichensysteme analytisch zu erfassen, die sich in ihren Strukturen und Gesetzmäßigkeiten zwar sinnlich unterscheiden, semantisch jedoch ergänzen.

Aufgrund dieser Verschränkung und der im Medium Ausstellung selbst begründeten Melange zwischen Bild und Schrift, zogen Muttenthaler und Wonisch ein ebenso interdisziplinäres mehrteiliges Analyseverfahren in Betracht: ein von ihnen als Methodenmix oder Methoden-Bricolage bezeichnetes Analysewerkzeug, das sie aus unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen zusammentrugen.¹³

Muttenthaler und Wonisch, beide aus der Ethnologie kommend, orientierten sich zunächst an der von dem Ethnologen Clifford Geertz entwickelten Methode der “dichten Beschreibung”.

Von einem semiotischen Kulturbegriff ausgehend, sollten Daten zu Forschungszwecken ebenso gesammelt wie interpretiert werden, wobei das Interpretieren, auch in Abgrenzung zu den empirisch arbeitenden Naturwissenschaften, einen besonders wichtigen Stellenwert für Geertz hatte. Er legte die Verstrickungen zwischen dem Forschungssubjekt und dessen Forschungsobjekt nicht nur offen,

¹⁰ Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: Transcript, 2006.

¹¹ S.10

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

sondern sah gerade die Subjektivität des Forschers und seine Involviertheit als konstitutiven Bestandteil des Forschens selbst.

“Ich meine mit Max Weber, daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht. Mir geht es um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen.”¹⁴

Ein von Muttenthaler und Wonisch aus der Literaturwissenschaft entlehntes Verfahren ist das *semiotische Verfahren*, das die Museologin Jana Scholze in drei Teile zerlegt: Denotation, Konnotation und Metakommunikation.

Die Denotation beschäftigt sich mit der vormusealen Funktion von Exponaten. Woher kommen die Exponate und welche Funktion hatten sie vor Eintritt ins Museum?

Die Konnotation fokussiert “die im Kontext der Objektarrangements vermittelten Inhalte und die Absichten der Ausstellungsmacherinnen”¹⁵.

Die Analyse der Metakommunikation dient schließlich dazu, herauszufinden, von welcher Position aus gesprochen wird. Denn Museen legen selten offen, in welchen Traditionen sie stehen und in welcher Beziehung das Museum in seiner Gesamtheit den Besucherinnen gegenübersteht.

Über die Positionierung kann jedoch unter Berücksichtigung metakommunikativer Elemente viel herausgefunden werden. Etwa, wenn man sich ansieht, welche Zielgruppen angesprochen werden oder ob und wodurch eine Schwellensituation beim Betreten der Institution erzeugt wird.

Aber nicht nur die Frage nach dem *Was* ist hier von Bedeutung, ebenso die Frage nach dem *Wie*. Denn wie die Institution kommuniziert und spricht, gibt oftmals auch Aufschlüsse darüber, wer angesprochen oder eben nicht angesprochen wird.

Weiters wenden Muttenthaler und Wonisch ebenso ein *semantisches Verfahren* an.

Es handelt sich dabei um ein textanalytisches Verfahren, das auf den Linguisten Roman Jakobson zurückgeht. Dieser entwickelte in den 1920er Jahren ein streng formales Achsenmodell, das dem Forscher zwei Operationsebenen bot, nämlich

¹⁴ Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S.9.

¹⁵ Gesten des Zeigens, S. 57/58.

Bedeutung entweder syntagmatisch oder paradigmatisch herzustellen. Das syntagmatische Verfahren besteht in der Kombination von Wörtern, das paradigmatische in deren Substitution.

“Auf der syntagmatischen Ebene wird die Krone zum Ausgangspunkt vieler möglicher Erzählungen, etwa: die Krone gehört einem König der König regiert ein Reich baut Schlösser fährt Kutsche führt Kriege hat Mätressen mordet seinen Bruder usw. oder: es war einmal ein König der hatte drei Söhne oder Töchter etc. (...) Auf der paradigmatischen Ebene lassen sich aufgrund gemeinsamer semantischer Merkmale zu “Krone” Reihen anderer Wörter assoziieren, etwa: Kaiser, König, Thron, Reich, Schloß, Palast, Zepter, hermelin, Purpur u.v.m. Ebenfalls Teil dieses konnotativen Kontextes sind die entsprechenden Oppositionen, die sich assoziieren lassen, etwa: Untertan, Bettler, Armut, Hütte, Lampen u.v.m.”¹⁶

Der Rückgriff auf das Achsenmodell von Jakobson ist vor allem deshalb ergiebig, weil sich dieses nicht nur auf konkrete Ausstellungstexte anwenden lässt, sondern dabei hilft, die “fragmentierten Exponate innerhalb eines Ausstellungsdisplays zu einem Text zu verknüpfen und durch Nachbarschaft und Substitution Zusammenhänge herzustellen.”¹⁷

In den von mir vorgenommenen Museumsanalysen greife ich die drei von Muttenthaler und Wonisch angewandten Verfahren auf und nehme methodische Ergänzungen vor. Ich passe mein Werkzeug quasi meinem Forschungsobjekt an.

Den Methodenmix erweitere ich im Falle des GWM um eine historische Recherche. Welche Geschichte hat die Institution, was hat sich an der Programmatik verändert? Die Institution zunächst einmal historisch zu verorten, erscheint mir deshalb zielführend, weil diese, wie wir sehen werden, aufs Engste mit ihrer Gründungsfigur Otto Neurath und der von ihm entwickelten Bildpädagogik verbunden ist. Das heute Gezeigte und Dargestellte kann nur dann interpretiert und eingeschätzt werden, wenn man sich auch mit der Geschichte des Hauses und dessen Programmatik befasst.

Die von Jana Scholze beschriebene semiotische Analysekategorie der Metakommunikation ist für mich deshalb besonders interessant, da diese das geeignete Werkzeug dafür ist, um in Erfahrung zu bringen, von welcher Position aus das Museum spricht. Daher sollen nicht nur die jeweiligen Ausstellungsräumlichkeiten

¹⁶ Ebd., S. 59/60.

¹⁷ Ebd., S. 61.

und das offensichtlich Gezeigte in den Blick genommen werden, ich will auch dort hinsehen, wo das Museum selbst nicht beabsichtigt zu sprechen, aber dennoch spricht, beziehungsweise meiner Meinung nach unbeabsichtigt Bedeutung produziert.

Metakommunikative Elemente finden sich sowohl innerhalb als auch außerhalb von Museen. Zu diesen zählen Stiegenhäuser, Eingangsbereiche ebenso wie Homepages und Werbemaßnahmen. So ist es beispielsweise auch aufschlussreich jene Orte miteinzubeziehen, an denen eine Institution für sich selbst wirbt, weil diese meistens die angesprochenen Zielgruppen zu erkennen geben.

Homepages zu berücksichtigen und die dort gemachten Angaben mit dem im Museum Gezeigten zu vergleichen, macht ebenfalls Sinn, da sich Institutionen im Internet oftmals glanzvoller präsentieren als sie es tatsächlich sind.

Eine wichtige Rolle spielen für mich in Analysen Drucksorten aller Art. Im Fall des GWM untersuche ich Textabschnitte von Flyern (andere Textsorten sind nicht vorhanden) sprachanalytisch. Die Diktion in Drucksorten bringt oftmals ans Licht, was in textlosen Ausstellungen nicht ausgesprochen werden soll.

Ähnlich wie Muttenthaler und Wonisch, habe ich auch Ausstellungsanalysen durchgeführt ohne mich im Vorfeld nach den jeweiligen Intentionen der KuratorInnen und GestalterInnen zu erkundigen. Ich wollte mich selbst als Besucherin dieses Museums erleben, besonders deshalb, um eine Idee von der Situation der Rezeptionssituation der Besucher (ich befand mich übrigens das erste Mal in diesem Museum) zu bekommen.

2. Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum



Von Otto Neurath¹⁸ (1882-1945) als *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* benannt und im Jahr 1925 begründet ist die Geschichte des Hauses von vielen Standortwechseln und Umbenennungen gekennzeichnet.

In den Anfängen des Museums waren die Büro- und Ausstellungsräume nicht in demselben Gebäude untergebracht. 1926 und 1927 befanden sich erstere im Städtischen Bezirksamt am Karl-Barromäus Platz im Dritten Bezirk. Die ersten Ausstellungen wurden jedoch in der Volkshalle des Wiener Rathauses präsentiert. Zwischen 1927 und 1934 waren die Büroräume im 15. Bezirk im Haus der Sparkasse in der Ullmannstraße im 15. Bezirk untergebracht. Ausgestellt wurde am Parkring, im Fuchsenfeldhof, einem Gemeindebau im 12. Bezirk und in einem Ecklokal in der Innenstadt.

Nach den Februarkämpfen 1934 gab es eine kurze Schließzeit, wenig später wurde das Museum jedoch der Heimwehr unterstellt und als *Institut für Bildstatistik* geführt. 1938 wurde dieses dem Propagandaministerium Göbbels unterstellt und in *Institut für Ausstellungstechnik und Bildstatistik* umbenannt. Zwischen 1938 und 1948 hatte ein gewisser Major von Trautenegg, der bereits ab 1934 in das Institut involviert war, die Leitung inne und bespielte (wenig überraschend) 1946 im Rahmen der ersten

¹⁸ Neurath war Ökonom, Volks- und Arbeiterbildner und Museumspädagoge

sogenannten antifaschistischen Ausstellung *Niemals vergessen* im Künstlerhaus einen eigenen Raum.

“Die Institutsleitung, die 1934 -1938 für den Ständestaat resp. autoritären Staat, 1938-1945 für das nationalsozialistische Regime gearbeitet hat, scheute sich nicht davor zu erreichen, auch an der antifaschistischen Ausstellung *Niemals vergessen* mitzuarbeiten.“¹⁹

Seit 1948 heißt das Museum *Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*. Seit 1962 befindet es sich in einem ehemaligen Schulgebäude, Baujahr 1888, in der Vogelsangasse 36 im Fünften Wiener Gemeindebezirk.

Otto Neurath und das “Volksinstitut für soziale Aufklärung”

Dass Neurath im GWM die *Wiener Methode der Bildstatistik* entwickelt hatte, also jenes “Kommunikationssystem, das darauf angelegt war, wissenschaftliche Aussagen in Bilder zu übersetzen”²⁰, verwundert nicht. Denn die Begeisterung für Interdisziplinarität lässt sich in seiner Biografie mehrfach verorten. Einerseits war Neurath bereits aufgrund seines akademischen Werdegangs sehr umfassend gebildet. Er studierte neben Mathematik und Ökonomie auch Geschichte und Philosophie. Aber vor allem war er ab 1907 Gründungsmitglied des *Ersten Wiener Kreises*, aus dem, nach der Zäsur durch den ersten Weltkrieg, der *Wiener Kreis* hervorging. Aus den regelmäßigen Treffen der Gruppe, zu dessen bekanntesten Mitgliedern Rudolf Carnap, Hans Reichenbach, Moritz Schlick und Kurt Gödel zählten, entstand der logische Empirismus, eine der wichtigsten philosophischen Positionen des 20. Jahrhunderts. In dessen Fokus lag der entwicklungsgeschichtliche Vergleich zwischen den empirischen Wissenschaften wie etwa der Mathematik einerseits und der Philosophie andererseits. Ziel war es, die Philosophie zu verwissenschaftlichen beziehungsweise exakte Kriterien zu entwickeln, mit deren Hilfe philosophische Methoden als gültig oder ungültig beurteilt werden konnten.

1917 habilitierte sich Neurath in Politischer Ökonomie in Heidelberg.

Entscheidend an seiner Auseinandersetzung mit ökonomischen Themen war aber immer eine soziologische Lesart. So interessierte er sich beispielsweise besonders für

¹⁹ Friedrich Stadler (Hg.): Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath-Gerd Arntz. Wien: Löcker Verlag 1982, S. 47.

²⁰ Helena Doudova (Hg.): Bildfabriken. Infografik 1920-1945. Fritz Kahn, Otto Neurath et al. Leipzig: Spector Books 2016, S. 64.

das Verhältnis zwischen Institutionen und deren Nutzen für die Gesellschaft. Vom ersten Weltkrieg und der Erfahrung von Not nachhaltig geprägt, war er auch der Überzeugung, dass die Geldwirtschaft nicht jenes System ist, dass den Menschen am meisten Nutzen bringt. Eine echte Alternative konnte für ihn nur eine geldlose Wirtschaft sein, die er während des Krieges ansatzweise im Naturaltausch verwirklicht sah. Neuraths Leidenschaft galt aber nicht nur der Wissensproduktion, sondern gleichermaßen auch der Wissensvermittlung.

Die Wiener Bildungslandschaft wurde um die Jahrhundertwende vor allem von zwei Bildungsbewegungen geprägt: der bürgerlich-liberalen Volksbildung und der sozialistischen Arbeiterbildung.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass jener Bezirksteil, in dem sich das GWM befindet, also zwischen Reinprechtsdorferstraße und Ramperstorffergasse, mit seinen vielen Bildungseinrichtungen auf die historische Verankerung der beiden Bewegungen in diesem Bezirk hinweist. Das GWM selbst teilt sich den Innenhof mit der Volksschule Stolbergasse. Neben zahlreichen Volksschulen, befindet sich aber auch die VHS Stöbergasse in unmittelbarer Nähe, sowie die Städtische Bücherei in der Pannaschgasse.

Neurath war in beiden Bewegungen engagiert. So hielt er Vorträge in bürgerlichen Volkshochschulen und unterrichtete Wirtschaftsgeschichte in der Arbeiterhochschule, publizierte Artikel in bürgerlichen wie sozialistischen Zeitschriften.

Trotz des Engagements in beiden dieser Bewegungen, machte er vor allem deren Vermittlungsmethoden zum Gegenstand seiner Kritik.

Beide Bewegungen waren auf unterschiedliche Weisen darum bemüht, die Arbeiterschaft in das Bildungsgeschehen zu integrieren. Die bürgerliche Volksbildung forderte eine neutrale Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte mit dem Ziel "intellektuelle Fähigkeiten und demokratische Gestaltungskompetenzen zu fördern"²¹.

Die sozialistische Arbeiterbildungstheorie ging im Unterschied dazu jedoch davon aus, dass sich ein proletarisches Klassenbewusstsein nur über Kultur ausbilden könne. Kultur, davon war man überzeugt, war jenes Instrument, das den Klassenkampf vorantreiben würde. Diese Schwerpunktsetzung fand in der Praxis in Bibliotheken und

²¹ Angélique Groß: Die Bildpädagogik Otto Neuraths: Methodische Prinzipien der Darstellung von Wissen. Berlin: Springer 2015, S. 74.

in Vorträgen ihren Niederschlag, wo vor allem die Wichtigkeit einer Fest- und Urlaubskultur hervorgehoben wurde.

Das Radikale an Neuraths Lösungsansatz war die Synthetisierung beider Bildungstheorien. Zwar war Kultur ein für Neuraths Bildungsverständnis wichtiger Begriff, parteipolitisch gefärbte Bildungszielformulierungen lehnte er jedoch strikt ab. Die Bildungstheorie der sozialistischen Arbeiterbildung war ihm nicht objektiv genug und von der "Leidenschaftlichkeit des Parteikampfes" allzu sehr beeinflusst. Wichtig war ihm die neutrale Vermittlung von Inhalten, wie sie die bürgerliche Volksbildung in ihrem Programm formuliert hatte.

Obwohl beide Bildungsbewegungen versuchten, die Arbeiterschaft mit ihren Angeboten anzusprechen, wurde diese, so Neurath, nicht ausreichend integriert. Denn eine nachhaltige Integration der Arbeiter in das Bildungsgeschehen, könne nur dann gelingen, wenn die Alphabetisierung und Deutsch als Verständigungssprache nicht mehr Voraussetzung sein würden.

"Die Identifikation dieses Vermittlungsproblems führt trotz einer der Wiener Bildungslandschaft ähnlichen Zielformulierung unweigerlich zu einem radikal differenten Lösungsversuch für die Arbeiterbildungspraxis. Arbeiterbildung kann nicht wie bisher wie bürgerliche Bildung betrieben werden: Die Vermittlungsmethoden von Wort und Schrift werden durch die Bildpädagogik ersetzt."²²

Bevor Neurath das GWM gründete und sich von diesem Zeitpunkt an ganz auf seine bildpädagogische Konzeption im Museum konzentrierte, hatte er in den Jahren davor gleich mehrmals die Gelegenheit, einschlägige Erfahrungen in der Museumspraxis zu sammeln.

Einerseits wurde er 1918 Direktor des *Deutschen Kriegswirtschaftsmuseums* in Leipzig. Andererseits gründete er 1923 das *Museum für Siedlung und Städtebau* in Wien, das erweitert wurde und ab 1924 GWM hieß.

Die 1920er Jahre können rückblickend als Neuraths Sturm- und Drangzeit bezeichnet werden. Im GWM arbeitete er konstant an einer internationalen Bildsprache, die 1926 zunächst als *Wiener Methode der Bildstatistik* öffentlichkeitswirksam wurde und später als *Isotype* internationale Bekanntheit erlangte.

Neuraths Leben war als jüdischer Mitbürger aber auch von vielen Brüchen und Diskontinuitäten gekennzeichnet. So emigrierte er mit einigen seiner Mitarbeiter

²² Ebd., S. 76.

1932 nach Den Haag. Dort gründete er die *International Foundation for Visual Education* und setzte seine Arbeit konsequent fort.

Als die politische Lage immer katastrophaler wurde, flüchtete er 1940 mit seiner Frau Marie nach Oxford, wo er ein Jahr später das *Isotype-Institut* gründete.

Im Dezember 1945 starb Neurath in Oxford. Seine Frau Marie führte die Arbeit an *Isotype* jedoch bis in die 1970er Jahre fort.

Words divide, pictures unite

Dass die moderne Infografik nun ausgerechnet an der Wende zum 20. Jahrhundert aufkam, ist kein Zufall. "Unser Zeitalter wird vielleicht einmal das Zeitalter des Auges genannt werden"²³, so Otto Neuraths Einschätzung jener Zeit, in der das Sehen auf unterschiedliche Weisen im Mittelpunkt stand.

Durch die zunehmende Industrialisierung hatte sich das Großstadtleben rasant verändert. Leuchtreklame prägte das Stadtbild und Kutschen wichen allmählich Autos. Die Brüder Lumière hatten bereits ihre ersten selbstgedrehten Kurzfilme präsentiert. In etwa zeitgleich mit der Entstehung des Films, wurde in der Medizin der Grundstein für bildgebende Verfahren gelegt. So entdeckte Carl Röntgen die Röntgenstrahlen und die Curies die Radioaktivität.

Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass Freud ausgerechnet zu dieser Zeit seine ersten tiefenpsychologischen Überlegungen verschriftlichte. War die Einsicht in das Körperinnere in der Medizin von Interesse, so interessierte den Begründer der Psychoanalyse der Blick in das Seelenleben. Unbewusste innerpsychische Vorgänge sollten qua Redekur sichtbar und bewusst gemacht werden.

Durch all diese neuen Errungenschaften wurde das Auge vielseitig beansprucht. Alte Sehgewohnheiten mussten einer neuen Geschwindigkeit und Gleichzeitigkeit angepasst werden. So hatte die Überproduktion von Bildern in Werbung, Filmen und Magazinen auch Einfluss auf Kunst, Design und Grafik. Es war jene sich zuspitzende "Unübersichtlichkeit gesellschaftlicher Prozesse"²⁴, die Neurath dazu motivierte ein Bildungsinstrument zu entwickeln, das eine Orientierung in der Welt gewährleisten

²³ Zitiert nach Bernd Stiegler, "Das Zeitalter des Auges. Fritz Kahn und Otto Neurath", in: Bildfabriken. Infografik 1920-1945. Fritz Kahn, Otto Neurath et al. Leipzig: Spector Books 2016, S. 43.

²⁴ Ebd., S.37.

sollte, vielleicht auch als Hilfe, sich in unsicheren Zeiten der Weltwirtschaftskrise und der inflationären Geldwerte zurechtzufinden.

Ein entscheidender Faktor war dabei eine politische Vision. Die Macht der Bilder sah er als buchstäbliche Möglichkeit Bildung voranzutreiben. Mit seinem viel zitierten Motto, *words divide, pictures unite*, ist Neuraths unbescheidenes Vorhaben auch bereits benannt: Die Entwicklung einer universalen Bildsprache sollte eine "egalitäre Weltgemeinschaft"²⁵ befördern und den Zugang zu Bildung erleichtern.

Neuraths Arbeit gewinnt an Schärfe, wenn man diese mit der grafischen Arbeit seines Zeitgenossen, Fritz Kahn, vergleicht. Während sich Kahn für die menschlichen Körper als Fabrik interessiert, mit dem Ziel unsichtbare chemische Prozesse bildlich darzustellen, ist Neurath an der Makroebene interessiert: mit standardisierten piktogrammähnlichen Grafiken sollten soziale Gegebenheiten, wie etwa die Grundrisse der Geschichte von Staaten oder die Distribution von Waren, statistisch dargestellt werden.

Zwar verfolgten beide einen konstruktivistischen Ansatz, bei Kahn ist die Konstruktion jedoch eine Aufgabe der Beschreibung, bei Otto Neurath eine der Politik und der Pädagogik. Denn in der einfachen Darstellung komplexer Sachverhalte sieht Neurath die Möglichkeit, Menschen schneller als dies mit der klassischen Schrift möglich war, aufzuklären.

Die *Wiener Methode der Bildstatistik* entstand 1926 im GWM, 1935 wurde diese in *Isotype* (International System of Typographic Picture Education) umbenannt.

In der begleitenden Publikation zur Ausstellung *Bildfabriken. Infografik 1920-1945. Fritz Kahn, Otto Neurath et al.*²⁶, liegt ein Text vor, den Neurath 1943 selbst verfasst hatte, um Unterstützer für sein Projekt zu gewinnen. Ich werde im Folgenden eine längere Textpassage zitieren. Diese ist deshalb für uns interessant, weil wir einerseits von Neurath selbst etwas über die Gründung des GWM erfahren, aber vor allem sehen wir, dass die Bildpädagogik eng mit einem politischen Motiv verschränkt war. Ausstellen verstand Neurath als politisches Handeln.

²⁵ Ebd., S.38.

²⁶ Helena Doudova (Hg.): *Infografik 1920-1945. Fritz Kahn, Otto Neurath et al.* Leipzig: Spector Books, 2016.

“Als Generalsekretär des Österreichischen Verbands für Siedlungs- und Kleingartenwesen (...) machte ich 1923 den Vorschlag, in Wien ein Museum für Siedlung und Städtebau einzurichten. Vorausgegangen war dem eine sehr erfolgreiche Ausstellung im Zentrum der Stadt. Wir hatten die Erfahrung gemacht, dass Hunderttausende Menschen bereit waren, sich Schaubilder, Modelle, Fotos etc. anzusehen, die niemals eine einfache Broschüre gelesen oder einen Bildband in die Hand genommen hätten. (...) Mein Vorschlag war, dass dieses Museum als Modellmuseum angelegt sein solle. Wir haben mit einem weltberühmten Architekten (Josef Frank) zusammengearbeitet, wir haben ansprechende Fotos und Modelle arrangiert (...). Aber diese groben Einzelheiten wurden durch unsere Schaubilder ergänzt, die mithilfe von Symbolen die Siedlungsgeschichte und ihren sozialen Hintergrund erzählten. (...) Es gab einen Abschnitt über das Gesundheitswesen, außerdem einen über Sozialgeschichte sowie allgemein über Sozialwissenschaften. (...) Die Ausstellung war rundum erfolgreich, und die Stadträte, die sich für unsere Siedlungsorganisation interessierten, nahmen diese Form der Aufklärung ernst. (...) 1924 wurde das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum gegründet. Nach einigen Überlegungen kamen wir zu dem Entschluss, das Museum als unabhängiges Institut zu führen, das der Stadtverwaltung zugeordnet ist (...). Es wurden hinreichend Mittel bewilligt; und schon bald hatten wir Anfragen von Schulen und ausländischen Regierungen, die Beratung und Material wünschten. (...) Der Umfang unserer Arbeit in Wien kann vielleicht durch den Hinweis verdeutlicht werden, dass wir aus verschiedenen Quellen etwa 200 000 Österreichische Schilling erhalten haben, außerdem wurden uns “gratis” Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt, und wir haben auch sonst viel Hilfe bekommen: Die Stadt hat das Aufsichtspersonal bezahlt etc. (...) In einem Wiener Vorort waren die Herstellung der Schaubilder und der Forschungsapparat untergebracht. Zwei Dutzend, manchmal mehr, Menschen arbeiteten über viele Jahre mit dem Museum zusammen. (...) Das Museum stand ständig im Austausch mit Wissenschaftlern, Kartografen, Ethnologen, Kunst- und Technikhistorikern, Astronomen, Physikern etc.etc. (...)²⁷

Transformation

Einen gewichtigen Stellenwert hatte der Begriff der Transformation, nach dem auch eine eigene Abteilung benannt wurde: die sogenannte Transformations-Abteilung. Die Mitarbeiter jener Abteilung hatten die Aufgabe, zwischen den Wissenschaftlern und Gestaltern zu vermitteln.

Diese mussten das zusammengetragene wissenschaftliche Material zunächst einmal sichten und die pädagogischen Möglichkeiten ausloten. Nach diesem ersten Arbeitsschritt mussten die Gestalter gebrieft werden.

“Der Transformator muss die Lücke füllen, die sich üblicherweise zwischen Wissenschaftler und Gestalter auftut, da keiner von ihnen Pädagoge ist und keiner die Arbeit des anderen versteht, während der Transformator wissenschaftlich ausgebildet sein muss, aber auch hinreichend geschult, um gestalterische Einzelheiten zu begreifen, damit er deren pädagogische Wirkung in einer Ausstellung oder einem Buch voraussehen kann.”²⁸

Wie eng die Stadtverwaltung mit dem Museum kooperierte und dabei half, den Kontakt zu Schulen und Kindergärten herzustellen, damit die entwickelten Schautafeln

²⁷ Ebd., S.116.

²⁸ Ebd., S.120.

in Schulen nicht nur zum Einsatz kommen, sondern dort zuallererst getestet werden konnten, davon zeugt eine weitere Textpassage aus Neuraths Schreiben.

“Die Wiener Stadtverwaltung vermittelte uns eine Schule, in der wir unser Material testen konnten. Unser Material wurde in allen Fächern des Lehrplans angewendet. Für den Geschichtsunterricht bekam der Lehrer z.B.: eine Tafel, auf der er (mithilfe von Magneten) Karten aus dünnerem Papier befestigen konnte, auf denen dann er oder ein Schüler Symbole etwa für die Bevölkerung verteilen konnte, die auf Magneten befestigt waren. An den Wänden gab es Schautafeln, außerdem Handzettel für die Schüler, die die Methode im Schulalltag anwendeten. Kindergärten in Wien, aber auch in anderen Städten nutzten unsere Symbole auf ihre eigene Weise. Dann haben wir Lehrer getroffen und mit ihnen besprochen, wie wir unsere Materialien an allen Wiener Schulen testen könnten, je nachdem welches Interesse die Lehrer an der neuen Methode zeigten. Die Transformations-Abteilung hat all diese Erfahrungen und den Kontakt mit Lehrern, Wissenschaftlern und Kindern genutzt.”²⁹

Aus der detaillierten Beschreibung Neuraths geht hervor, dass sich die Aufgabe der Transformatoren nicht auf die Übersetzungsleistung zwischen Mitarbeitern anderer Abteilungen des Hauses beschränkte, sondern dass der intensive Austausch mit Lehrern und Kindern, also der Kontakt zu anderen Bildungseinrichtungen, integraler Bestandteil der Transformationsarbeit war, ohne welche die Erfahrungen der Schüler und somit das Material des GWM, nicht ausgewertet und beurteilt werden konnte. Auch wird deutlich, dass die Aufgaben der Transformations-Abteilung dem entsprechen, was heute im museumspädagogischen Kontext als Vermittlungsarbeit bezeichnet wird. Der Vollständigkeit halber muss aber angemerkt werden, dass die von Neurath geforderten Vermittlungstätigkeiten nicht jenen entsprechen, die heute in Museen praktiziert werden.

Problematische Aspekte an *Isotype*

Dass es wissenschaftliche Objektivität in Form einer Allgemeingültigkeit nicht geben kann, hat die Theoretikerin Dona Haraway in ihrem wegweisenden Essay *Situated Knowledges* mit dem Begriff vom “situierten Wissen” in den 1980ern herausgearbeitet.

“So, not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision.”³⁰

²⁹ Ebd., S. 119.

³⁰ Dona Haraway zitiert nach Richard Johnson, Deborah Chambers: *The Practice of Cultural Studies*. London: SAGE Publications 2004, S.57.

Wissensproduktion ist somit immer schon mit Prägungen und Einflüssen desjenigen verbunden, der Wissen herstellt. Und zweitens ist das Wissen, das hergestellt wird, ausschnitthaft und partiell. Es lässt sich daher nicht schablonenhaft über alles legen und hat auch nicht für alle die gleiche Bedeutung und Gültigkeit.

Vor diesem Hintergrund kann Neuraths Forderung Wissensvermittlung neutral zu gestalten, deshalb nicht mehr sein als ein Wunschdenken, das nicht realisierbar ist.

Die von Neurath bereits im Wiener Kreis angestrebte Angleichung der Philosophie an die empirisch arbeitenden Naturwissenschaften, setzt sich im GWM fort. Dass sich komplexe globale Prozesse mit standardisierten Zählseinheiten beschreiben lassen, kann bezweifelt werden.

Und auch die bildliche Darstellung von Menschen verlangt einen kritischen Blick.

Es sind vor allem die aus der Arbeit am GWM entstandenen Publikationen selbst, die als Produkte ihrer Zeit betrachtet werden müssen und daher auch dem Blick der jeweiligen Verfasser geschuldet sind. Sowohl in *Gesellschaft und Wirtschaft* (1931), in *Modern Man in the Making* (1939), aber besonders in Neuraths Hauptwerk, dem *Atlas für Gesellschaft und Wirtschaft* (1929/1930), finden sich auf 100 Schaubildungen, die Aufschluss über das Weltgeschehen geben sollen, zahlreiche Stereotypisierungen von Geschlechtern und Kulturen.

Im Schaubild 69 des Atlas für Gesellschaft und Wirtschaft, das die Verteilung von ethnischen Gruppen auf der Welt zum Inhalt hat, ordnete Neurath nicht nur jeder Gruppe eine Farbe zu, sondern er versuchte ebenso die Gruppen durch Zuteilung bestimmter Kleidungsstücke zu kennzeichnen. "Die Weißen trugen einen typischen Mittelschichtshut, die Gelben einen Strohhut, die Braunen einen Turban."³¹

Auf der höchsten Stufe der Zivilisation sah Neurath die Weißen.

Und schließlich lässt sich nicht nur ein rassistischer, sondern auch ein paternalistischer Beigeschmack nicht leugnen, denn die Bildstatistik sah Neurath nicht als "eine Frage der Schule, sondern darüber hinaus der Menschheitserziehung."³²

³¹ Bildfabriken, S. 67.

³² Ebd., S.46.

3. Ausstellungsanalysen

Während wir uns in den eigenen Wohnräumen mit Dingen umgeben, die für uns bedeutsam und wertvoll sind, legen Museen als kulturelle Repräsentanten ganzer Städte oder Bezirke fest, was für eine Vielzahl von Menschen wertvoll und museumswürdig sein soll.

“Der Museumsraum schließt wie ein Rahmen ein und stellt etwas zur Schau. Er trennt ein Innen von einem Außen, schließt dieses Innen in sich selbst ab und umgibt es mit Wert. Das Museum kann diesen Schnitt von Innen und Außen nur durch den Abschluss dessen setzen, was in einem Willkürakt als nicht museumswürdig klassifiziert wird.”³³

Das, was draußen bleiben soll, also nicht zur Darstellung gelangt, das also, was nicht explizit ausgestellt wird, ist mit dem, was zur Schau gestellt wird jedoch verbunden. Museen “repräsentieren nicht nur das, was zu sehen ist, sondern auch, was dem öffentlichen Diskurs und der Wahrnehmung entzogen werden soll (...).”³⁴

Das heißt, Ausstellungen weisen, wie in der Einleitung bereits beschrieben, immer auch über die Grenzen der bespielten und inszenierten Räumlichkeiten hinaus und erzählen einerseits vom Zustand und der Beschaffenheit der Institutionen, von denen sie gemacht und in die sie eingebettet sind und gleichzeitig sind sie “immer auch Ausdruck dessen, wie eine Gesellschaft historische Ereignisse und kulturelle Phänomene “verarbeitet”³⁵

Geht man die Reinprechtsdorferstraße wahlweise stadteinwärts oder stadtauswärts, sieht man zwischen den Beleuchtungsmasten der Straße ein großes pinkes Transparent mit der Aufschrift “Wirtschaftsmuseum”.

³³ Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: Transkript 2006, S. 13.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S.43.



Transparent des GWM auf der reinprechtsdorferstraße/Ecke Vogelsangasse im Juni 2018

Das Museumsgebäude wirkt von außen wie eine Botschaft. Zwei Fahnen sind an der Außenhaut des Gebäudes befestigt, die österreichische und die der Europäischen Union. Unter den Fenstern des gesamten Erdgeschosses hängen Blumenkisten mit den immergleichen pinken und gelben Blumen wie eine Zierzeile im Hausübungsheft eines Volksschülers. Auch mit den beiden zu zwei Kugeln zusammengeschnittenen Buchsbäumen, die rechts und links vor der Eingangstüre stehen, assoziiere ich nicht ein Museum, sondern das Parkhotel Schönbrunn. Symmetrie. Über eine automatische Glasschiebetüre gelange ich vom Eingangsbereich ins Erdgeschoss. Eine solche Türe hätte ich nicht erwartet, sie erinnert mich abermals an Eingangstüren, wie sie in Hotels und Restaurants oftmals vorzufinden sind.

Insgesamt ist mein erster Eindruck, dass die majestätische Wirkung des Gebäudes in starkem Kontrast zu jenem Ort steht, an dem sich das Museum befindet: Die Reinprechtsdorferstraße ist, wie auf dem Foto zu sehen ist, eine pulsierende, stark frequentierte und von Verkehrslärm geprägte Durchzugsstraße.

Es ist 11 Uhr, ich betrete das Museum und stehe an einer Vereinsbar, die Ähnlichkeiten mit einer Bar eines alten Fitnesscenters oder eines kleinen Fußballclubs hat. Ich fühle mich ein bisschen wie ein Eindringling, weil die Grenzen zwischen der Ausstellungsfläche der "Galerie der Sammler/innen", dem Vereinscafé und dem Kassabereich verschwimmen. Auf den den ersten Blick sind diese nicht auszumachen und das Interieur, das überwiegend aus beigem Stoff mit offenkundig hohem Polyesteranteil besteht, strahlt in Kombination mit Buchenholz eine überfordernde Intimität aus.

Nachdem ich mein Ticket löse, lasse ich mich durch das Haus treiben. Im Erdgeschoß befindet sich rechts neben dem Treppenaufgang die *Galerie der Sammler/innen* sowie die Dauerausstellung *Die Schönheit der Elemente*.

3.1. Kaffee-Kompetenz-Zentrum

Auf der linken Seite ist das Kaffeemuseum zu finden, das sich einem Hinweisschild zu Folge auch als *Kaffee-Kompetenz-Zentrum* versteht. Zunächst irritiert, finde ich dann aber recht schnell weiterführende Informationen zu dieser Wortkreation im eigens dafür angefertigten Flyer:

“Das Kaffee Kompetenz Zentrum ist Anlaufstelle für Gastronomen, Branchen-Plattform und Ausbildungsplatz für Fachschulen. Das Workshop- und Seminarangebot richtet sich aber nicht nur an Profis, sondern generell an jeden Kaffeeliebhaber. Edmund Mayr und Karl Schilling verbindet nicht nur ihre gastronomische Ausbildung und ein enormes Wissen über die Kaffeebranche, sondern auch ihre unbändige Leidenschaft für das Getränk Kaffee. Seit vielen Jahren eng mit der Kaffeebranche, Gastronomie, Hotellerie sowie der jüngst boomenden Kleinrösterszene verbunden, stehen die beiden zertifizierten Baristi am Puls der Zeit, ohne jedoch bewährte Errungenschaften und Traditionen außer Acht zu lassen. Die Ausbildungsangebote des Kaffee Kompetenz Zentrums sind anerkannt vom Stadtschulrat Wien, von der WK-Fachgruppe Wien der Kaffeehäuser und der WK-Fachgruppe Wien Gastronomie. Die Ausbildung und Zertifizierung zum Kaffee-Experten erfolgt nach den Richtlinien der SCA (Speciality Coffee Association of Europe).”³⁶

Vom Gang gehen mehrere kleine Räume weg, in denen ein regelrechter Objektexzess stattfindet. Von Blechschildern aus unterschiedlichsten Jahrzehnten, Zuckerpäckchen aus Kaffeehäusern der ganzen Welt und als Kellner verkleidete Schaufensterpuppen findet sich alles, was auch nur irgendwie den Anschein macht, mit Kaffee je zu tun gehabt zu haben. Ich werfe abermals einen Blick in den Flyer und finde oberhalb eines Fotos von einem Cappuccino mit kunstvollem Milchschaummuster und Schokoladenherzarrangement eine Angabe zum Kaffeemuseum:

“Das Kaffeemuseum Wien im Österreichischen Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum ist ein neutrales Informationszentrum mit historischen und aktuellen Exponaten, in dem alles über Kaffee – von der Ernte bis zur dampfenden Schale – in Erfahrung gebracht werden kann.”³⁷

Die Neutralität des Informationszentrums ist in Anbetracht der Tatsache, dass die Wirtschaftskammer, mit einem Logo auf dem Kaffee Museums-Flyer vertreten ist, in Frage zu stellen. Aber nicht nur die Neutralität dieser speziellen Abteilung des GWM,

³⁶ s. Flyer

³⁷ Ebd.

sondern die Neutralität der gesamten Einrichtung, zu deren unterstützenden Vereinsmitgliedern “die Sozialpartner, die Österreichische Nationalbank und andere juristische Personen”, sowie die “Republik Österreich und die Stadt Wien” zählen. Es ist anzunehmen, dass diese Sponsoren und Mitglieder Interessen haben, die sie vertreten haben möchten.

Vor allem gilt es jedoch, die Selbstwahrnehmung der Institution in Hinblick auf die Möglichkeiten der Besucher, nämlich “alles über Kaffee” in Erfahrung bringen zu können, zu relativieren. Denn die mit dem Kaffeexport der europäischen Kolonialmächte (zum Beispiel Niederländisch-Indien) verbundene Geschichte der Sklaverei und Enteignung wird mit keinem Wort erwähnt - weder in Form von Objekt- oder Raumtexten, noch im Rahmen der Führung einer Schulklasse, unter die ich mich mische. Auch erfährt die an gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Themen interessierte Besucherin nichts über die globale Kaffeekrise, die 2001 einsetzte oder über das hochaktuelle Thema der Gentrifizierung, deren Vorbote guter Kaffee ist. Kurzum, der Besucher kann sich zwar dazu entschließen, sich zum Barista ausbilden zu lassen, um zu lernen, wie man ein perfektes Herz in einen Milchschaum fräst, eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Kaffees, die in einem Gesellschafts – und Wirtschaftsmuseum nicht fehl am Platz wäre, bleibt jedoch aus.

Zwei weitere Etagen habe ich vor mir. Ich gehe den Gang zurück ins Stiegenhaus, um über dieses in die oberen Stockwerke zu gelangen. Im Treppenaufgang wird die Gründungsgeschichte des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums auf mehreren großen Tafeln erläutert. Die Zimmerpflanzen jedoch, die sich im Stiegenhaus genauso akkumulieren wie die Zuckerpäckchen im *Kaffee-Kompetenz-Zentrum*, wuchern die Tafeln zu und verdecken die historischen Informationen. Eine halb vertrocknete Yucca-Palme bedeckt eine dieser Tafeln zur Gänze.

Es ist gerade einmal in Erfahrung zu bringen, dass Otto Neurath das Museum 1924 gemeinsam mit seiner Frau Marie gegründet hat. Um über das Gründungsmotiv der sozialistischen Arbeiterbildung und Neuraths Vorhaben Wissen durch Piktogramm ähnliche Grafiken zu demokratisieren, davon etwas zu erfahren, bräuchte ich allerdings eine Machete, um mir klare Sicht zu verschaffen.

3.2. Otto Neurath - Sprechende Zeichen

Im ersten Stock angekommen, entschlief ich mich dazu, zuerst nach rechts abzubiegen, um über die Geschichte des Museums selbst in der seit 2013 eingerichteten Dauerausstellung³⁸, *Otto Neurath - Sprechende Zeichen*, mehr herauszufinden. Die Lichtschalter sind in allen Ausstellungsräumlichkeiten abgedreht, was die Vermutung nahelegt, dass ich wahrscheinlich die erste Besucherin an diesem Tag bin.

Nachdem mir die Kassadame Licht gemacht hat, sehe ich mich in dem kleinsten Ausstellungsraum des Hauses um. Auf einer Tafel ist davon die Rede, dass "die bildpädagogische Konzeption von Otto Neurath (...) in einer modernen Gestaltung fortgeführt"³⁹ wird. Umso verwunderlicher ist es, dass der Raum entgegen den Ambitionen Neuraths, nämlich mit reduktionistischen Schautafeln komplexe gesellschaftliche Vorgänge darzustellen, einerseits mit Piktogrammen, andererseits mit erklärenden Texttafeln so übervoll ist, dass es dem Besucher schwer fällt, sich zu orientieren und wichtige Informationen zu destillieren.

Die Frage nach der Relevanz von Neuraths Bildstatik für das 21. Jahrhundert, wird einer vergleichsweise komprimierten Aktualisierung unterzogen. Auf einer Tafel mit zwei Flugzeugsymbolen heißt es:

"Piktogramme finden wir heute weltweit in verschiedenen Bereichen des täglichen Lebens (...). Auf den grafischen Benutzeroberflächen von Computern und Handys sind ebenfalls zahlreiche Piktogramme zu finden, die Icons genannt werden. Zu den Piktogrammen zählen auch Emoticons wie Smileys. Der Gestaltung neuer Zeichen sind durch die heutigen Möglichkeiten keine Grenzen gesetzt. Piktogramme sind ein Beispiel für eine nonverbale, universelle Kommunikation in einer vielfältigen Welt."⁴⁰

Die Überführung von Otto Neuraths Bildstatistik in die Gegenwart, beschränkt sich auf Piktogramme. Es wird eine Aufzählung der Orte vorgenommen, an denen diese vorzufinden sind, und auf die technischen Geräte verwiesen, mit denen sie sich herstellen lassen. Zweifellos ist es wichtig, dem Besucher zu vermitteln, dass die Zeichensprache wesentlicher Bestandteil unseres Alltags ist. Schließlich könnte dieser

³⁸ Im dafür eingerichteten sogenannten „Otto Neurath-Gedenkraum“

³⁹ Das Zitat habe ich einem Foto entnommen, das ich im Zuge meiner Recherche vor Ort gemacht habe. Nicht jedes Foto kann in der Arbeit gezeigt werden. Das würde ihren Umfang sprengen. Auch würden die gezeigten Bilder an Zuspitzung verlieren.

⁴⁰ Ebd.

ohne das Lesen von Zeichen nicht organisiert werden, könnten wir uns ohne das Vermögen, diese zu deuten in der Welt nicht orientieren.

Aber wäre es in Zeiten von Social Media (Facebook, Instagram, Twitter, Snap Chat, Whatsapp etc.) nicht wesentlich, auch ein kritisches Wort über die Dominanz von Bildern und Symbolen zu verlieren?

So könnte man nicht nur im Rahmen einer Führung als Vermittlungsprogramm, sondern eben auch in Form von begleitenden Raumtexten Otto Neuraths Arbeit als Ausgangspunkt für die Frage nehmen, ob und auf welche Weisen die zunehmende Kommunikation über Bilder und Symbole nicht auch Verkürzungen auf verschiedenen Ebenen nach sich zieht.

Tonfall, Mimik und Gestik, die Symbolisierungsformen der persönlichen Kommunikation, sind ausschlaggebend dafür, dass ich mein Gegenüber unmissverständlich verstehe. Nur über diesen persönlichen Kontakt lassen sich Missverständnisse vermeiden, und nur so kann sich Empathiefähigkeit ausbilden. Man könnte in einem weiteren Schritt die Frage stellen, welche kulturellen Konsequenzen eine Abnahme des persönlichen Kontakts in einer globalisierten Welt hat. Ist es nicht so, dass Lachen, Trauer, Freude, Langeweile, also die Bandbreite menschlicher Emotionen, heutzutage an andere delegiert wird, nämlich an die Zeichen und Symbole, die wir in der Kommunikation mit anderen tagtäglich einsetzen?

Slavoj Žižek hat das Phänomen der Interpassivität anhand von Sitcoms der 90er Jahre treffend beschrieben: das Lachen der Zuschauer kommt nicht mehr von den Menschen selbst, sondern aus der Dose.⁴¹

In diesem Sinne sind "der Gestaltung neuer Zeichen", wie der zitierte Abschnitt bekräftigt, "durch die heutigen Möglichkeiten" zwar "keine Grenzen gesetzt", dem Umgang mit ihnen aber sehr wohl.

Auch ließe sich anhand der Zeichen im öffentlichen Raum eine Diskussion darüber aufmachen, welche Funktionen diese auf einer politischen Ebene möglicherweise erfüllen. Man könnte sich Gedanken darüber machen, ob die beispielsweise in Wien (ausschließlich in den inneren Bezirken) eingeführten Ampelpärchen, den Zweck erfüllen sollen, Minderheiten tatsächlich sichtbar zu machen. Oder ob die

⁴¹ s. zum Beispiel seine Arbeit *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!* Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991. Aber auch Robert Pfaller beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit unterschiedlichen Ausformungen des Genießens in unseren Gesellschaften. Über das Phänomen der Interpassivität hat er vor allem in dieser Publikation geschrieben: *Ästhetik der Intrapassivität*, Hamburg: Fundus, 2009.

Repräsentation dieser Gruppen nicht eigentlich den Zweck eines pseudopolitischen Deckdiskurses erfüllt, der von Fragen des Wohlstands der Bevölkerung ablenkt.

Vielleicht kann man Piktogramme als Beispiele einer "universellen Kommunikation" beschreiben, Otto Neuraths *Isotype* aber nicht. Der Kurator der Otto und Marie Neurath Collection in Reading, Eric Kindel, gab in einem Interview mit der Kuratorin der Ausstellung *Bildfabriken*, auf die Frage, ob *Isotype* eine universelle Sprache sei, klar zu verstehen, dass dies nicht der Fall ist.

"Wenn man Isotype als international bezeichnet, bekräftigt man, dass es seinen Platz in der Welt hat, als System, das über nationale, kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg angewendet werden kann. Der Begriff universell, der im Umfeld von Isotype selten verwendet wird, lässt dagegen eher an ein abstraktes, singulares und idealisiertes Konzept denken – eine Einheitsgröße für alle (und alles), ohne Hoffnung auf mildernde Umstände. Dem Begriff fehlt ein deutlicher Bezug auf Menschen; er gehört in ein philosophisches Reich, vielleicht auch in ein mathematisches oder technologisches. Auch für die Sprache gilt: Isotype besitzt einige Eigenschaften, die einer Sprache gleichen, aber es ist keine Sprache."⁴²

Gerade die Differenzierung zwischen universell und international, die hier zum Tragen kommt, zeigt, dass die Aktualisierung von Neuraths Arbeit in der Ausstellung zu kurz greift und dass sich Isotype nicht auf das Anwenden von Piktogrammen reduzieren lässt. Letztere mögen universell sein, Neurath und seine Frau hatten jedoch an ihre Arbeit einen anderen Anspruch, nämlich globale *Zusammenhänge* und Entwicklungen in einfacher grafischer Form nachvollziehbar zu vermitteln.

Über ihre Arbeit in den 1950ern in Westafrika berichtete Marie Naurath, dass gerade die sozialen, kulturellen, sprachlichen und technologischen Unterschiede zu Europa Anpassungen nicht nur in der Methodologie, sondern auch in der Ikonografie von Isotype erforderten, damit diese von Menschen vor Ort verstanden werden konnten.⁴³

Die Welt ist nicht nur harmonisch vielfältig, die Vielfalt ist immer auch mit Differenzen verbunden und lässt sich nicht auf eine universelle Formel zusammenschumpfen.

Dass das Projekt *Isotype* auch eine Reihe problematischer Aspekte mit sich bringt, habe ich in einer kritischen Betrachtung weiter oben im Text ausgeführt. Eine klare Abgrenzung von Stereotypisierungen wäre für eine Institution wie das GWM wichtig, um diese nicht unbeabsichtigt zu reproduzieren.

⁴² Bildfabriken, S. 125.

⁴³ s. Flyer

3.3. 100 Jahre Leben und Wohnen in Wien - Von der Großmutter zum Enkel

Ich verlasse das Stockwerk und gehe in die zweite Etage. Dort befindet sich die Ausstellung *Von der Großmutter zum Enkel – 100 Jahre Wohnen in Wien*. Die Ausstellung erstreckt sich über die gesamte Etage. Diese ist als immersive Stationenausstellung angelegt, in der in den einzelnen Räumen vor allem die Einrichtungsstile zwischen 1900 und 2000 gezeigt werden. Im Eingangsbereich hängen einige historische Kostüme, die sich der Besucher überwerfen kann, um sich über die Kostümierung verstärkt in die jeweilige Zeit hineinversetzen zu können. Es gibt keine Raum- oder Objekttexte. Der Besucher soll die jeweilige Zeit nicht intellektuell erfassen, sondern quasi re-enacten.

Um dem Leser einen genaueren Einblick in die Ausstellung zu geben, habe ich jeden Raum fotografiert und zwar so, dass man den Blick von einem in den nächsten Raum sieht. Weiters habe ich Details, wenn ich den Eindruck hatte, dass diese für eine nähere inhaltliche Betrachtung wichtig sein könnten, ebenfalls dokumentiert.

Über den Aufbau und die in der Ausstellung behandelten Schwerpunkte gibt ein Flyer Auskunft:

“1900: Bassena, Vorzimmer, Waschraum, bürgerliches Wohnzimmer
1930: Schanigarten, Trafik, Greißlerei, Schusterwerkstatt, Kino
1945: Bilder der letzten Kriegstage und Luftschutzkeller
1955: Wohnzimmer mit Nierentisch, Musikschrank und Fernsehapparat
1970: Diskothek als Raum nonverbaler Kommunikation
1990: Offener Patz, Straßengeschehen, Gesellschaft im Wandel
2000: “Space-In” mit Computer, Hrdlicka-Raum”⁴⁴

Das Ziel der Ausstellung ist es,

“ (...) dem Besucher und der Besucherin ein Gefühl der eigenen Identität – den eigenen Standort – zu vermitteln. Die Ausstellung zeigt wie sich Lebens- und Verhaltensweisen der Menschen in den letzten hundert Jahren verändert haben. (...) Die Ausstellung gibt Einblick in das Leben verschiedener Bevölkerungsgruppen im vergangenen Jahrhundert. Die Idee der Ausstellung beruht darauf, die unmittelbaren und sinnlichen Erfahrungen der Besucher/-innen anzusprechen. Somit kann der Inhalt mit Freude und Emotion vermittelt werden.”

⁴⁴ s. Flyer



Entrée



Kostüme zur freien Entnahme



Wohnzimmer um 1900



Öffentliche Plätze um 1930



Trafik



Schusterwerkstatt



Luftschuttkeller 1945



Wohnzimmer um 1955



Raum nonverbaler Kommunikation



Gesellschaft im Wandel



Zukunft, das Jahr 2000

Dem Besucher soll sich also über die Ausstellung die eigene Identität erschließen. Man kann das Konzept der Identität grundsätzlich in Frage stellen, es befürworten oder ablehnen, daran "glauben" oder nicht. Man kann auch darüber streiten, ob eine Ausstellung prinzipiell Einfluss auf so etwas wie eine Identität nehmen kann. Nicht bestritten kann jedoch werden, dass dies nicht mit einer Ausstellung gelingen kann, die im Jahr 2000 endet, wenn die im Flyer angesprochene Zielgruppe der Kinder im Volksschulalter um 2010 geboren wurde.

Weiters wird evident, dass die beschreibenden Wörter "Lebens- und Verhaltensweisen" einen etwas seltsamen Beigeschmack bekommen, wenn man die Textangaben im Flyer mit der visuellen Umsetzung vergleicht. Unter "Lebens- und Verhaltensweisen" kann zwar vieles subsumiert werden, aber nicht alles. Denn die austrofaschistischen und nationalsozialistischen Ideologien als "Lebens- und Verhaltensweisen" zu beschreiben, wäre verharmlosend. Diese werden aber mit den beruflichen Tätigkeiten eines Schusters, eines Trafikanten oder einer Näherin, wie diese im Raum um 1930 zu sehen sind, auf eine Ebene gestellt. Dass es zu dieser unglücklichen Analogiebildung kommt, hat, abgesehen von unbewussten Vorgängen in den Köpfen aller Involvierter, damit zu tun, dass der gewählte Zeitabschnitt, ein ganzes Jahrhundert, zunächst einmal sehr umfangreich ist. Dadurch entstehen notgedrungen große Lücken und Simplifizierungen. Weiters sind Missverständnisse ohne begleitende Texte, auch wenn "nur" die letzten Kriegstage 1945 veranschaulicht werden sollen, vorprogrammiert.

Wenn man ein Auge auf das kuratorische Gesamtkonzept wirft, kommen weitere Ungereimtheiten zum Vorschein. Denn Bedeutung wird nicht nur dort erzeugt, wo bewusst etwas platziert wird, sondern auch dort, wo diese Setzungen ausbleiben und die Abwesenheit die Anwesenheit kontrastiert. Eine Ausstellung ist ein Medium der Montage, wie ein Film oder wie ein Buch. Zwischen *Auswählen* und *Anordnen* entsteht an den Zonen des Übergangs *Bedeutung*, an jenen Orten also, wo Unterschiede beginnen sichtbar zu werden.

Betritt man nun den Raum, der sich mit der Zeit in Wien um 1930 befasst, so findet man sich in einer dörflichen, fast idyllischen Struktur wieder. Gezeigt werden ein Kino und ein Schanigarten einerseits, gleichzeitig sind lokale Nahversorger wie eine Trafik, eine Schusterwerkstatt oder eine Nähstube zu sehen. Diese sind entweder vermittels Illusionsmalerei an die Wand gepinselt oder als Miniaturnachbauten sichtbar.

Bewege ich mich ein paar Schritte weiter, komme ich in jenen verwinkelten Bereich, der die letzten Kriegstage 1945 vermittelt. Ich befinde mich in einem Luftschutzkeller und sehe, ähnlich wie in einem Kuriositätenkabinett eines Vergnügungsparks, durch ein Gitter. Hinter diesem ist auf dem Boden liegend eine Puppe zu sehen, die eine Gasmaske trägt.

Und schließlich werde ich aus dem verhältnismäßig kleinen Bereich der letzten Kriegstage direkt in eine Wohnküche geführt, die im 50er Jahre Stil eingerichtet ist. Welche Subtexte beziehungsweise Narrationen werden durch die Montage der jeweiligen Zeitabschnitte erzeugt?

Das Kuratorenteam möchte ein ganzes Jahrhundert zeitlich abstecken, aber ausgerechnet die Zeit zwischen 1930 und 1945 bleibt unthematziert. Das wird auch durch die Figur mit der Gasmaske unbewusst abgebildet – weggesperrt. Alle Sinne sollen wie durch eine Gasmaske abgewendet werden. Kein Wort hörbar, kein Bild sehbar, kein Geschmack. Verdrängt. Der Besucher gelangt über einen Schanigarten in den Luftschutzkeller, der diesen dann in die gemütliche Wohnküche der Großeltern stolpern lässt. Der Krieg kommt so plötzlich, wie er wieder verschwindet.

Nachdem der harte Schnitt nach 1945 nicht der einzige in der Ausstellung ist, wie man bereits der Vorausschau im Flyer entnehmen kann, ist jener leider nicht als bewusst gesetzter ironischer Kommentar interpretierbar, der den verdrängenden Umgang der österreichischen Bevölkerung mit der eigenen Vergangenheit aufs Korn nimmt.

Und damit ist bereits das größte Manko des kuratorischen Konzepts benannt: Durch die chronologische Aneinanderreihung von Zeitabschnitten entstehen Lücken, die im Akt des Lesens beziehungsweise Gehens mit Bedeutung gefüllt werden. Dass dies geschieht, ist einerseits dem ambitionierten Vorhaben geschuldet, gleich ein ganzes Jahrhundert zeitlich abstecken zu wollen, aber auch durch die Wahl der Präsentation des Themas. Diese zielt zwar darauf ab niederschwellig zu sein, indem auf Begleittexte verzichtet wird, Missverständnisse sind aber das Resultat.

Die harten Schnitte vor und nach 1945 mögen vielleicht der subjektiven Einschätzung mancher Zeitzeugen entsprechen, nicht jedoch den historischen Fakten. Was bedeutet die Auswahl der Zeitabschnitte nun für das Ziel der Kuratoren, den BesucherInnen ein Gefühl der eigenen Identität, "den eigenen Standort", vermitteln zu wollen? Und wie soll die Vermittlung von "Freude und Emotion" verstanden werden, von der im Flyer die Rede ist?

Auch wenn der Fokus der Ausstellung nicht darauf abzielt, Zeitgeschichte aufzuarbeiten, sondern sich auf das Thema Wohnen zu konzentrieren, verschwimmen die Grenzen. Einerseits aufgrund des chronologischen Fadens (typisch für zeithistorische Ausstellungen), den diese verfolgt, aber auch weil das Thema *Wohnen* als Sozialgeschichte auch immer Teil von Zeitgeschichte ist.

Eine Ausstellung, die das Thema *Wohnen* behandeln will, müsste sich von zeitgeschichtlichen Ausstellungsformaten und Darstellungen (timeline) klar abgrenzen, vor allem dann, wenn das Vermittlungskonzept immersiv ist und ohne Text auskommen soll.

Die Puppen in der Ausstellung werden nicht in jedem Raum eingesetzt und haben so auch eine ähnliche Wirkung wie Attraktionen oder Kuriositäten eines Gruselkabinetts im Prater. Hinter dunklen Ecken quasi lauernd, sollen diese die Besucher nicht nur überraschen, sondern diese auch kurzfristig ins Gruseln versetzen.

Begegnen wir im Prater wunderlichen Figuren einer Fantasiewelt, wie zum Beispiel Hexen oder überdimensional großen Gorillas, so sind es in dieser von mir analysierten Ausstellung Menschen einer realen Welt: eine alte Frau in einer Nähstube, ein Mensch mit einer Gasmaske in einem Luftschutzkeller, ein Bettler und ein Zeitungsverkäufer auf der Straße.

Sind diese bewusst eingesetzte Schockelemente, die dem Besucher in Benjamin'scher Manier zu Geistesblitzen verhelfen sollen? Sollen damit visuelle Argumentationen unterstützt oder untermauert werden? Die intendierte Funktion der Puppen bleibt rätselhaft, die Effekte jedoch nicht.

In den 1950ern Jahren war es beispielsweise Teil der Programmatik des Puppen- und Marionettentheaters, durch das Aufzeigen allgemeiner Typen in charakteristischen Situationen, kollektives Geschehen zu deuten. Diesem Ziel lag ein Antisubjektivierungsdiskurs zugrunde, der im Theater zu jener Zeit geführt wurde. Möglicherweise gab es ähnliche Überlegungen, was den szenischen Einsatz der Puppen betrifft? Das Zeigen von allgemeinen Typen und charakteristischen Situationen führt im Falle der Ausstellung aber gerade nicht zu einem Aufschluss über das kollektive Geschehen. Viel mehr werden Stereotypisierungen verursacht, die zu erkennen geben, aus welcher Sicht die Ausstellung erzählt wird, nämlich aus der Sicht der Großmutter, nicht etwa aus der des Enkels. Das verweist auch auf eine Form von

Sprachlosigkeit der Kriegs- und Nachkriegsgeneration, die mit den eigenen Nachfahren Geschichte und erzählte Geschichten über Erlebtes aussperren, was wiederum zu einer Wissenslücke führt und sich eventuell unbewusst in der Ausstellungsgestaltung niederschlägt.

Im Unterschied zu Theatermarionetten haben die Puppen in der Ausstellung keine Möglichkeiten des Ausdrucks. Diese bleiben in ihrer Objektivität gefangen und werden als leblose und lieblose Dinge im Raum platziert, die im Flyer dann verallgemeinernd als "unterschiedliche Bevölkerungsgruppen" mit unterschiedlichen "Lebens- und Verhaltensweisen" beschrieben werden.⁴⁵

Erstaunlich ist, dass sich im gesamten Ausstellungsareal nicht ein einziger Hinweis darauf finden lässt, Abstand zu den dargebotenen Objekten einzuhalten.

Denn in seinem Aufsatz "Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie" schreibt der politische Theoretiker Oliver Marchart von einer "Choreografie der Distanzübungen"⁴⁶, die der Besucher vor allem in Kunstaussstellungen zu leisten habe. Gemeint ist damit unter anderem das Einnehmen einer bestimmten körperlichen Distanz zu den gezeigten Kunstwerken, etwa durch ein vor den Exponaten aufgespanntes Seil. Marchart bezeichnet den institutionellen Einfluss auf die körperlichen Befindlichkeiten des Besuchers als "Disziplinartechnologie der Institution". So schreibt er:

"Zur pädagogischen Instruktion gehört immer auch, und zwar ungeachtet der zu vermittelnden "Inhalte", die Instruktion von Habitus und Körperwissen, vom Wissen darum, wie man sich gegenüber dem Mitpublikum, nicht zuletzt gegenüber den guides zu benehmen hat."⁴⁷

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung Marcharts, verhält es sich in der Ausstellung zum Thema Leben und Wohnen in Wien geradezu umgekehrt. Die Besucher werden dazu aufgefordert, die Distanz zu den Objekten und den Ausstellungsräumen aufzugeben und sollen, darauf deutet bereits das Kostümangebot im Eingangsbereich hin, möglichst nah an den Darstellungen dran sein und sich hineinversetzen. Das

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Oliver Marchart: „Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Schnittpunkt (Hg.): Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Herausgegeben von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora-Sternfeld. Wien: Turia + Kant 2005, S.37.

⁴⁷ Ebd., S.36.

Interessante daran ist, dass die Ausstellung auf körperlicher Ebene versucht etwas zu gewährleisten, was sie auf einer inhaltlichen, narrativen und letztlich zeitgeschichtlichen Ebene nicht einlöst, da gerade die Zeit zwischen 1930 und 1945 unterbelichtet bleibt. Hier wird Zugänglichkeit geradezu verweigert. Auch eine übertriebene Nähe kann als Reaktionsbildung Ausdruck einer Berührungsangst sein. In diesem Fall der Berührungsangst mit Geschichte.

Wir haben uns nun ausführlich mit der Frage beschäftigt, *wie* in der Ausstellung vermittelt wird, kommen wir nun zur Frage, *was* vermittelt wird.

Das Thema Wohnen ist gut gewählt und ist auch im Rahmen einer Dauerausstellung in einem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum mehr als berechtigt.

Schade ist jedoch, dass viele historische wie gegenwärtige Aspekte des Wohnens nicht aufgegriffen werden. Denn die Siedlerbewegung der 1920er Jahre wäre nicht nur ein unmittelbar inhaltlicher Anknüpfungspunkt, sondern auch ein aufgelegter Brückenschlag zur Biografie des Museumsgründers selbst.

Otto Neurath gründete 1920 den *Österreichischen Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen* und stand diesem in der Funktion des Generalsekretärs vor.

Interessant daran ist, dass Neurath sich im Zuge dieser Verbandstätigkeiten erstmals mit volksbildnerischen Ausstellungen und mit der bildlichen Vermittlung von Wissen beschäftigte. Zudem hieß das GWM vor seiner Umbenennung 1925 *Museum für Siedlung und Städtebau*.

Weiters verwundert, dass Margarete Schütte-Lihotzky, in Margareten geboren, in der Ausstellung nicht vorkommt. Diese hat sich als junge Architektin nicht nur in der Siedlerbewegung engagiert.

Internationale Bekanntheit erlangte Schütte-Lihotzky mit der Erfindung beziehungsweise mit der innenarchitektonischen Ausführung der sogenannten *Frankfurter Küche* (1926), der weltweit ersten standardisierten Einbauküche. Eine revolutionäre Erfindung, denn die Küche sollte in ihrer Anordnung und Praktikabilität Arbeitsgänge so verkürzen, dass Frauen weniger Zeit in der Küche verbringen und keine unnötigen Handgriffe machen mussten.

So könnte man von der Siedlerbewegung zum Sozialen Wohnbau gelangen, der nach der Bewegung in der Zwischenkriegszeit in Wien verstärkt gefördert wurde. Unzählige

Bauten unweit des GWM zeugen davon, etwa der Matteottihof oder der Eiselsberg-Hof, um nur zwei zu nennen.

Weiters wäre es interessant, etwas über die Geschichte der Hausbesetzerszene in Wien in den 1980er zu erfahren und darüber, wie und an welchen Orten sich Jugendliche organisiert haben. Diese ließe sich auch an einem Beispiel aus dem Bezirk erzählen. Denn das *Kultur- und Kommunikationszentrums Gassergasse* (GaGa) in der WÖK (Wiener öffentlichen Küchenbetriebsgesellschaft) war das erste alternative und autonome Jugendzentrum in Wien, das zwischen 1981 und 1983, letztendlich sogar von der Stadt Wien subventioniert wurde.

Auch das Generationen-Gespann Großmutter-Enkel würde sich in meiner imaginären Ausstellungskonzeption dialogischer und konfliktreicher gestalten. So könnte man, ausgehend von der Geschichte der Jugendzentren in den 1980ern, langsam den Weg ins 21. Jahrhundert finden. Einerseits ließe sich die Frage stellen, welche *öffentlichen* Orte von Jugendlichen heutzutage besetzt, angeeignet und bewohnt werden.

Begleitend dazu wäre aber auch die Frage interessant, wie es mit dem *privaten Wohnraum* der jungen Menschen aussieht. Wer kann sich Wohnen also heutzutage noch leisten und unter welchen Bedingungen? Hier stehen sich die unterschiedlichen Gewohnheiten der Generationen gegenüber: Friedens- und Niedrigzins auf der einen Seite und kaum mehr unbefristete Mieten zu bezahlbaren Preisen auf der anderen. Im 21. Jahrhundert angekommen, könnte man weitere daran anknüpfende Fragen herausarbeiten. Warum steigen die Mietpreise in Wien stetig? Diese Frage ließe sich auch am Beispiel des 5. Bezirks und seiner Grätzl wunderbar konkretisieren. Wer zieht in den Fünften? Werden durch Zuzug lokale Verdrängungsprozesse ausgelöst? Weiters könnte man einen ganzen Raum dem Thema Wohnungseinrichtung oder Mobiliar widmen, den man "My home is my castle" nennen könnte. Im Fokus stünde in Kooperation mit Carla Mittersteig, den MA48er-Tandlern in der Siebenbrunnenfeldgasse und dem Institut für Zeitgeschichte die Frage, warum IKEA, Pinterest, DIY, Vintage, Second Hand und Einrichtungsmagazine boomen. Warum hat das Interesse für die eigenen vier Wände in den letzten zwanzig Jahren so zugenommen? Und was bedeutet das zunehmende Interesse am Privaten für öffentliche Belange?

Man könnte sich in einem weiteren Raum den Baustoffen Glas und Stahl widmen und die Frage nach der Dichotomie privat-öffentlich in Kooperation mit der STRABAG und dem Architekturzentrum Wien weiterspinnen.

Und auch wäre die Thematisierung der Digitalisierung in diesem Zusammenhang unumgänglich. Denn schließlich haben sich unsere analogen, privaten wie öffentlichen Lebensräume durch die allgegenwärtige Nutzung von Smartphones in den letzten zehn Jahren wesentlich ins Internet verschoben.

Man könnte.



4. Zusammenfassung

“(…) Wir müssen den Besucher mit der Menschheit verbinden, mit Vergangenheit und Gegenwart, mit Gegenwart und Zukunft. Der Einzelne muss sich selbst in der Ausstellung wiederfinden, aber auch seine Träume und Hoffnungen, seine Ängste und Gefährdungen.”⁴⁸

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum der 1920er Jahre verstand Neurath als “Volksinstitut für soziale Aufklärung”. Das vorangestellte Zitat vermittelt diese Vision, weil sie den sozialgeschichtlichen Impetus betont. Gerade das Herstellen von Zusammenhängen, das Aufzeigen von Brüchen und Kontinuitäten war Teil jener soziologischen Lesart von Ökonomie, die Neurath wichtig war.

Vergleicht man nun das GWM von damals mit der Institution von heute, wird man feststellen, dass von Neuraths Konzeption nur noch zarte Spuren zu finden sind. Dies kommt bereits im Stiegenhaus zum Ausdruck, wo Zimmerpflanzen aller Art die Gründungsgeschichte des Hauses verdecken. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass dies ausgerechnet in einem Haus geschieht, das sich mit Symbolen und dem Entwickeln von Symbolisierungsvermögen so sehr beschäftigt hat wie das GWM in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die großzügigen Räumlichkeiten des Hauses bieten ausstellungstechnisch viele Möglichkeiten. Die Themen Wohnen und Kaffee sind gut gewählt. Die Ausführungen sind aber in mehrerer Hinsicht problematisch. Im Kaffeemuseum zeigt sich abermals, dass soziale Aufklärung nicht mehr von Belang ist. Das Museum ist auf den aktuellen Trend des Kaffeeröstens und Milchsäumens aufgesprungen und hat die humanistische Bildungsidee zugunsten eines zweckgebundenen Ausbildungsangebotes über Bord geworfen. Diese Ausbildung, und das ist auch sehr zeitgeistig, ist nicht mehr mit dem Ziel einer Erwerbstätigkeit verbunden, sondern reines Distinktionskapital.

Die Ausstellung über das Wohnen im 20. Jahrhundert vermag es, jene “Ängste und Gefährdungen” im Besucher auszulösen, von denen in obigem Zitat die Rede ist. Einerseits durch die Stofffiguren, die in den Ausstellungsräumen mehrfach unambitioniert und willkürlich erscheinen. Ihre Materialität und ihre provisorische Gemachtheit haben eine so lächerliche Wirkung, dass der Gast den Eindruck erhält,

⁴⁸ Bildfabriken, S.117.

etwas zu sehen, was eigentlich nicht für ihn als Ausstellungsbesucher bestimmt ist⁴⁹. Es entsteht der Eindruck, sich in Privaträumen aufzuhalten, in der keine Öffentlichkeit erwartet wird. Dadurch entsteht eine geisterbahnhafte Atmosphäre, die durch beeindruckende Illusionsmalerei verstärkt wird. Das dramaturgische I-Tüpfelchen ist die Auswahl der Zeitabschnitte, die in der Rezeption historische Lücken herstellen.

Die Verwitterung von Neuraths Konzeption zeigt sich auch, wenn man sich vor Augen führt, welche Zielgruppen vom GWM angesprochen werden und in welcher Weise sich das GWM in der Öffentlichkeit präsentiert.

Auf dem rosaroten Transparent, der über der Reinprechtsdorferstraße schwebte, ist ausschließlich Wirtschaftsmuseum zu lesen, von Gesellschaft ist nicht die Rede. Die damit angesprochene Zielgruppe ist jene der Autofahrer, die entweder über die Triesterstraße aus dem Umland nach Wien kommen, oder jene, die das Stadtzentrum verlassen. Aber wie viele Autofahrer machen Halt, weil sie spontan in ein Museum gehen wollen? Damit werden zwei weitere Dinge offenkundig: Erstens, lässt die angesprochene Zielgruppe auf die Programmatik schließen. Wirtschaft und Verkehr hängen aufs Engste zusammen. Das kann als implizite Bekräftigung verstanden werden, das Hauptaugenmerk eben nicht auf Gesellschaft, sondern auf Wirtschaft zu richten. Und zweitens lässt sich daraus ableiten, dass eigentlich niemand wirklich angesprochen wird, dass die Ansprache gewissermaßen ein Scheinangebot ist.

Werbung macht das GWM auch außerhalb der eigenen vier Wände im Foyer der Bank Austria am Siebenbrunnenplatz, nicht etwa in einer Gaststätte.

Im Eingangsbereich besagter Bank stapeln sich in einer Box Flyer, die den zahlungskräftigen Anrainern nach der Sommerpause Lust auf das Herbstprogramm machen sollen. Ein Satz, der das Publikum dazu motivieren soll, sich die Sonderausstellung *Die "Wiener Küche"- Esskultur im Wandel der Zeit* anzusehen, sticht darin besonders ins Auge und zeigt, wer nicht angesprochen werden soll.

"Neben Würsteln, dem Wiener Fingerfood, griffen durch Zuwanderung weitere Trends um sich, für die man weder einen gedeckten Tisch noch Tafelservice und Besteck benötigt, - wie etwa Döner Kebab, Burger, Asia Food (Sushi, Sashimi...) etc."⁵⁰

⁴⁹ Vielleicht jedoch als Reinigungskraft

⁵⁰ s. Flyer

Dieser Satz ist deshalb fragwürdig, weil das Ende der Esskultur auf Zuwanderung zurückgeführt wird und sich auf der Reinprechtsdorferstraße zwischen der Wienzeile und dem Gürtel heute zahlreiche türkische und asiatische Imbisslokale aneinanderreihen, die beklagt werden. Das heißt, dass genau die Personen vom Museum nicht angesprochen werden, die sich in unmittelbarer Nähe aufhalten. Sie befinden sich nicht nur dort, sondern sie arbeiten auch an diesem Ort und tragen hier somit zur Konjunktur bei. Mir scheint es daher legitim, den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass das Aufgreifen von "Kultur" für das Museum zwei wichtige Funktionen zu erfüllen scheint: Zum einen kann man sich so gegen Zuwanderung positionieren, zum anderen wird damit der Wirtschaftsfokus leicht rechtfertigbar. Die Erklärung könnte lauten: "Wir interessieren uns eh für kulturelle Themen. Wir machen doch eine Ausstellung über Essen!"

Auch ganz nebensächlich wirkende Begebenheiten, nämlich von wem die Institution rechtlich getragen wird, geben Aufschluss über den Fortbestand von Neuraths Vision. Aus einer öffentlichen Einrichtung, die um 1925 noch von Freien Gewerkschaften, der Arbeiterkammer und dem Vorläufer der BAWAG, der ehemaligen Arbeiterbank, unterstützt wurde, hat sich ein privater Verein entwickelt, der heute unter anderem von der Nationalbank und der Wirtschaftskammer finanziell getragen wird.

Nicht nur die "Neuausrichtung" des Hauses verlangt eine kritische Betrachtung, sondern auch Neuraths Konzeption. Seine Forderung, wissenschaftliche Inhalte neutral zu vermitteln, ist fragwürdig.

Dies würde den Glauben an wissenschaftliche Objektivität voraussetzen, die, solange Wissenschaft von Menschen betrieben wird, nur marginal existiert. Wissen ist, wie Donna Haraway aufgezeigt hat, immer situiert und hängt mit den jeweiligen Sozialisierungen von Menschen zusammen, die Wissenschaft betreiben.

Das Ziel Neuraths, die proletarischen Massen, das heißt die Arbeiterschaft, zu bilden, zeugt nicht von Neutralität.

Auch kann man heute aufgrund von massiver Deindustrialisierung weder von "der Arbeiterschaft" im Kollektivsingular sprechen, noch von "der Arbeiterschaft" im herkömmlichen Sinn. Schlussfolgern lässt sich, dass die Institution damals nicht neutral war und es auch heute nicht ist. Aber, und das scheint mir entscheidend,

zeichnet sich ab, wenn man abermals einen Blick auf die unterstützenden Mitglieder wirft, dass heute nicht mehr Arbeitnehmeranliegen zentral sind, sondern viel mehr das Durchbringen von Interessen der Arbeitgeber, Wirtschaftsfunktionäre und Bankiers.

Man müsste sich für ein Museum des Jahres 2018 nicht nur überlegen, welches Zielpublikum abseits der Schulklassen angesprochen werden soll, sondern welche Funktion das GWM als Bildungseinrichtung in Wien insgesamt haben könnte. Die Einrichtung versteht sich derzeit durch das Vermittlungsprogramm für Schulklassen als Ort jener Wissensvermittlung, die ergänzend zum Schulunterricht praktiziert werden kann. Legitimiert dieses Selbstverständnis nicht auch den aktuellen Unterrichtsplan mit seinen Inhalten, der an Schulen gelehrt wird?

Hält man sich erneut vor Augen, wie eng das GWM vor hundert Jahren mit Schulen und Kindergärten und dem Unterrichtsministerium kooperierte, aber auch, wie viel Zuspruch und finanzielle Unterstützung es damals von der Stadt Wien erhalten hat, liegt die Vermutung nahe, dass Bildung nicht nur einen anderen Stellenwert hatte, sondern dass diese auch anders verstanden wurde.

Das mag aber auch daran liegen, und das wiederum offenbaren die schriftlichen Aufzeichnungen Neuraths⁵¹ dass Ausstellungen vor hundert Jahren noch publikumswirksamere Medien waren. In Zeiten von zunehmender Digitalisierung schwindet das Interesse für analoge Ausdrucksformen.

“Sich vorstellen (imaginieren) bedeutet, irgendetwas mit dem *inneren* Auge sehen, sich ein Bild davon zu machen. Das so entstandene Bild stellt dann das Gesehene vor, es vertritt das Gesehene, symbolisiert es.”⁵²

Im Sinne des Phänomenologen Vilém Flusser, braucht es den Entwurf von inneren Bildern um sich den konkreten materiellen Bildern widmen zu können, Bildern, die noch nicht da sind, die aber mittels eigener Vorstellungskraft gesehen werden können. Einer Vision inhärent ist in jedem Fall die Richtung auf die Zukunft. Genau dieses Vorstellungsvermögen, das in der Institution historisch so stark verwurzelt sein müsste (Neurath als Gründervater), scheint zum jetzigen Zeitpunkt verschüttet. Aber das Gute an Schutt ist, dass man ihn einfach wegräumen und dadurch etwas zum Vorschein bringen könnte.

⁵¹ s. die voran zitierten Textabschnitte

⁵² zitiert nach Bildfabriken, S. 51.

5. Resümee und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit ging es mir darum, mit dem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum eines jener kleinen Bezirksmuseen und zugleich themenorientierten Spezialmuseen ins museologische Blickfeld zu rücken, denen in der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Zunächst habe ich der Geschichte des Museums nachgespürt. Wer war Otto Neurath, warum gründete er ein Museum, worauf zielte seine im GWM entwickelte Bildpädagogik ab?

In einem weiteren Schritt habe ich, ausgehend von bereits bestehenden methodischen Ansätzen der Museumsanalyse, drei Dauerausstellungen untersucht und danach gefragt, auf welche Weise in den Ausstellungen welche Geschichten erzeugt und welche Botschaften transportiert werden.

Weiters habe ich danach gefragt, wie die produzierten Botschaften mit dem Selbstverständnis der Institution korrespondieren und wie sich das Selbstverständnis der Institution seit seiner Gründung verändert hat.

Aufgrund der den Ausstellungsanalysen vorangestellten historischen Recherche und dem so gewonnenen Wissen über die Museumsarbeit Otto Neuraths wurde evident, dass sich die Programmatik im Laufe der letzten knapp hundert Jahre entscheidend verändert hat. Aus einer ambitionierten, an Besuchern interessierten Forschungseinrichtung, wurde ein rückwärtsgewandtes Amateurmuseum, das so wenig mit der Welt außerhalb seiner eigenen Museumsräume zu tun hat, dass man den Eindruck erhält, dieses beabsichtige sich selbst zu musealisieren.

Aus einem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum wurde ein Wirtschaftsmuseum.⁵³

Hatte Neurath noch Bezug nehmend auf die Ingredienzien des Frühstücks davon gesprochen, Zusammenhänge zwischen dem "very personal and private of early

⁵³ Das Ineinandergreifen dieser Entwicklungen näher zu beleuchten, wäre in einer weiterführenden Arbeit spannend. Denn letztendlich sind beide Entwicklungen Effekte von Privatisierungen auf unterschiedlichen Ebenen. Mit diesen Entwicklungen wird jedoch auch eine weitere Problematik evident, nämlich die der Dehnbarkeit des Wortes Museum. Wenn sich ein Museum über seine Kernaufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns definiert, müsste man, wollte man genau sein, im Falle des GWM eher von einem Institut als von einem Museum sprechen, da die Kernaufgaben zu einem Großteil nicht erfüllt werden.

morning hours and the world-wide commerce structures”⁵⁴ herstellen zu wollen, so begegnen wir im GWM heute nur mehr dem “very personal and private”, und zwar nicht der Besucher, sondern der Vereinsmitglieder und Museumsmacher selbst. Davon zeugen die unzähligen Kaffeemaschinen und Blechschilder im Erdgeschoss⁵⁵ und die letztendlich den Besucher infantilisierenden Stoffpuppen in der Ausstellung zum Thema Leben und Wohnen in Wien.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Intimität der sogenannten *Galerie der Sammler/innen* verwiesen, ein Format, das im GWM seit 1990 unverändert besteht. Privatsammler sollen die Möglichkeit bekommen, einen Teil ihrer Sammlung in Vitrinen im Vereinscafé des Erdgeschosses auszustellen. Die ausgestellte Sammlung ändert sich halbjährlich. Ob eine Sammlung museumswürdig ist, bestimmen zwar die Mitarbeiter. Es war in einem Gespräch jedoch nicht möglich, die Ein- und Ausschlusskriterien dafür in Erfahrung zu bringen. Zudem sind es die Mitarbeiter selbst, die die Sammlung in den Vitrinen arrangieren, inhaltlich aufbereiten und diese dann auch selbst im Rahmen von Führungen dem Publikum vermitteln. Aktuell ist das Thema, wie in meiner inhaltlichen Zusammenfassung im vorhergehenden Kapitel angedeutet, *Wiener Esskultur im Wandel der Zeit*. Es werden dafür etwa fünf Stück ca. 2 Meter-hohe Glasvitrinen bestückt. Diese kommen in Museen für gewöhnlich nur dann zum Einsatz, wenn etwas als besonders schützenswert erachtet wird. Gefüllt sind diese jedoch mit eigentümlichen Gegenständen, die den Anschein machen, unmittelbar vom Kühlschrank des Vereinscafés in die Ausstellungsvitrinen transferiert worden zu sein. Unter anderem finden sich darin eine mit einem Lichtspot illuminierte volle Senftube, sowie ein leeres Krennglas.

⁵⁴ Vgl. Hadwig Kraeutler: Otto Neurath. Museum and Exhibition Work. Spaces (Designed) for Communication. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008, S.127.

⁵⁵ An dieser Stelle möchte ich den Lesern eine schriftliche Rückmeldung einer Besucherin nicht vorenthalten, die am 06.11.2018 in das Besucherbuch des Museums schrieb: „Kaffeeausstellung mit sehr vielen Exponaten, fast zu viele auf diese Räumlichkeit. Reinheit lässt zu wünschen übrig, in manchen Vitrinen überwiegt der Staub!! LEIDER!!!“



Vitrine mit Kochportrait

Die Privatsammler bleiben anonym. Kein Schild verweist auf die Besitzer der historischen Gegenstände. Diese werden in Form von Texttafeln keiner Kontextualisierung unterzogen, die Objektschilder enthalten minimalistische Angaben. Auf der gegenüber der Vitrine liegenden Seite hängt eine in sakraler Höhe angebrachte Texttafel, die die Besucher über den grassierenden Zivilisationsverlust jener Menschen aufklären soll, die ein Wiener Schnitzel auf eine andere Weise als im 19. Jahrhundert üblich verzehren:

“Das Wiener Schnitzel”, das diesen Namen aber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhielt, war geboren. Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts gesellte sich der Wiener Erdäpfelsalat (in der traditionellen “Wiener Küche” nie gezuckert) dazu und ergab mit dem Schnitzel ein perfektes Nachtmahlergericht. Heute wird es aus Truthahn-, Hühner- oder Schweinefleisch in der Semmel oder mit Pommes frites und Ketchup zu einer wenig bekömmlichen Variante von Fast Food.”⁵⁶

Aus meiner Sicht widerspricht der Gedanke, der dem Format zugrundeliegt, dass nämlich auch Dinge abseits des Museumskanons zeigenswert sind, mit der Ausführung des Konzeptes. Denn die Privatsammler werden in das Ausstellungsgeschehen weder eingebunden, noch dürfen sie ihre Objekte an ein Publikum heranzuführen.

Mit Blick auf die Darstellungen im GWM, liegt die Vermutung nahe, dass das Museum heute in erster Linie einen depositorischen Charakter hat. Mein Eindruck scheint sich mit der Einschätzung Joachim Baur zu decken, der über die Herausforderungen und Potenziale von Spezialmuseen schreibt: “Wenn die öffentliche Ausstrahlung, wie in manchen privaten Spezialmuseen, jedoch kaum über den oder die Sammler hinausgeht, so ist der Wert als Museum allerdings mehr als zweifelhaft.”⁵⁷

Wie könnte das Museum also aus diesem “very personal and private” Dilemma wieder herausfinden?

Meine Schlussbetrachtung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wollte ich ein ausgereiftes Konzept für eine Neugestaltung oder Neuausrichtung des Museums vorlegen. Trotzdem seien hier einige Anregungen festgehalten.

⁵⁶ S. Texttafel im Museum

⁵⁷ Joachim Baur: “Spezialmuseen”, in: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berlin: G + H Verlag 2012, S. 361.

Reflexion der eigenen Produktionsbedingungen

Das Kaffee-Museum wird von der Industriellenvereinigung als Museum im Museum ausgerichtet. Die Bibliothek im ersten Stock wurde seit den 1990er Jahren nicht mehr erweitert, diese wird nicht als solche nach außen kommuniziert und ist daher von den BesucherInnen nicht als solche verwendbar. Die Bibliotheksräume werden allerdings als Veranstaltungsräume vermietet. Die im Erdgeschoss befindlichen Chemie-Ausstellungen sollen, so ein Mitarbeiter, SchülerInnen auf die sogenannten MINT-Berufe (Mathematik, Informatik, Naturwissenschaften, Technik) aufmerksam machen und dazu anregen, sich mit naturwissenschaftlichen Disziplinen auseinanderzusetzen. Philosophen, so sagte mir dieser, hätten wir schon zu viele. Wir bräuchten Naturwissenschaftler.

Das bedeutet, das Museum fungiert nicht mehr ein Reflexionsmedium, in dem Wirtschaftszusammenhänge reflektiert werden, sondern es dient dazu, die Wirtschaft mit den vom Museum in Zusammenarbeit mit den unterstützenden Vereinsmitgliedern gesetzten Maßnahmen, zu forcieren. Nicht mehr die Museumsmacher sollen bestimmen, was gezeigt und wie vermittelt wird, sondern die Vereinsmitglieder selbst.

Solange jedoch das Museum als Interessensvertreter ihrer Mitglieder verstanden wird, kann dieses nicht ein Ernst zu nehmender Ort der politischen Bildung abseits von Parteipolitik und städtischer Vergabepolitik sein. Es ist nicht so, dass wir weniger PhilosophInnen und mehr NaturwissenschaftlerInnen brauchen, genau das Gegenteil ist der Fall in einer globalisierten, digitalisierten und zunehmend komplexer werdenden Welt. Aus meiner Sicht wäre es für ein Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum daher notwendig und relevant, Ausstellungen als Reflexionsmedien zu begreifen und Sozial- und Wirtschaftsgeschichte als Disziplinen zu verstehen, die Teil von Zeitgeschichte sind.

Denkbar wäre in diesem Zusammenhang, das GWM als erweiterten und "dezentralen" Ort des *Hauses der Geschichte Österreich*⁵⁸ zu etablieren mit der Möglichkeit, entweder Themen der aktuellen Dauerausstellung dort aufzugreifen und zu intensivieren oder Themen aufzugreifen, die in der Ausstellung des HdGÖ leider bislang keinen Platz gefunden haben, wie etwa das Thema Identitätspolitik.

⁵⁸ Im Folgenden als HdGÖ abgekürzt

Der Publikation *Arbeiterbewegung in der Zwischenkriegszeit* konnte ich entnehmen, dass es eine ähnliche Überlegung bereits 1976 gab, die jedoch in dieser Form aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten nie realisiert wurde:

“Das Kuratorium prüft 1976 die Frage, welche Zweckwidmung für das Haus am geeignetsten sei und kommt zum Schluß, dass die Errichtung eines Zeitgeschichte-Museums eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe sei. (...) 1978 wird ein anonymer Ideenwettbewerb zur Gestaltung eines Zeitgeschichtemuseums in der Vogelsangasse ausgeschrieben. 23 Arbeiten können 1979 in einer Präsentation im neuen Ausstellungssaal gezeigt werden. Die Frau Bundesminister für Wissenschaft und Forschung eröffnet diese Ausstellung, begrüßt das Projekt eines Zeitgeschichte-Museums und ladet schließlich das *Österreichische Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* ein, ein entsprechend überarbeitetes Projekt in ihrem Ministerium einzureichen. Dies geschieht anfangs 1981. Der Finanzminister erklärt dazu, daß er sich aufgrund der derzeitigen Budgetsituation schwer eine Möglichkeit vorstellen kann, die notwendigen Beträge dem *Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung* zusätzlich bereitzustellen.”⁵⁹

Weiters wäre es sodann möglich, die Räumlichkeiten des GWM vom HdGÖ als Dependance für Archive, eine Bibliothek oder ein Depot und für Veranstaltungen wie Lesungen, Konzerte, künstlerische Arbeiten und Diskussionen zu nützen.

Würde sich dieses Haus nicht auch dafür anbieten, als visuelles Forschungszentrum zu dienen? Denn die Geschichte des Hauses ist stark mit dem Sehsinn verknüpft (s. Otto Neurath). Gleichzeitig ließe sich eine Anregung der Museologinnen Muttenthaler und Wonisch konzeptionell aufgreifen. In dem Nachwort ihres Buches *Gesten des Zeigens* plädieren diese für eine “Schule des Sehens”.

Im Zuge ihrer narratologischen Ausstellungsuntersuchungen kommen sie zum Schluss, dass in Ausstellungsrezensionen zwar oftmals einzelne Objekte herausgegriffen und beleuchtet werden, dass die Narrative, die Ausstellungen produzieren, jedoch wenig hinterfragt werden.⁶⁰ Wäre das *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* nicht ein guter Ort, um sich genau dort mit den Bedeutungen des Gesehenen auseinanderzusetzen und zugleich auch die Bedingungen des eigenen Sehens, die eigene Bedeutungsproduktion, zu erforschen?

⁵⁹ Friedrich Stadler (Hg.): *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit*. Otto Neurath-Gerd Arntz. Wien: Löcker Verlag 1982, S. 253.

⁶⁰ Vgl. *Gesten des Zeigens*, S. 237-253.

Inhaltliche Öffnung mit Fokus auf den Bezirk

Eine Öffnung der Institution würde für mich besonders eine inhaltliche Öffnung bedeuten. Das GWM wird 2018 mit Dauerausstellungen aus den 1980er Jahren bespielt. Wir begegnen einer Institution, die die Augen vor einer jüngeren migrantisch geprägten Lokalgeschichte verschließt. Ebenso scheint, um ein weiteres Beispiel zu nennen, an stadtplanerischen Veränderungen im Zuge der U2-Verlängerung zum Matzleinsdorferplatz kein Interesse vorhanden zu sein.

Damit wird deutlich, dass das Bezirksgeschehen für das Museum nicht relevant ist.

Ich habe in den Ausstellungsanalysen, besonders in jener, die sich dem Thema Wohnen annimmt, in Form von kritischen Reflexionen versucht, inhaltliche Alternativen ins Feld zu führen, die über den Bezirk hinaus von Relevanz sein könnten, sich im Hinblick auf den fünften Bezirk jedoch konkret verhandeln ließen, wie zum Beispiel das Thema der Gentrifizierung.

Für eine Ausstellung zum Thema Wohnen beziehungsweise Stadtentwicklung würde sich die Erforschung der Reinprechtsdorferstraße nahezu aufdrängen, da diese nicht nur den Bezirk selbst in einen schicken, angesagten und einen weniger attraktiven teilt. Viel mehr ist diese zugleich, wie der Journalist Robert Misik hellstichig in einer Reportage bemerkt, die unsichtbare "Demarkationslinie zwischen räumlicher *West-Side* und schicker Innenstadt"⁶¹ überhaupt.

Wie ich in einem Gespräch von Mitarbeitern erfahren habe, gibt es den Wunsch, das Museum im Bezirk stärker zu verorten. Aber welche Maßnahmen werden hierfür gesetzt? Dazu gibt ein sogenanntes Diskursprogramm, eine Reihe von Abendveranstaltungen, die den Anschein machen, in erster Linie der parteipolitischen Freundeskreispflege zu dienen. Ranghohe Politiker, darunter der amtierende Wiener Bürgermeister und die amtierende Gesundheitsministerin, werden zum Beispiel eingeladen, um über gesellschaftliche und wirtschaftliche Probleme und Herausforderungen in Bezug auf Wien zu sprechen, und um anschließend ihre persönlichen Lösungsansätze zu präsentieren.

⁶¹ Robert Misik, "West-Side Storys", unter: <https://misik.at/2017/02/west-side-storys/> (abgerufen am 19.11.2018)

2017 hieß der dafür gefertigte Flyer *Begegnung im Museum*, seit 2018 heißt dieser *Impuls und Diskurs im 5*. Welchen Sinn hat die Titeländerung, wenn Inhalte nach wie vor von oben nach unten verteilt werden und sich die Inhalte zudem nicht ändern? Aus meiner Sicht bezieht sich das Museum in der aktuellen Ausrichtung des Formates nicht auf die Gedanken, Bedürfnisse, Wünsche, Ideen, Sorgen und Ängste etc. jener Menschen, die es allerdings dezidiert ansprechen will.

Aneignen von Medienkompetenz

Die Ausstellungen geben gestalterisch einen Mangel an Medienkompetenz zu erkennen. Gerade diese stand jedoch im Sinne einer "visual education" im Mittelpunkt der gesamten Forschung von Neurath.

Oberstes Ziel seiner Museumsarbeit war es, eine Demokratisierung des Wissens voranzutreiben. Wenig privilegierten Menschen konnte, so Neuraths Auffassung, nur dann die Möglichkeit zur selbstständigen Wissensaneignung und Meinungsbildung geboten werden, wenn eine "Orchestrierung" nicht nur der unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen stattfinden würde, sondern auch ein Zusammenspiel unterschiedlichster Medien.

Den Mitarbeitern des GWM sei nicht ihre fachlichen Qualifikation abgesprochen, die vor allem im Bereich der Volkswirtschaft liegen mag.

Offensichtlich ist jedoch, dass die Frage nach den Bedingungen von Bedeutungsproduktion und Sinnstiftung in den dort präsentierten Ausstellungen entweder bisher noch nicht oder nicht ausreichend gestellt wurde. Abermals sei an dieser Stelle an die bizarren "environments" der *Wohnen und Leben in Wien*-Ausstellung verwiesen.

Dass Neurath sich nicht nur Gedanken über die zu vermittelnden Inhalte machte, sondern ebenso das Display und die Ausstellungsarchitektur als Informationsträger verstand, davon zeugt folgender Textabschnitt, in dem deutlich wird, dass er Ausstellungen als "overall concept" begriff, in denen die unterschiedlichsten Komponenten sinnlich zusammenwirken und dementsprechend mit Bedacht eingesetzt werden sollten:

“Pictures, pictorial statistics, models, illuminated charts, interactive apparatuses, animated film, and objects of all sorts were introduced. The furniture, the charts, their shapes, colours, and sizes were defined in their appearance as well as in their use. The charts with sizes which could facilitate easy observation, were to be hung at a convenient height.”⁶²

Meine Anregungen sollen als Plädoyer dafür verstanden werden, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte als Zeitgeschichte zu behandeln, das Medium Ausstellung als Reflexionsmedium zu begreifen, ein Museum als Bildungs- und Forschungseinrichtung zu verstehen, diesem eine langfristige Finanzierung zuzusichern, um Forschung und inhaltliche Unabhängigkeit zu gewährleisten, das Bezirksgeschehen inhaltlich miteinzubinden, Menschen auf Augenhöhe anzusprechen und Sinn und Sinnlichkeit in Ausstellungen - wie Neurath dies tat - zusammenzudenken.

Für eine weiterführende theoretische Auseinandersetzung bietet das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum mehrere Anknüpfungspunkte. Im Zuge meiner Recherche für diese Arbeit, ist mir keine Chronik untergekommen, die sich mit der Ausstellungspraxis des Museums seit seinem Bestehen beschäftigt und dieses mit Bildmaterial dokumentiert. Auch ist mir keine Publikation bekannt, die den vielen Standorten in Wien nachgeht, an denen das Museum, seine Büro- und Ausstellungsräume, bis 1962 angesiedelt waren.

Eine solch kartographische Arbeit interdisziplinär zu erstellen, wäre nicht nur mit einer spannenden Forschungstätigkeit verbunden, viel mehr stellt sie in meinen Augen auch eine Notwendigkeit dar.

Diese würde der Tatsache Rechnung tragen, dass sich die Existenz des Hauses Otto Neurath und dessen Ideen verdankt und würde zugleich sichtbar machen, dass und auf welche Weisen das Museum im Zuge politischer Machtwechsel, insbesondere ab 1934 instrumentalisiert wurde.

Da die Ausstellungspraxen und Organisationsstrukturen der kleinen Bezirks- und Spezialmuseen Wiens wissenschaftlich weitgehend unberührt sind, verstehe ich eine solche Forschungsarbeit auch als einen Beitrag dazu, die Wiener Stadtgeschichte zu beleuchten und aufzuarbeiten. In diesem Zusammenhang würde nicht nur ans Licht kommen, dass die Vergangenheit im Inneren der Ausstellungsräume mit der

⁶² Hadwig Kraeutler: Otto Neurath. Museum and Exhibition Work. Spaces (Designed) for Communication. Frankfurt am Main: PETER LANG 2008, S.126.

Gegenwart kollidiert und wie ein Sonderling weiterbohrt, auch würde zum Vorschein kommen, dass diese Sonderlinge vor allem in uns weiterzuexistieren scheinen.⁶³

⁶³ Mieke Bal: "Sagen, Zeigen, Prahlen", in: Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.74. "Die Vergangenheit kollidiert mit der Gegenwart, zu der sie ebenfalls gehört und aus der sie nicht mehr herausoperiert werden kann, obwohl sie im Inneren der Gegenwart als Sonderling weiterbohrt."

6. Bibliographie

Bal, Mieke: "Sagen, Zeigen, Prahlen", in: Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, 2010.

Baur, Joachim: "Spezialmuseen", in: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berlin: G + H Verlag, 2012.

Doudova, Helena (Hg.): Bildfabriken. Infografik 1920-1945. Fritz Kahn, Otto Neurath et. al. Leipzig: Spector Books, 2017.

Foucault, Michel: Was ist Kritik? Berlin: Merve, 1992.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Groß, Angélique: Die Bildpädagogik Otto Neuraths: Methodische Prinzipien der Darstellung von Wissen. Berlin: Springer, 2015.

Hauer, Andrea: Handbuch der Sondermuseen der Wiener Bezirksmuseen. Wien: Pago-Druck, 1997.

Hauer, Andrea. Handbuch der Wiener Bezirksmuseen. Wien: Pago-Druck, 1995.

IKEA-Grätzlfest: <http://www.hej1150.at/> (abgerufen am 15.11.2018)

Jannelli, Angela: Wilde Museen: Zur Museologie des Amateur museums. Bielefeld: Transcript, 2012.

Kraeutler, Hadwig: Otto Neurath. Museum and Exhibition Work. Spaces (Designed) for Kommunikation. Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008.

Lindquist, Sven: Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 1978.

Marchart, Oliver: "Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie", in: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Herausgegeben von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld.
Wien: Turia + Kant, 2005.

Misik, Robert: "West-Side Storys", unter: <https://misik.at/2017/02/west-side-storys/> (abgerufen am 19.11.2018)

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen.
Bielefeld: Transcript, 2006.

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle.
Berlin: Merve, 1996.

Pfaller, Robert: Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur.
Frankfurt am Main: Fischer, 2017.

Sandner, Günther: "Demokratisierung des Wissens. Otto Neuraths politisches Projekt", unter:
<https://webapp.uibk.ac.at/ojs/index.php/OEZP/article/viewFile/1289/984> (abgerufen am 08.11.2018)

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität.
2. Auflage.
Berlin: Piper, 2013.

Stadler, Friedrich (Hg.): Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath-Gerd Arntz. Wien: Löcker Verlag, 1982.

Sternfeld, Nora: "Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung", in: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Herausgegeben von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld.
Wien: Turia + Kant, 2005.