

/ecm  
educating  
curating  
managing

*di:'angewandte*

MASTERTHESIS

DIE SCHAFFUNG DER GRUNDLAGEN DES FACHLICHEN PROGRAMMS DER ABTEILUNG FÜR  
ZEITGENÖSSISCHES DESIGN IM KUNSTGEWERBEMUSEUM IN BUDAPEST

JUDIT HORVÁTH PHD

WIEN, MAI 2020.

BETREUT VON MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG UND MONIKA SOMMER

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>ABSTRAKT (DE)</b> .....	2
<b>ABSTRACT (EN)</b> .....	2
<b>EINLEITUNG</b> .....	3
<b>ZEITGENÖSSISCHES SAMMELN IM BUDAPESTER KUNSTGEWERBEMUSEUM</b> .....	9
Historischer Hintergrund.....	9
Die digitale Sammlung.....	16
<b>DIE ENTSTEHUNG UND DIE TÄTIGKEIT DER ABTEILUNG FÜR ZEITGENÖSSISCHES DESIGN</b> .....	18
Die Darstellung des zeitgenössischen Designs in der Dauerausstellung.....	21
Ausstellung „Bikeology“ .....	22
Die Glashalle des Museums als Coworking-Space .....	26
Eine Reihe zeitgenössischer Sonderausstellungen in der György-Ráth-Villa und das Kunstwerk des polnischen Designers Pawel Grobelny.....	31
Die Konferenzreihe „Collec_Think Tank“ oder die partizipative Sammeltätigkeit .....	35
Kooperation mit den Unterrichtseinheiten für zeitgenössische Kultur, Praktikantenprogramm	37
<b>EINE NEU KONZIPIERTE SAMMLUNGSABTEILUNG IN EINEM MUSEUM MIT GROßER VERGANGENHEIT</b> .....	38
Zeitgenössische Designsammlungen in den ostmitteleuropäischen Partnerinstitutionen .....	42
<b>INNERE VISION</b> .....	70
Das gemeinsame Gut - Wessen Sammlung.....	70
Zeitgenössisches als Denkansatz – die Erscheinung neuer Strategien, Methodologien, Prinzipien und der Partizipation im Museum .....	72
Museum-LAB .....	79
Rahmen und Möglichkeiten, oder die Lösung steckt im Dimensionswechsel .....	81
Partizipative Sammeltätigkeit, neue Materialien, weniger Objekte, mehr Methode .....	83
Die Sammlung als dynamisches System.....	86
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	89
<b>ANHANG</b> .....	90
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	93
<b>LEBENS LAUF</b> .....	98

### **ABSTRAKT (DE)**

In meiner Master These diskutiere ich das fachliche Programm der im Kunstgewerbemuseum Budapest 2015 gegründeten Abteilung für zeitgenössisches Design. Ich untersuche die Methoden der Erweiterung, welche den gegebenen Rahmenbedingungen standhalten.

Das Thema meiner Master These ist gleichzeitig meine tägliche Praxis, denn die Aufgabe der von mir geleiteten Abteilung für zeitgenössisches Design besteht während der Rekonstruktionsarbeiten des Kunstgewerbemuseums darin, in dem in 5-6 Jahren wiedereröffneten Museum eine ausstellungsfähige Sammlung von zeitgenössischem Design aufzubauen, oder zumindest ihre Grundlagen zu schaffen. Die Sammlungsgruppe erstreckt sich auf die unterschiedlichen Zweige des mitteleuropäischen Crafts und Desings nach dem zweiten Weltkrieg. Die Mission der neuen Abteilung ist jedoch viel mehr, als der Aufbau einer Sammlung. Wir möchten durch unsere Arbeit neue Museumspraktiken in die Institution einbringen.

Im Rahmen der Forschung untersuche ich die Sammlungen, die Struktur und das Funktionieren der führenden Museen für Design und/oder Kunstgewerbe in der Region bzw. die Stellung des zeitgenössischen Designs in diesen Institutionen.

### **ABSTRACT (EN)**

In my thesis, I outline the professional programme of the Contemporary Design Department established in the Museum of Applied Arts in 2015. I examine the methods derived from the given possibilities that aspire to expand the limits with complex solutions.

The subject of my thesis is at the same time my everyday praxis, as it is the mission of the Contemporary Design Department that I lead, during the reconstruction work of the main building of the Museum of Applied Arts in Budapest, to build a contemporary design collection to be displayed in the new institution opening in some five to six years from now, or at least to establish its foundation. The field of our collection encompasses the various branches of Central and Eastern European craft and design post-1945. The mission of the new department, however, transcends merely developing a collection. Through our work, we endeavour to introduce new museum practices into the institution.

In the course of my research, I examine the collections, operations, and structures of the leading design and applied arts museums of the region, and the role of contemporary design within these institutions.

## EINLEITUNG

*„Museums need to find answers to what it means to be part of a participative culture, a culture in which members believe that their contributions matter and feel some degree of social connection with one another. In documenting contemporary culture, participative projects add new perspectives to collections. At the same time they provide participants with a better understanding of the specificity of museum work. This better understanding fosters people’s sense of ownership in a museum. Yet, the participative method of collecting is not uncontested. It may question the autonomy and authority of the museum professional, involving a redefinition of the professional as an external expert acknowledging the expert knowledge of the individual and the community itself.”<sup>12</sup>*

Sammeln, Forschen, Kategorisieren, Systematisieren, Konservieren, Restaurieren, Ausstellen. Aufbewahrung der Güter der Vergangenheit für die Zukunft und ihre Veröffentlichung. Diese sind die Begriffe, die einem als Erstes einfallen, wenn man an eine Museumssammlung denkt.

Die Grundhaltung des Sammlers ähnelt sich der eines Jägers. Es ist kein Zufall, dass die als erste Sammlungen geltenden Vorfahren der Museen, die sog. Raritätenkabinette selbst exotischer Trophäen nicht entbehrten. Die Jagd geht substantiell mit der Verfolgung, dem Anpirschen, der Gewaltausübung über eine andere Existenz, dem Herausreißen aus der natürlichen Umgebung, dann mit dem Präparieren und letztendlich mit der künstlichen Darstellung einher. Also die Inbesitznahme, die Ausbeutung der „Natur“ aus einer vermeintlichen oder realen Machtposition. Die Museumssammlungen nahmen oft nach ähnlichen Prinzipien zu. Zwar hauptsächlich im Namen der Wissenschaft, jedenfalls mit Ausübung von Gewalt.

Die Anhäufung als unabdingbares Nebenprodukt der Sammlungstätigkeit von Museen wurde im 21. Jahrhundert zu einem wenig gut klingenden Begriff. Dieser Satz gilt sowohl im physischen, als auch im geistigen Sinn. Die unzählbaren Gegenstände und enormes Wissen anhäufenden Museen wurden in der letzten Zeit oft zu geschlossenen, statischen

---

<sup>1</sup> Participative Strategies in Collecting the Present. Berliner Blätter 63 (2013)  
<https://www.hsozkult.de/journal/id/zeitschriftenausgaben-9095> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<sup>2</sup> Englische Zitate stehen ohne Übersetzung, ungarische Zitate sind immer meine Übersetzung [J.H.].

und staubigen Institutionen, die nur langsam auf die Ereignisse in ihrer Umgebung reagieren. Je größer eine Sammlung und das um sie herum aufgebaute Wissen, desto schwerer kann man die gründende und unterhaltende Institution in eine neue Lage bringen.

Im 21. Jahrhundert sind der Überblick über die Zugriffsstrategien, die Kombinatorik, die Fähigkeit zum Verbinden, zur Wahl und zur Entscheidung viel wichtiger, als das Besitzen (sowohl auf physischer Ebene, als auch in Bezug auf Kenntnisse und Wissen). Die Erkenntnis, was womit zusammenhängen kann, was welche Folgen haben kann.

Die Aspekte der Nachhaltigkeit überschrieben die Wichtigkeit der Anhäufung, die hauptsächlich dem Aufstieg des Internets zu verdankenden netzwerkartigen Verbindungen besiegten die Hierarchie.

Das gilt selbstverständlich auch für Museen. Die Zeit ist lange vorbei, als die Museen als Autoritäten, einseitige wissensvermittelnde Systeme galten, als die Besucher das Museum als ein Heiligtum betraten und sie die dort vermittelten Kenntnisse kritiklos an- und aufnahmen.

Die Funktion des in unserer Zeit gültigen, sein Publikum ansprechenden Museums ist statt Hierarchie durch horizontale Verbindungen gekennzeichnet. Besucher erwarten von einem heutigen Museum vielmehr, dass es ihre Wünsche, Anforderungen, Meinungen berücksichtigt, sie aktiv macht und neugierig ihren Gedanken entgegenkommt.

Museen, die mehrere Zehn-, aber oft Hunderttausende Objekte aufbewahren, werden oft zu Gefangenen ihrer eigenen Sammlung. Sie können die Wünsche ihres Publikums nur schwer befriedigen, denn sie bemühen sich mit allen Kräften daran, die ihnen anvertrauten mehrere Jahrhunderte oder Jahrtausende alten Werte zu bewahren und zu unterhalten. Sammlungen von dieser Größenordnung tragen eine bestimmte Trägheit in sich. Die Versuche, sie aus der Balance zu bringen, können Risiken mit sich bringen.

Die physischen, zeitlichen und räumlichen Dimensionen dieser Sammlungen sichert jedoch eine Art natürlichen Selbstschutz für sie. Trotzdem, wie könnte man jenen Punkt finden, an dem das Ganze sich bewegen lässt und wenn sich diese *Masse* in Bewegung setzt, wer garantiert, dass sie lenkbar bleibt oder die Etablierung grundsätzlich neuer Strukturen

erforderlich macht? Wird man nicht der Verursacher eines enormen Chaos, welches das bisher aufgebaute System auf den Kopf stellt?

Bevor man eine Sammlung aus dem Zustand der Trägheit bewegen möchte, sollte man untersuchen, aufgrund welcher Prinzipien und Aspekten es sich bisher entwickelte. Welche lang vergessenen Aspekte sollten wiederbelebt werden, welche verloren ihre Geltung und was sind die neuen, zwingend in die fachliche Praxis aufzunehmenden Aspekte, wenn man mit Verantwortung an die Zukunft denkt. Wo sind die Hindernisse, welche die Einführung neuer Praktiken blockieren und welche umsichtigen Methoden könnte man zur Beseitigung dieser Hindernisse finden?

Nachfolgend möchte ich am Beispiel des Kunstgewerbemuseums in Budapest untersuchen, wie stark die Wiederbelebung der konzeptionellen zeitgenössischen Designsammlung bzw. die zu diesem Zweck gegründete Museumsabteilung auf die über mindestens hundert Jahre etablierten Praktiken auswirken kann. Im Vorfeld der Untersuchung steht die Frage, ob die fachlichen Zielsetzungen der im Museum seit genau fünf Jahren tätigen Abteilung für zeitgenössisches Design imstande sind, das Funktionieren der kompletten Institution beeinflussen können. Ob man neue, in der Vergangenheit nicht vorhandene, aber in der Gegenwart geltende gute Vorgehensweisen einbringen kann.

Ich bin seit zwanzig Jahren als Kuratorin tätig. Ich habe langjährige Erfahrung als Kuratorin bzw. Sammlungsbetreuerin sowohl im privaten als auch im öffentlichen Bereich. Als Leiterin der 2015 gegründeten Abteilung für Zeitgenössisches Design sah ich mich mit zahlreichen, längst überholten museumsinternen Praktiken konfrontiert. Bis zur Gründung der zeitgenössischen Abteilung hatte das Museum sechs Abteilungen für die Sammlungstätigkeit je nach dem Grundmaterial, die insgesamt 400.000 Objekte betreuen: Möbelsammlung, Textil- und Trachtsammlung, Keramik- und Glassammlung, die Goldschmiedsammlung, das Archiv und die Kunstbuchsammlung der Bibliothek. Die Stammsammlung besteht aus 72.000 Objekten. 60% davon ist in der digitalen Sammlung auf der Webseite des Museums auch für virtuelle Besucher zugänglich. In diesen Abteilungen arbeiten insgesamt 48 Mitarbeiter in Vollzeit. Man kann bereits an diesen Verhältnissen sehen, dass die Betreuung der Sammlung als eine schwere Bürde die einzelnen Abteilungen belastet. Es ist kein Wunder, dass die einzelnen Abteilungen wenig flexibel sind und fast als alleinstehende Insel innerhalb der Institution funktionieren. Das

bedeutet bei weitem nicht, dass ihr Funktionieren nicht einer einheitlichen Verordnung entspricht und sie ggf. nicht zur Kooperation fähig sind.

Die Gründung der von mir geleiteten Abteilung fiel mit dem Beginn der Rekonstruktionsarbeiten des Hauptgebäudes zusammen. Diese lang entbehrte Abteilung wurde zu Beginn eines Paradigmenwechsels, bei den ersten Schritten der Erneuerung gegründet. Es gab Versuche, sie ins Leben zu rufen, aber sie blieben leider ohne Erfolg.

Das von Ödön Lechner entworfene, von Anfang an als Kunstgewerbemuseum geplantes Gebäude nahm zu dieser Zeit Abschied von seinen Besuchern. Im September 2018 wurde es nach einigen Ausstellungen und Veranstaltungen für Jahre geschlossen. Es wurden solche Vorgänge in die Wege geleitet, welche im Falle einer Institution von diesem Rang und dieser Größe höchstens alle hundert Jahre stattfinden. Das komplette Material der Museumssammlung wurde ausgezogen. Dieser Prozess dauerte zwei Jahre lang. Die Sammlungsabteilungen verließen das Gebäude nacheinander. Sie zogen in eine Brachfläche der Stadt neben die vorläufigen Sammlungslager um.

Die verfügbare Ausstellungsfläche wurde auf den Bruchteil reduziert. Sie wurde jedoch nicht annulliert, denn gleichzeitig zum Schluss des Hauptgebäudes wurde eine seit Jahren schlummernde Filiale eröffnet. Die Ráth-György-Villa, die Wohnung von György Ráth, des ersten Direktors des Kunstgewerbemuseums, eines namenhaften Kunstsammlers wurde nach einer partiellen Renovierung mit einer Dauerausstellung und einer Wechsellausstellung im September 2018 eröffnet.

Im leeren Hauptgebäude konnte man mit der Gebäudeuntersuchung anfangen, damit nach einigen Jahren ein des ursprünglichen Gebäudes würdiger, erneuerter Raum die Besucher empfangen kann. Um den Rundgang des Gebäudes bzw. Raum für die neuen Funktionen sicherzustellen, wird gleichzeitig ein neuer Flügel gebaut, dessen Hauptfunktion die Darstellung des zeitgenössischen Designs sein wird.

Verschlossene Türen für sechs-sieben Jahre – das kann einem als eine lange Zeit erscheinen. Wenn man jedoch daran denkt, dass man in diesem Zeitraum nicht nur ein weltweit unvergleichliches Gebäude erneuert (renoviert, restauriert, und durch einen neuen Flügel ergänzt) wird, sondern auch eine inhaltliche Erneuerung zu erarbeiten ist, dann kann es sogar zu wenig sein.

Die Zeit der verschlossenen Türen fasse ich als Leiterin der Abteilung für zeitgenössisches Design ausdrücklich als Chance bzw. als planbare Zeit auf, die als eine der wichtigsten Bedingungen der Museumsarbeit gilt. Sowohl der Aufbau bzw. die wissenschaftliche Untersuchung der Sammlung, als auch die Planung und Organisation ihrer Veröffentlichung sind zeitaufwändige Aufgaben. In der Museumsarbeit gilt die Planbarkeit als unabdingbar, denn der Entstehung einer Ausstellung gehen langjährige Forschungsarbeit, die Kooperation mit einem großen Team und gemeinsame Arbeit voran. Und eine Arbeit mit zahlreichen Teilnehmern braucht Planung und Organisation.

Nachfolgend werde ich untersuchen, wie der konzeptionelle Wiederaufbau der zeitgenössischen Designsammlung auf das Museum als Ganzes auswirkt. Welche neuen Strategien, Methodologien, Prinzipien wurden und werden seit 2015 in der Institution durch unsere Tätigkeit etabliert? Welche sind jene neuen Richtungen, die am wirksamsten in dieser Abteilung erprobt werden sollten, denn sie kommt mit der zeitgenössischen Szene kontinuierlich in Berührung und ihre Sammlung ist um ein gutes Teil kleiner, als die der anderen Abteilungen. Ihr Material ist sinngemäß viel jünger, als das der anderen Abteilungen, es ist keine Restauration notwendig. Wo es jedoch erforderlich ist, das ist eine Aufgabe für Restauratoren mit Fachwissen für neuere Materialien. Bis jetzt konnte das Museum das durch die Mitwirkung von externen Mitarbeitern erfüllen.

Nachfolgend werde ich die Geschichte der zeitgenössischen Sammlung des Museums erörtern und der Frage untersuchen, mit welcher Erbschaft die neue Sammlung bei der Gründung konfrontiert war, aufgrund welcher Richtlinien sie diesbezüglich vorgeht und welche die neuen, zu etablierenden Vorgehensweisen sind.

Eine internationale Umfeldstudie ist selbstverständlich unabdingbar. Ich stellte demgemäß eine Umfrage mit zweiundfünfzig Fragen bzw. mit Fokus auf die ostmitteleuropäische Region zusammen. Ich bat elf LeiterInnen von Abteilungen für zeitgenössisches Design in führenden Museen für Design und Kunstgewerbe, sie auszufüllen. Die Daten dieser Umfrage kennzeichnen einerseits eine Karte der ostmitteleuropäischen Designmuseen aus vielen Aspekten und positionieren andererseits das Kunstgewerbemuseum in Budapest auf dieser Karte. Eine Museumssammlung, die das Design dieser Region seit dem 2. Weltkrieg sammelt, gibt es in Europa bis jetzt nicht. Das Slowakische Design Zentrum ist die einzige

Institution, die einen ähnlichen Fokus wie die unsere hat, aber sie verfügen bis jetzt über keine Akkreditierung als Museum.

In meiner Arbeit werde ich Begriffe diskutieren, wie die Krise der Repräsentation, die partizipative Museumsarbeit, das kollektive Sammeln, das gemeinsame Wohl, die Sammlungsmanagement, die Transparenz und welche Rolle der Zufall und die Berechenbarkeit im Falle einer Museumssammlung spielen. Ich beschäftige mich mit der Frage, was der Begriff von Nachhaltigkeit im Kontext des Museums bedeutet und ob es ein spezielles Wissen östlich des virtuellen eisernen Vorhangs gibt, die heute gültig sein können, als die durch übertriebene Anhäufung belastete Erde wegen ihres eigenen Verbrauchs bzw. des dadurch entstandenen, beinahe an die Grenzen der Handhabbarkeit stoßenden Überflusses erstickt.

Ich untersuche die sozialpolitischen Möglichkeiten des Museums als wissenschaftliche Institution, das Museum als öffentlicher Raum – warum ist es von Wichtigkeit und Bedeutung, dass es Denkräume hat. Denn die Erbschaft soll nicht nur konserviert und aufbewahrt, sondern belebt werden. Man sollte ihre Gültigkeit immer neu definieren, möglichst mit Bezug auf den Unterhalter. Man sollte aus ihr Wissen herausfiltern, das für die aktuellen Probleme und Fragen aktuelle Lösungen und Antworten geben können.

Letztens möchte die Frage diskutieren, inwieweit sich die Museumssammlung als dynamisches System betreiben lässt. Ich verfolge mit Neugier das aus dem Manifest *Active Collections* von Rainey Tisdale und Trevor Jones entstandenes Forum „[www.activecollections.org](http://www.activecollections.org)“, bzw. das daraus entstandene Buch unter dem gleichen Titel<sup>3</sup>.

Ich forsche nach solchen Lösungen, welche in einem Museum des 21. Jahrhunderts wirksam und gültig sein können – die Serien, die Interdisziplinarität und die Verbindung von scheinbar fernen Sachen. Die Grundlage meines Ansatzes sind die wissenschaftliche Position der Kuratorin und die empirische Forschung.

---

<sup>3</sup> Elisabeth WOOD, Rainey TISDALE, Trevor JONES, *Active Collections*. Routledge, New York, 2018.

### Historischer Hintergrund

Das Kunstgewerbemuseum in Budapest wurde 1872 gegründet, unmittelbar nach der Gründung des Victoria & Albert Museums 1852 in London (früher South Kensington Museum) und der Eröffnung des Museums für angewandte Kunst 1864 in Wien (ursprünglich k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), die als Modell dienten. Die Geschichte des Wiener und Budapester Museums verlief bis zum Ende des ersten Weltkrieges parallel. Der Grund dafür war, dass Österreich und Ungarn zwischen 1867 und 1918 einen Staatenverband bildeten. Das Abkommen über die Österreichisch-Ungarische Monarchie wurde vom ungarischen König und österreichischen Kaiser Franz Joseph I. im Jahre 1867 sanktioniert.

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie war das zweitgrößte Staat Europas nach Russland und ab 1910 wurde sie nach den Vereinigten Staaten, Deutschland und dem Vereinigten Königreich der viertgrößte Maschinenhersteller und Exporteur im Bereich Maschinenbau. Es ist kein Zufall, dass die Entwicklung der Industrie zu dieser Zeit höchste Priorität hatte. Mit den neu gegründeten Kunstgewerbemuseen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte man auch das Ziel verfolgt, Musterkollektionen für das Kunstgewerbe herzustellen.

Die Gründung des Wiener Museums ist größtenteils Rudolf Eitelberg zu verdanken, der *„in einem seiner Beiträge erörtert hat, dass Kunst nicht mehr das Vorrecht eines privilegierten Sozialschicht sei und man solle auch die Meinung der Massen über die im Museum ausgestellten Gegenstände kennenlernen. Die „Demokratisierung“ von Kunst und Gewerbe schritt parallel und gegenseitig verstärkend voran.“*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Zsófia HACSEK, A szépet a hasznossal. A bécsi Iparművészeti Múzeum története. In: Múzeumcafé 62. 2017/6., S. 123.

*„Selbst der für die Kunst kaum aufgeschlossene Kaiser Franz Joseph war enthusiastisch, [...] weil ihm das Leitprinzip der „nützlichen Kunst“ gefiel, und er sah im Museum eine hervorragende Chance zur Interessenvertretung der Arbeiterklasse, egal ob sie interessierende Besucher des Museums oder selbst die Kunstgewerbler sind.“<sup>5</sup>*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlief die gewöhnliche Prozedur so, dass man die Institution auf ein bereits vorhandenes Material aufbaute [...]. [Das Wiener Museum] verfolgte jedoch nicht diesen Weg. Als das Museum entstand, „suchte“ ein (nicht ganz eindeutiges) Leitprinzip ein Gebäude – ohne Material.

Es ist ersichtlich, dass dieses Museum eine erstaunliche, fast provokative Auffassung zu seiner Zeit vertrat. [...] die Vorstellung ist sehr wichtig, dass hier ein Ausstellungsraum nicht zwecks der Musealisierung und Konservierung gegründet wurde, sondern man plante eine lebendige, sich kontinuierlich erneuernde Institution. Die Institution gibt der Produktion und Reproduktion Raum – sei es die Gegenstände oder die zugrundeliegenden Ideen. Das Museum, nachdem es zwischen den beiden Polen „Kunst“ und „Gewerbe“ positioniert hatte, stellte zwei weitere Polen als Rahmen auf – die Praxis und die Theorie.

Demgemäß die k. k. Kunstgewerbeschule entstand im Rahmen des Museums und verselbständigte sich erst später, im Jahre 1909.<sup>6</sup>

Die Gründung der ersten Kunstgewerbemuseen verknüpfte sich also eng mit der Absicht der Entwicklung des Kunstgewerbes, wodurch man den Schwerpunkt der industriellen Serienfertigung von der Quantität in Richtung Qualität verlagern wollte. Unter den zugrundeliegenden Ursachen der Gründung des Budapesters Museums sind diese noblen Ziele zu finden.

Die Kunstgewerbemuseen wurden für das Zustandekommen solcher Musterkollektionen gegründet, um durch das Beispiel der tatsächlich wertvollen Kunstgegenstände das Kunstgewerbe zu erneuern, das Hausgewerbe wiederzubeleben und den allgemeinen Geschmack zu veredeln. Auf diese Weise verknüpften sich die ökonomische Absicht und der Werterhalt der Kunstwerke bzw. die beispielgebende und -vermittelnde Funktion innerhalb der Kunstgewerbemuseen. Um den Leitprinzip vollständig zu entwickeln, wurde neben der Museumssammlung eine Bibliothek, ein Zeichenraum und eine Schule gegründet.

Bei der Gründung des Ungarischen Kunstgewerbemuseums setzte man sich das Ziel, ausländische und inländische, ältere und zeitgenössische Kunstwerke in gleicher Weise zu sammeln. In den ersten

---

<sup>5</sup> Zsófia HACSEK, A szépet a hasznossal. A bécsi Iparművészeti Múzeum története. In: Múzeumcafé 62. 2017/6. S. 126.

<sup>6</sup> a.a.O. S. 124–125.

Jahrzehnten, ganz bis zum ersten Weltkrieg wurde dieses Ziel verfolgt, diese Periode war die Blütezeit des Museums.

Das ursprüngliche Ziel konnte dank der klar umrissenen Konzeption, der konsequenten Arbeit bzw. der inländischen und ausländischen Beziehungen der ersten zwei Direktoren, György Ráth und Jenő Radicsics erreicht werden. Darüber hinaus ist noch die Unterstützung des Kultusministeriums, der Ungarischen Gesellschaft für Kunstgewerbe und zahlreicher Privatpersonen hervorzuheben.<sup>7</sup>

Die zeitgenössische Sammlung wurde anfangs durch Käufe auf den Weltausstellungen, die Auswahl von inländischem und ausländischem Ausstellungsmaterial oder mit Hilfe der ausländischen Beauftragten des Museums aufgebaut. Das Niveau der Auswahl zeitgenössischer Gegenstände wird an der Sezession-Sammlung des Museums deutlich, welche von jenem Sachverständnis und jenem selbstsicheren Geschmack zeugt, mit dem man diese Gegenstände im Zeitpunkt ihrer Entstehung für die Sammlung ausgewählt hat. Ein Großteil dieser Gegenstände geriet aus dem Material der Weltausstellungen in die Sammlung.

Die erste Weltausstellung wurde 1851 in London veranstaltet. Danach erweiterte sich die Sammlung des Budapester Kunstgewerbemuseums durch hervorragende Stücke aus den 1873 in Wien, bzw. 1878, 1889 und 1900 in Paris veranstalteten Ausstellungen.

Das neu gegründete Museum erhielt 1872 aufgrund des Beschlusses des Ungarischen Reichstags eine Förderung in Höhe von 50.000 Forint, um auf der Wiener Weltausstellung Kunststücke zu kaufen. Das Ziel der Auswahl bestand darin, dass die inländischen Meister die unterschiedlichen Materialien und technologischen Verfahren an diesen Gegenständen beobachten können. Als Gegenleistung für die Möglichkeit der Beobachtung von Kunstwerken und Kunstblättern boten hervorragende inländische Meister der Sammlung ihre Werke an.

---

<sup>7</sup> Hilda HORVÁTH, A kortárs magyar ötvösművészet és a múzeumi gyűjteményezés múltja, jelene, jövője. In: A kortárs magyar ötvösművészet helyzete napjainkban. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének Ötvös konferenciája, 2012. július 5. előadás anyaga, oldalszám nélkül. [Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst und der Sammeltätigkeit von Museen. In: Situation der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst. Konferenz über Goldschmiedekunst, organisiert vom Verband Ungarischer Bildender Künstler und Kunsthandwerker. Vorträge vom 5. Juli 2012, o. S.]

Das 1872 gegründete Budapester Kunstgewerbemuseum erhielt erst 1896 ein eigenes Gebäude, das zwischen 1893 und 1896 aufgrund der Entwürfe von Ödön Lechner und Gyula Pártos als hervorragendes Bauwerk der ungarischen Sezession errichtet wurde. Das Gebäude wurde am 25. Oktober 1896 vom österreichischen Kaiser und ungarischem König Franz Joseph eingeweiht.

Das grundlegende Ziel des Museums bestand in den Aufbau einer beispielhaften Mustersammlung, um das ungarische Hausgewerbe zu entwickeln und den öffentlichen Geschmack zu veredeln. Neben der Sammlung gab es im Gebäude auch eine Bibliothek und eine Schule.

Anfangs beherbergte das Nationalmuseum die neu gegründete Institution. 1881 wurde György Ráth mit der Leitung des Museums beauftragt.

Ráth war besonders in der Organisationstätigkeit hervorragend. Als erster Schritt strebte er die Unabhängigkeit, die Erringung der kompletten Trennung von dem Ungarischen Nationalmuseum an. Mit seinem Namen ist die Erarbeitung der internen Geschäftsordnung und die Organisierung der Sammlungen nach Gewerbetätigkeiten und Materialien verbunden (statt der ab den 1870er Jahren verwendeten gezeichneten Inventarbücher begann man individuelle Beschreibungsblätter zu benutzen).<sup>8</sup>

Ráth versuchte das Museum lebendig zu gestalten, die Beziehung mit dem Publikum enger zu knüpfen – die Besucher konnten die Ausstellungen teilweise gratis besichtigen und das Funktionieren der Bibliothek war auch öffentlich. Die Interessenten wurden zu „Vorlesungen“ mit abwechslungsreicher Thematik eingeladen. Die Institution nahm ihre wertebestimmende, beispielgebende Rolle über diese indirekten Auswirkungen hinaus ernst. Aus diesem Grund entwickelte sie ihre Musterzeichnung-Kollektion und machte sie untersuchbar. Im Zeichenraum war das Kopieren der Textil-, Keramik-, Möbel-, Metall-, Leder- und sonstigen Kunstwerkeinheiten möglich. Da Ráth genau die Wichtigkeit der kunstgewerblichen Planung erkannte, trieb er die Kooperation mit der Kunstgewerbeschule voran, bzw. wirkte bei der Entstehung der Ungarischen Gesellschaft für Kunstgewerbe mit. Während die erstere wegen der Ausbildung der nächsten Generation maßgebend war, ermöglichte die letztere die Anregung und der Wettbewerb zeitgenössischer Initiativen (die Weihnachtsausstellungen von 1891, 1892 und 1893, später die Weihnachtsausstellungen und die kollektiven Ausstellungen boten dazu Gelegenheit). [...] Das Museum versuchte, sich in den internationalen Austausch einzuschalten: Es war zur Ausleihe von

---

<sup>8</sup> Piroška ÁCS, A budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek kialakulása, önálló épületének születése (1872-1897). In: Tanulmányok Budapest múltjából. 28 (1999) S. 263.

Kunstwerken bereit“, pflegte lebhaft Beziehungen mit den ausländischen Auktionshäusern und Kunsthändlern“ und ließ sogar seine Interessen durch ausländische Beauftragte vertreten. Dies diente selbstverständlich zur Entwicklung der Sammlungen und der Behebung festgestellter Mängel.<sup>9</sup>

Als Nachfolger von György Ráth wurde 1896 wurde Jenő Radisics Leiter des Kunstgewerbemuseums in Budapest, dessen wichtigste Mission die internationale zeitgenössische Sammlung war.

Nachdem Radisics die 1897 eröffnete Ausstellung aus der Sammlung des Museums in dem 1896 übergebenen neuen Gebäude veranstaltete, initiierte er umgehend eine zeitgenössische Ausstellung. Sein Ziel bestand darin, anspruchsvolle Kunstwerke und bekannte Künstler vorzustellen, um zu veranschaulichen, in welche Richtung die ausländische Kunst vorangeht. Er verstand die Aufgaben seiner Zeit und formulierte im Vorwort des Katalogs folgendermaßen: *„Im modernen Kunstgewerbe kam es zu einer bedeutenden Wende. Sie begann in England und heute wird das Ausland vollkommen durch den folgenden Leitsatz beherrscht: Die künstlichen Formen der vergangenen Jahrhunderte haben sich selbst überlebt und können nicht mehr belebt werden. Wir sollten also neue finden, welche dem Zeitgeist entsprechen.“* Radisics sah, dass die feste Grenze zwischen der bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe im Sinne von Gesamtkunstwerk verschwamm und die Rolle der Planung und des planenden Künstlers an Bedeutung gewann. Sein greifbares Ziel war noch immer die Absicht der Musterbildung, im Sinne des gründenden Leitprinzips des Museums. Überhaupt, die ganze Darstellung der Museumssammlung wurde diesem untergeordnet.<sup>10</sup>

Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs sammelte sowohl das Budapester als auch das Wiener Kunstgewerbemuseum erstrangige zeitgenössisches Material. Bei der 1900 in Paris veranstalteten Weltausstellung ließ Jenő Radisics durch den Ankauf der Musterkollektion der Jugendstil-Keramikfassaden von Alexander Bigot einen ganzen Pavillon von Paris nach Budapest für die Museumssammlung holen. Darüber hinaus erwarb er Kunstwerke von den hervorragendsten französischen, englischen, österreichischen, dänischen und anderen Künstlern, nicht zuletzt von ungarischen Zeitgenossen. Man kaufte regelmäßig von den Werken der ungarischen Meister an der vom Museum und der Gesellschaft für Kunstgewerbe veranstalteten Weihnachtsausstellung.

---

<sup>9</sup> Piroska ÁCS, a.a.O. S. 264.

<sup>10</sup> *A modern művészet, az Iparművészeti Múzeum kiállítása*. Kiállítási katalógus Radisics Jenő előszavával. Budapest, 1898. Hilda HORVÁTH: Az 1898. évi modern kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. *Ars Hungarica* 2006/1-2. sz. S. 369–378.

Mit der Auflösung der Monarchie wurde sowohl für das Budapester, als auch für das Wiener Museum eine Epoche abgeschlossen, wo es um das Blühen, die Entwicklung und die Sammlung internationaler zeitgenössischer Kunstwerke ging und *„der Schwerpunkt auf den Erwerb historischer Gegenstände verlagert wurde.“*<sup>11</sup>

Nach dem Tod von Radisics Jenő im Jahre 1917 übernahm Gyula Végh die Führung des Museums. Ab diesem Zeitpunkt war der Schwerpunkt der Sammlungstätigkeit nur die historische Vergangenheit, Zeitgenössisches erschien weder im Führungskonzept noch in der Sammlung.

Die schwere wirtschaftliche Lage nach dem Weltkrieg und dem Vertrag von Trianon, die außenpolitische Zwangslage und die internationale Isolation wirkten genauso mit, wie die in die Vergangenheit gerichtete, in der speziellen historischen Situation wurzelnde Auffassung, die sowohl in der Kulturpolitik, als auch in der organisatorischen Struktur widerspiegelte. (...) Ausländische Kunstwerke nicht mehr, nur die Werke einiger lebenden inländischen Künstler gelangten gelegentlich in das Museum.<sup>12</sup>

Von 1934 bis 1948 verlor das Museum seine Selbständigkeit vollständig. Zu dieser Zeit funktionierte es als eine Abteilung des Nationalmuseums.

Während die Sammlung der Museen nach dem Anschluss zwischen 1939 und 1945 durch unzählige beschlagnommene Werke aus Privatvermögen bereichert wurden, erfolgte die Erfassung der Kunstwerke, bzw. ihre Einlieferung in die Museumslager nach 1948, in den Jahren der beginnenden Diktatur des Proletariats. *„Das unzählige eingelieferte Material verursachte zwar eine unglaubliche Zunahme, aber ausschließlich in Hinsicht auf die historischen Kunstgegenstände.“*<sup>13</sup> Nur die Arbeiten einiger, dem politischen System lieber Künstler gelangten zu dieser Zeit in die Sammlung.

---

<sup>11</sup> Hilda HORVÁTH, A kortárs magyar ötvösművészet és a múzeumi gyűjteményezés múltja, jelene, jövője. In: A kortárs magyar ötvösművészet helyzete napjainkban. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének Ötvös konferenciája, 2012. július 5. előadás anyaga, oldalszám nélkül. [Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst und der Sammeltätigkeit von Museen. In: Situation der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst. Konferenz über Goldschmiedekunst, organisiert vom Verband Ungarischer Bildender Künstler und Kunsthandwerker. Vorträge vom 5. Juli 2012, o. S.]

<sup>12</sup> a.a.O.

<sup>13</sup> a.a.O.

Nach dem Aufstand von 1956 bis hin in die 1970er Jahre erfolgte der Kauf von zeitgenössischen Werke durch das Staatliche Komitee für Museumskäufe. Darüber hinaus wurde die Sammlung durch die Darbietungen des Kunstgewerblichen Betriebs mit zeitgenössischen Gegenständen bereichert. Es gab also weiterhin kein fachlich begründetes, konzeptionelles Sammeln im Museum, denn eine solche Selbständigkeit war in jener von Politik komplett beherrschten Zeit wohl nicht möglich.

Eine Art Öffnung begann ab dem Anfang der 1970er Jahre. Im Jahre 1972, dem Zentenarium der Gründung des Museums ist der Augenblick gekommen, als das Museum die Sammlung zeitgenössischer Werke wieder auf die Flagge schreiben konnte. Es wurde die Abteilung für Moderne gegründet, welche die Tore durch Organisation von Ausstellungen vor dem zeitgenössischen Sammeln öffnete. Käufe aus eigenem Budget sind leider auch für diese Periode nicht charakteristisch.

Zu dieser Zeit gelangten die Designgegenstände massenweise in die Institution, was einem zu bedenken gab, ob sich das Kunstgewerbemuseum in diesem Geist erneuern und sowohl in Hinsicht auf geistige Kapazität, als auch auf physische Wirklichkeit die Designkunstwerke annehmen kann. Die Abteilung für Moderne konnte dieser monumentalen Aufgabe [...] nicht gerecht werden, sie blieb eine schwer einzugliedernde, weitverzweigte Sammlung, von individuellen Gegenständen bis hin zu seriengefertigten Werken und industriellen Prototypen war dort alles zu finden. [...]

Diese und sonstige Probleme (unter anderem Geld- und Platzmangel) führten dazu, dass der damalige Museumsdirektor 1995 die Abteilung für Moderne eingestellt hat und die Gegenstände größtenteils unter den Sammlungsabteilungen des Museums verteilte. Ein zentrales Argument war, dass sich diese weitverzweigte Einheit in die traditionelle Organisationsstruktur des Museums, die auf den Eigentümlichkeiten und Gruppen der Materialien und Kunstgewerben beruht, nur schwer einordnen lässt. Das warf sowohl Lagerungsprobleme, als auch Aspekte des Kunstwerkschutzes auf. Weder die Aufteilung noch der Verteilung der Gegenstände war problemlos. (Ein kleinerer Teil gelang in eine andere Institution, in das Ungarische Museum für Technik, zwei Kunstwerke in die Ungarische Nationalgalerie, der größte Teil in die Sammlungsabteilungen [...]).<sup>14</sup>

Durch die Einstellung der Abteilung für Moderne gelang das Sammlungsmaterial, das innerhalb des Kunstgewerbemuseums erhalten blieb, in die nach Material aufgeteilten Sammlungsabteilungen. Das Interesse und die Wertschätzung gegenüber dem

---

<sup>14</sup> Über die Aufteilung der Abteilung für Moderne siehe Zsuzsa LOVAG, *Az Iparművészeti Múzeum kortárs gyűjteményei*. In: *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988-1999. XX. századi magyar művészeti dokumentumok I*. Szerk: Pataki Gábor, Sümegi György. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, S. 29–30.

zeitgenössischen Material war je nach Abteilung unterschiedlich, das ist auch heute noch so. Es gibt eine Abteilung (Keramik), wo sich ein Mitarbeiter ausschließlich mit dem zeitgenössischen Material beschäftigt, es gibt solche (Goldschmiedekunst, das Archiv oder die Bibliothek), wo man die Sammlung zeitgenössischer Material für wichtig hält, aber es gibt keinen Mitarbeiter dafür, aber es gibt auch eine Sammlung (Textil), wo man lieber auf das historische Material fokussiert.

Als das Material der Abteilung für Moderne verteilt wurde, gab es Gegenstände, die von keiner der Abteilungen in die eigene Sammeltätigkeit eingeordnet werden konnte. Zu diesem Zweck entstand die sog. Kleine Sammlung, die bis 2018 unter der Leitung der Möbelabteilung stand, bis diese Gegenstände auf Anweisung des Direktors von der Abteilung für zeitgenössisches Design übernommen wurden. Diese unter Zwang entstandene Sammlung hatte ein sehr gemischtes Material.

### **Die digitale Sammlung**

Auf der Webseite des Kunstgewerbemuseums ist die Online-Datenbank der Sammlung ab 2012 zugänglich, die kontinuierlich erweitert wird. In dieser Suchmaschine kann man die Gegenstände nach Künstler, Material, Technologie, Zeitpunkt und Ort der Herstellung, Sammlung und Inventarnummer auf Ungarisch und Englisch recherchieren. Die Digitalisierung der einigen ersten Tausende von Objekten erfolgte zwischen 2012 und 2014 im Rahmen des EU-Projekts Partage Plus. *„Im Jahre 2015 konnte man 5000 Objekte in der Stammsammlung recherchieren, neben zahlreichen Archivmaterialien [...] und Gebäudefotos. [...] das Museum schloss sich bereits 2013 [...] an das Portal Europeana an, wo seitdem unsere Kunstgegenstände kontinuierlich veröffentlicht werden (in den Jahren 2015-2016 als mitwirkender Partner des Projekts AthenaPlus).“*<sup>15</sup>

Ein Teil unserer hervorragendsten Kunstwerke ist in Hochauflösung im Google Arts & CultureProjekt zugänglich.

---

<sup>15</sup> Zsombor JÉKELY, Digitalizálási program az Iparművészeti Múzeumban. In: Múzeumcafé 62. 2017/6., S. 143–146.

Das Museum startete 2016 das Transparenz Programm mit staatlicher Förderung, das sich die Digitalisierung des kompletten Materials als Ziel setzte. Dieses Programm wurde nicht verborgen mit dem beginnenden Auszug der Sammlung aus dem Hauptgebäude wegen der Rekonstruktion verbunden. Das Ziel bestand darin, dass die Gegenstände das Hauptgebäude nur nach dem Hochladen in die digitale Datenbank verlassen dürfen, oder nur dann, wenn es bereits irgendein Fotomaterial erstellt wurde, das für die Online-Veröffentlichung geeignet ist. Die Verknüpfung des Auszugs der Sammlung mit der Digitalisierung erwies sich als besonders nützlich, denn man soll beim Auszug jeden Gegenstand in die Hand nehmen und ihn etwas reinigen, was auch zum Fotografieren unerlässlich ist. Aus diesem Grund war die logistische Verknüpfung der beiden Abläufe eine wesentliche Entscheidung und man konnte sie möglichst gleichzeitig durchführen.

Um den Prozess zu beschleunigen, errichtete das Museum neben dem vorhandenen Fotostudio noch weitere drei und beschäftigte zusätzliche Fotografen. 2016 wurden beinahe zehntausend Objekte aus der Stammsammlung in die digitale Sammlung hochgeladen. Seit 2018 kann man in diesem System auf sechzig Prozent der kompletten Stammsammlung zugreifen. Deshalb nur so viel, weil die Finanzierung des Programms bis auf weiteres eingestellt wurde, was die Verlangsamung des Prozesses verursachte.

Die Online-Sammlung verbucht hohe Zugriffszahlen, woraus der Bedarf an der digitalen Durchsuchbarkeit der kompletten Sammlung bzw. an der Fertigstellung dieses Projekts eindeutig ersichtlich ist.

Seit 2019 ist ein Mitarbeiter als Vollzeitarbeitskraft beschäftigt, dessen Aufgabe in der Rationalisierung der Stammsammlung-Datenbank, sowie der Online-Sammlung besteht, denn hier funktionierte die Dateneingabe nicht gerade im strengsten Rahmen, die Mitarbeiter verwendeten eigene Bezeichnungen, was die Suche oft erschwert.

In der gegenwärtigen, wegen des Virus COVID-19 entstandenen Situation ist die Wichtigkeit der digitalen Zugänglichkeit einer Sammlung noch mehr spürbar. Dadurch kann man viele Inhalte mit unserem Publikum teilen, was ansonsten nicht möglich wäre.

## **DIE ENTSTEHUNG UND DIE TÄTIGKEIT DER ABTEILUNG FÜR ZEITGENÖSSISCHES DESIGN**

Der Minister für Humanressourcen hat am 10. November 2014 einen ursprünglich als Architekt absolvierten, früher als Vorsitzender des Amtes für den Schutz des Kulturerbes im Bereich des Denkmalschutzes umfassende Erfahrungen erworbenen Fachmann, Zoltán Cselovszki, zum beauftragten Direktor des Kunstgewerbemuseums ernannt. Diese Wahl war offensichtlich mit der Tatsache verknüpft, dass die Entscheidung über den Beginn der Rekonstruktion des Hauptgebäudes des Kunstgewerbemuseums zu diesem Zeitpunkt endgültig getroffen wurde und man brauchte einen sowohl in der Architektur als auch im Denkmalschutz kompetenten Leiter, der ein Projekt dieser Größenordnung durchführen kann. Dank der Aufgeschlossenheit des neuen Direktors für zeitgenössische Kultur bzw. der Tatsache, dass es bei der Erneuerung nicht nur um die pure Renovierung des alten Gebäudes geht, sondern es wird ein neuer Flügel gebaut, wo das zeitgenössische Design und Kunstgewerbe beherbergt werden, wurde im Jahre 2015 die Hauptabteilung für zeitgenössisches Design gegründet.

Die Gründung der neuen Abteilung ist mit dem Beginn einer umfassenden Erneuerung des Museums verknüpft, denn das beinahe 130 Jahre alte Gebäude geriet in den letzten Jahrzehnten in einen so schlechten Zustand, wo die Renovierung unaufschiebbar war. 2010 wurden Teile des Gebäudes bereits als lebensgefährlich erklärt, 2011 sollte man die Kuppel und zahlreiche Zierkeramiken vom Dach entfernen.

Die Abteilung für zeitgenössisches Design wurde also in einem einzuschließenden Gebäude gegründet, in einer Periode, als die Sammlungsabteilungen seit Jahren die Logistik des Auszugs planten, wie man eine Sammlung mit mehreren Hunderttausend Objekten vom Ort bewegen kann, wo einige Gegenstände bereits mehr als hundert Jahre verbrachten. Da es hausintern keine früheren Praktiken für dieses Problem gab, versuchten wir ähnliche Beispiele zu sammeln und Erfahrungen aus Best-practise-Beispielen zu übernehmen.

Es wurde entschieden, dass die neue Sammlungsabteilung die zu seinem Sammelkreis gehörenden, jedoch in den nach Material und Gewerbe eingeteilten Sammlungen befindlichen Gegenstände nicht übernimmt. Der Grund dafür war u.a., dass die vorhandene Sammlung die Lagerkapazität des alten Gebäudes seit langem überstiegen hat. Es gab weder Platz noch Energie, der neuen Sammlung eigene Lagerplätze sicherzustellen. Aus

diesem Grund wurden die kleineren erworbenen Gegenstände in den Büroräumen der Abteilung, die größeren oder spezielle Lagerung beanspruchenden Gegenstände in den Lagerräumen der jeweiligen Sammlung platziert. Es gab eine einzige Ausnahme, die bereits erwähnte Kleine Sammlung, die in einem separaten schließbaren Raum der Möbelabteilung gelagert wurde. Dieses Material hat die Abteilung für zeitgenössisches Design 2018 auf Anweisung des Direktors von der Möbelabteilung übernommen.

In dieser Sammlung gab es Gegenstände, die zweifelsohne zum Sammelkreis der Abteilung für zeitgenössisches Design gehören. Es gab jedoch zwei große Gruppen der Gegenstände, die nicht nur in der neuen, sondern in der ganzen Sammlung als Kuckucksei galten. Diese Gegenstände gerieten aufgrund einer zwischen 2005 und 2010 lebenden Tradition in die Sammlung. Zwischen 2005 und 2010 gerieten Weihnachtsbaumschmücke und Ostereier in die Sammlung, die von ungarischen Kunstgewerblern für das Museum gemacht haben. Dieses qualitätsmäßig sehr heterogene Material geriet aufgrund einer früheren unbedachten Tradition in einer so hohen Zahl in die Sammlung. Die Gegenstände sind ohne Filtern, nicht einmal unter Beachtung der Regeln des Kunstwerkschutzes, fast automatisch in das Inventar aufgenommen.

Da beim Umzug der Sammlung die Aufgaben der Abteilung für zeitgenössisches Design im Vergleich zu den anderen Sammlungen um eine Größenordnung weniger waren, hatte die neu gegründete Abteilung mehr Zeit für die Strategieformulierung, die Erarbeitung und Durchführung von Ausstellungskonzepten, die Veranstaltung von Programmen und Konferenzen, die Einbindung zusätzlicher Finanzmittel, den Sammlungs Aufbau und die Verstärkung des sozialen Netzwerkes.

Was sind jedoch die Praktiken, die im bisherigen Museumsalltag nicht in so einem Umfang präsent waren, wie man es von einem Museum des 21. Jahrhunderts erwarten könnte und welche von der zeitgenössischen Abteilung seit ihrer Gründung vertreten wurden?<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Die neben den einzelnen Punkten der nachfolgenden Auflistung angeführten Abkürzungen dienen zur Kennzeichnung der im nächsten Kapitel dargestellten fachlichen Programme. (D = Die Darstellung des zeitgenössisches Design in der Dauerausstellung; B = Bikeology; CW = Coworking, IC= In Circulation, CTT= Collec\_Think Tank), und signalisieren, im Rahmen welcher Programme die folgenden Leitprinzipien umgesetzt worden sind.

*Bezüglich der allgemeinen Funktion:*

- projektorientiertes Denken, projekte in ausländischer und inländischer Kooperation (D, BR, IC, CCT)
- die kuratorische Denkweise, deren wichtigste Elemente nach H. U. Obrist die Leidenschaftlichkeit und die Besessenheit sind (D, B, CW, IC)
- horizontale Arbeitskultur, Teamarbeit<sup>17</sup> (D, B, CW, IC, CTT)
- Funktionieren mit aufgeschlossener Denkweise, Aufbau und Aufrechterhalten des sozialen Netzwerkes (D, B, CW, IC, CTT)
- die fachliche Erneuerung der Institution: Umdenken des bisherigen Protokolls und der alten Regelwerke (CTT)
- Suche nach kürzeren und effizienteren Wegen (D, IC)
- Flexibilität (D, B, CW)
- Berücksichtigung der Nachhaltigkeit beim Betrieb (D, B, IC, CTT)
- Praktikantenprogramm
- Ausbau von regelmäßigen Erscheinungen und Reihen (IC, CTT)
- Gesellschaftsverantwortung (Design für behinderte Personen und sozial behinderte Gruppen (IC, B)
- Bildung und Publikumserziehung (B, CW, IC)

*Bezüglich der Ausstellungen:*

- Interaktivität (B, CW)
- Darstellung von Neuem Kunstgewerbe / New Craft (CW, B, IC)
- Offene Daten / Open data (B)
- Digitale und analoge Inhaltserweiterung (D, B, CW, IC, CTT)
- Kooperation mit den Unterrichtseinheiten für zeitgenössische Kultur (CW, CTT)

*Bezüglich der Sammeltätigkeit und des Sammelmanagements:*

- Forschung der neuen Wege der Sammlungsbereicherung, Beginn der partizipativen Sammeltätigkeit (B, IC, CTT)

---

<sup>17</sup> Frederic LALOUX, Reinventing Organizations, Verlag Franz Wahlen GmbH. München, 2017 und Zeitschrift für Kulturmanagement. Vol. 5. Nr. 1, Transcript, 2019.

- das kontinuierliche Bewegen der Sammlung durch Mitwirkung zeitgenössischer Designer und Design-Fachleuten (D, IC, CTT)
- die Positionierung der Objekte in der Sammlung (D, IC, CTT)
- die Neuerzählung der Objekte in der Sammlung (D, B, CW, IC)

Im nächsten Abschnitt werden die Programme beschrieben, die anhand dieser Leitprinzipien realisiert wurden.

### **Die Darstellung des zeitgenössischen Designs in der Dauerausstellung**

Nach der Gründung der neuen Abteilung wurde der Anspruch formuliert, dass man die zeitgenössischen Gegenstände auch im Rahmen der damals schon 20 Jahre alten Dauerausstellung repräsentieren sollte. Da der Sammelkonzept der Design-Abteilung durch die vorhandenen zeitgenössischen Gegenstände nur schwer zu artikulieren war und das Museum kein entsprechendes Budget sicherstellen konnte, wollten wir den Sichtwechsel durch die Art der Darstellung spürbar machen. Das Ziel bestand darin, die Gegenstände vom Herkömmlichen abweichend darzustellen.

Eine zentrale Aufgabe von Museen ist es, die Möglichkeit zur kritischen Distanzierung für die NutzerInnen/BesucherInnen zu schaffen. Ein Mittel dazu ist die museale Selbstreflexion. In der Kontextualisierungsarbeit des Museums sind zwei Aspekte zu berücksichtigen: der inhaltlich-thematische und der strukturelle Kontext. [...] Das Objekt in einen strukturellen Kontext stellen [...] bedeutet konkret, dass das Museum als ein ästhetisierendes Medium wahrzunehmen ist [Ästhetisierung der ausgestellten Objekte, >>Verklärung des gewöhnlichen<</Danto, Ready made-Effekt/Duchamp, vormals alltäglich genutzte Objekte werden zu Anschauungsobjekten] und als ein abstrahierendes Medium [...]; das Reale fungiert inhaltlich-thematisch nur als Benutzungspunkt; Spannung zwischen dem real präsenten Objekt und der Abstraktheit des Ausstellungsthemas].<sup>18</sup>

Wir beauftragten einen Sound-Designer, Aufnahmen über die Klänge der in den Sammlungen bereits vorhandenen zeitgenössischen Gegenstände zu machen und daraus Musik und ein Clip zu komponieren.

<https://www.youtube.com/watch?v=mVuJ1blqLAs&t=102s>

---

<sup>18</sup> Vermeiden, Dinge zu Buldern zu machen. Renate FLAGMEIER im Gespräch mit Martina GRIESSER und Nora STERNFELD. In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 55.

Über den Film wurde ein Making-of erstellt, wo man genau verfolgen kann, welches Geräusch im Film zu welchem Gegenstand gehört.

<https://www.youtube.com/watch?v=KV33FvMkhwE>

### **Ausstellung „Bikeology“**

Die erste von der neuen Abteilung organisierte Sonderausstellung war die 2016 eröffnete „Bikeology“, welche die Frage thematisierte, wie das Design die Fahrradkultur der Städte fördert. Durch diese Ausstellung wurden sowohl für unsere Besucher als auch für das Fachpublikum innerhalb und außerhalb des Museums zahlreiche wichtige Ansätze artikuliert, die unsere Gedanken bezüglich der Zukunft des Kunstgewerbemuseums ausdrücken, wie ich es in meinem Beitrag in der Zeitschrift Magyar Iparművészeti (Ungarisches Kunstgewerbe) ausführlich erörtert habe.

#### *Projekte in ausländischer und inländischer Kooperation, Sicherstellung des Aus-, Ein- und Umgangs*

Die Ausstellung „Bikeology“ ist ein hervorragendes Beispiel und ein interessanter Versuch, wie man möglichst viele Teilnehmer in das Funktionieren des Museums einbinden kann. Eine Kooperation findet grundsätzlich dann statt, wenn eine Aufgabe aus eigenen Mitteln nicht durchzuführen ist oder aus dem gemeinsamen Aufwand ein wertvolleres Ergebnis entsteht. Aus einer guten Kooperation profitieren beide Parteien und werden solche Fähigkeiten entwickelt, die eine selbständige Tätigkeit nicht ermöglicht. Die Ausstellung wurde in Kooperation mit dem Ungarischen Verkehrsmuseum realisiert. Mit der Erarbeitung der Konzeption wurden Kuratoren beauftragt, die als Berufsanfänger gelten. In die Begleitung der Ausstellung wurden Nichtregierungsorganisationen und ausländischer Kulturinstitute eingebunden. Aus zwölf Ländern wurden mehr als sechzig Gegenstände und Projekte ausgeliehen, davon war kein Einziges durch die Institution. Die hauptsächlich von Privatpersonen, Künstlern und Herstellern ausgeliehenen Gegenstände wurden durch Objekte aus der Sammlung des Verkehrsmuseums ergänzt. Die Einbindung von so vielen externen Teilnehmern erleichtert nicht das Vorbereitungsprozess einer Ausstellung und benötigt viel Aufmerksamkeit. Sie öffnet jedoch manche Türen, generiert Interesse auf Oberflächen, die auf andere Weise nur schwer zu erreichen sind.

#### *Reflexion über gesellschaftliche Vorgänge*

Die elitäre Museumsauffassung gehört der Vergangenheit. Das Museum wurde zu einem gesellschaftlichen Schauplatz, der gleichzeitig Erlebnis und Wissen, sowie zahlreiche Anknüpfungspunkte bietet. Die Ausstellung „Bikeology“, die Bereiche des sozialen Designs

erscheinen ließ, versuchte die ersten Schritte des Kunstgewerbemuseums in diese Richtung anzudeuten. Man konnte hier einem „fair trade“ Fahrradgestell aus Bambus begegnen, das in Uganda hergestellt wird und jeder kann sein individuelles Fahrrad im Rahmen eines Wiener Workshops aufgrund der Entwürfe des österreichischen Konstrukteurs mit sachkundiger Hilfe herstellen. Aber man findet auch Beispiele für die Verbesserung des Komforts des Fahrradverkehrs in der Ausstellung, wie der Hödving Fahrradhelm mit Airbag-Technologie oder die von Will Verity entworfene Sicherheitsweste.

### *Nachhaltigkeit*

Die Wiederverwendbarkeit ist einer der kreativsten Bereiche der nachhaltigen Abläufe. Durch Praxis wird eine Denkweise übermittelt und es mag merkwürdig klingen, aber sie ist auch im Rahmen einer kulturellen Institution unerlässlich. Man kann in der Ausstellung schöne Beispiele für Recycling-Design, Upcycling-Design und die Tätigkeit der Repair-Bewegung sehen, z.B. Beciclos Bicycles aus den Niederlanden oder die aus Fahrradbauteile hergestellten Nutz- und Schmuckgegenstände wie die von Tibor Gungl entworfene Tischlampe.

### *Interaktivität oder das Museum als Lebensraum*

Wenn man es in einem Wort formulieren sollte, inwieweit das heutige Museum im Vergleich zum alten anders ist, hätte man sicherlich um den Begriff *Interaktivität* zu suchen. Für die heutigen Museumsbesucher reichen passives Wohlgefallen oder einseitiger Informationserwerb nicht aus. Sie möchten im Leben des Museums zu aktiven Mitwirkenden werden. Es ist kein Zufall, dass einer der wichtigsten Bestandteile des Konzeptes der Ausstellung „Bikeology“ die Berücksichtigung interaktiver Elemente ist: Die Besucher können drei Fahrradmaschinen ausprobieren. Bei der Benutzung der ersten schaffen die Besucher ein wunderbares Wandbild, eine eigentümliche Art von Seccomalerei, die sich während der ganzen Ausstellung umwandelt. Die zweite ist eine Windmaschine, wo der Benutzer spüren kann, wie viel Windenergie das selbst gefahrene Fahrzeug herstellt. Die dritte ist ein Kilometerzähler, wo man sieht, welche europäische Großstadt die Besucher der Ausstellung in fünfeinhalb Monaten erreicht haben.

Der D.I.Y. (Heimwerken) Bewegung zuzuordnenden Projekte vermitteln schon einen Eindruck über IMM LAB, die neue Abteilung des später wiedereröffnenden Museums, die nichts anderes ist als eine Erlebniswerkstatt, den am meisten interaktiven Bereich des Museums.

Der am meisten besondere Bestandteil von IMM LAB wird das Restaurator-LAB sein, wo man einerseits Einblicke in die Restaurationsvorgänge gewinnt, andererseits auch die einzelnen Phasen der Restaurierung unter der Leitung eines Sachverständigen ausprobieren kann.

### *Neues Kunstgewerbe / New Craft*

Das Kunstgewerbemuseum hat sich auch als Ziel gesetzt, die gewerbliche Fachausbildung zu repositionieren. Die Beliebtheit der New-Craft-Movement unserer Zeit zeigt am besten, dass das

Interesse an anspruchsvollem Fachwissen nicht ausgestorben ist, sondern vielmehr wieder in die Mode gekommen ist – mit den modernsten Technologien. Die Ausstellung „Bikeology“ bringt dafür mehrere Beispiele. Das vielleicht schönste Stück der Ausstellung ist das Van Hulsteijn Fahrrad. Im Werk des niederländischen Konstrukteurs in Arnheim werden jährlich hundert individuelle Fahrräder hergestellt.

#### *Offene Daten / Open Data*

Man findet zahlreiche Objekte in der Ausstellung, die der Open-Data-Bewegung zuzuordnen sind. Ein solches ist die von Florian Born entwickelte Applikation Auto-Complain für die Anmeldung von Schlaglöchern, die aufgrund von Benutzeranmeldungen den aktuellen Zustand der Fahrradwege erfasst.

Die Veröffentlichung der Daten wurde heute zum elementaren Bedarf. Das Kunstgewerbemuseum hat sich in seinem Transparenz-Programm verpflichtet, in zwei Jahren das komplette Material seiner Stammsammlung digital zugänglich zu machen. Aus den beinahe sechzigtausend Kunstwerken waren beim Programmbeginn nur sechstausend via Internet zugänglich.

#### *Smart Design / smart design*

Das von Andreas Gahlert entwickelte COBI ist das erste integrierte System, das eine intelligente Verbindung zwischen Handy und Fahrrad herstellt. Die neuesten Technologien können auch die Museen nicht entbehren – wenn sie es tun, signalisieren sie für komplette Generationen, dass sie sich für ihre Sprache nicht interessieren.

#### *Sammlungsbereicherung*

Die Sammlungsbereicherung im Museum hängt im Glücksfall mit der Dynamik des Museumsalltags zusammen. Im Zusammenhang mit „Bikeology“ wurde die Fahrradsammlung des Verkehrsmuseums durch ein Lastfahrrad erweitert, das in der Porterlight-Werkstatt in London ausdrücklich im Auftrag des Museums gefertigt wurde.

#### *Große Installation*

Museen sind emblematische Gebäuden, auch das wunderbare Lechner-Gebäude des Kunstgewerbemuseums, aus dem eine groß angelegte Installation für die Erhöhung der Entzückung der eintretenden Besucher nicht fehlen darf. In diesem Fall ist das nichts anderes, als der auf den Namen Drama Queen getaufte Kronleuchter eines niederländischen Designers, der Laurence van Seventer (Lolo Palazzo) ausdrücklich in den Brunnen der Leuchtkuppel des Kunstgewerbemuseums entworfen hat. Unter dem Video über die Installation des Kronleuchters hat der ungarische Geräuschemacher Chris Allan ausschließlich aus Fahrradgeräuschen Musik komponiert und das Clip wurde selber ein zur Ausstellung gehörendes Kunstwerk. Die Generierung von Geschichten, das

Erzählen der Ereignisse des Museumsalltags in verschiedenen Gattungen verbirgt wiederum fesselnde Einblicke hinter die Kulissen in sich.<sup>19</sup>

*(Altes und Neues, oder die Neuerzählung der Objekte in der Sammlung)*

Die großen Museumssammlungen benötigen immer das Neuerzählen. Eine bewährte Methode dafür besteht darin, Ausstellungen nach unterschiedlichen Themen zu veranstalten. Auf diese Weise war in der Ausstellung „Bikeology“ ein Lastfahrrad aus der Sammlung des Ungarischen Verkehrsmuseums, ein Heimwerker-Objekt eines erfinderischen Installateurs aus dem Jahre 1930 und das Lastfahrrad von Cyclonomia Gulo<sup>2</sup>, einem leidenschaftlichen Vertreter der D.I.Y.-Bewegung, nebeneinander zu sehen.<sup>20</sup>

Die Ausstellung wurde mit einem Katalog und Sonderprogramme begleitet. Es gab eine Cargo-Börse, wo die Cargo-Fahrräder in die Glashalle des Museums einfuhren und die Besucher konnten ausprobieren, welches Fahrrad am besten die individuellen Bedürfnisse befriedigen. Bei einer anderen Gelegenheit wird der Prototyp eines Dreirades für behinderte Personen, die neueste Entwicklung eines mit dem Design-Award ausgezeichneten, Junior Konstrukteurs, Tamás Túri vorgestellt. Dabei wurde ein handwerkliches Fahrradhersteller, der ausschließlich maßgeschneiderte Fahrräder für Personen mit Behinderung fertigt, ein behinderter Handbike-Renner, der gleichzeitig der Hauptdarsteller eines mehrmals ausgezeichneten ungarischen Spielfilms<sup>21</sup> ist, sowie ein Museologe eingeladen, der einen Vortrag über die Geräte zur Bewegungsförderung von behinderten Personen hielt. Ein drittes Mal wurden die Mitglieder einer Familie aus Kunstgewerblern und bildenden Künstlern als Gast eingeladen, wo die Tapisserie der Mutter und Gobelinkünstlerin Éva Rónai im Mittelpunkt stand, die das Museum gerade vor einigen Monaten gekauft hat. Auf der Tapisserie sind die Kinder der Künstlerin, die in Frankreich lebende und schaffende Bea Roskó und der in Budapest lebende bildende Künstler und überdies Fahrradsammler Gábor Roskó mit einem Fahrrad zu sehen, die auch zum Gespräch eingeladen wurden.

---

<sup>19</sup> Über die Installation des Kronleuchters wurde ein Clip gemacht: <https://www.youtube.com/watch?v=oTYVAyrl0LU>.

<sup>20</sup> Judit, HORVÁTH, A múzeumi megújulásról a Bringológia című kiállításban megjelenő trendeken keresztül. In: Magyar Iparművészet, 2016. Nr. 8. S. 12–17.

<sup>21</sup> Attila Till, Tiszta szívvel [Reinen Herzens]. 2016. Hauptdarsteller: Zoltán Fenyvesi.

Wir hatten eine kreative Ausschreibung für Mittelschüler: Ihre Aufgabe war, Schmuck- oder Nutzgegenstände zu kreieren, die zu mindestens 60% aus Fahrradbauteilen bestehen. Die Werke vom ersten und zweiten Platz (eine Fuchsstatue und ein Gesellschaftsspiel) kauften wir für die Sammlung des Museums.

### **Die Glashalle des Museums als Coworking-Space**

Nach dieser Ausstellung veranstaltete die Abteilung für zeitgenössisches Design noch vor dem Schließen des Hauptgebäudes eine Pop-Up-Ausstellung. Das wurde durch eine vom Museum ausgeschriebene Kampagne ermöglicht. Die Anzeige lud die Besucher ein, für zwei Wochen ihren Arbeitsplatz in die Glashalle des Museums umzusiedeln. Die Bewerber konnten durch das Ausfüllen eines Fragebogens an diesem nicht alltäglichen Programm teilnehmen, das gleichzeitig Teil einer Besucherforschung war. Die Teilnehmer konnten das Museumsalltag und die Sammlungen kennenlernen. Die hundert Teilnehmer durften die Ausstellungen und die Bibliothek frei besuchen, weiterhin konnten sie täglich im Rahmen der für sie organisierten Programme einen Einblick hinter die Kulissen haben. Die Möglichkeit der Umsiedelung war auch den Mitarbeitern des Museums zugänglich.

Von den Abteilungen des Museums zogen die Abteilung für zeitgenössisches Design und für Museumspädagogik in den Coworking-Raum um. Inspiriert durch die Möglichkeit, dass wir mit den Besuchern zwei Wochen lang unmittelbar kommunizieren können, bauten wir eine Pop-Up-Ausstellung auf, wo wir solche Vorgänge, Entwürfe und Aktivitäten zum Vorschein bringen wollten, die einen Bestandteil unseres fachlichen Programms darstellen.

Mit StudentInnen des Studiengangs Animation und Mediengestaltung von zwei Budapester Universitäten erstellten wir drei Kurzfilme, die auf der Theorie von Genießen/Sprechen/Machen (enjoy/talk/do) von Charles Leadbeater, bzw. auf das weiterführende Gedanke der drei Formen von cultural engagement (kulturelles Engagement) von Graham Black beruhte.

*„Most media and culture is a mix of Enjoy, Talk or Do. [...] The experiences cannot be separated easily. People talk about films that they enjoy watching. The best trips to*

*museums for young people involve searching and doing. [...] The lines between Enjoy, Talk and Do are not rigid.”*<sup>22</sup>

Leadbeater (2009) suggests users at arts and cultural venues have always sought an overlapping 'mix of three different experiences', - Enjoy, Talk, Do – [...] In the past, he believes the overwhelming demand was for Enjoy experiences. But with the rise of the web, Talk and Do are overtaking Enjoy. Potential museum users are becoming not only more diverse but also 'more critical, promiscuous, challenging and even subversive. On the flip side ... more open, willing, adventurous, engaging and collaborative. Put short, *demand is more demanding* (Fleming 2009: 3). This has overwhelming implications for the development of the museum content, for the roles of the curator and others who are involved in the development of this content, and for the very structure of arts and cultural organisations - with a new focus of openness, equality and pluralism (Antrtobus 2010: 2).<sup>23</sup>

Diese kurzen Clips wurden als Eindruck gedacht, eine Art Signal, dass man im Museum eine mehr aufgeschlossene Auffassung etablieren möchten, wo die Teilnahme der Besucher in das Programm tiefer integriert wird.

Genieß /Enjoy! <https://www.youtube.com/watch?v=opDuxTPJlqc> (Erstellt von Evelin Horváth, Studentin im Studiengang Mediengestaltung an der Metropolitan Universität.)

Sprich/Talk! [https://www.youtube.com/watch?v=M-oq-qK\\_oOo](https://www.youtube.com/watch?v=M-oq-qK_oOo) (Erstellt von Eszter Horváth, Studentin im Studiengang Animation an der Moholy-Nagy-Universität für Kunst.)

Mach's/Do! <https://www.youtube.com/watch?v=BCNXtfSzS8A> (Erstellt von Dalma Habony, Studentin im Studiengang Animation an der Moholy-Nagy-Universität für Kunst.)

Die Pop-Up-Ausstellung im Coworking-Raum wurde auch nach den obigen drei Leitsätzen konzipiert

### *ENJOY – TALK*

Ein Abschnitt der Ausstellung wurde mit der Aufschrift „Zurück zum Ofen – das Verhältnis von Altem und Neuem“ versehen, wo ein Ofen im Neorenaissancestil den für die

---

<sup>22</sup> Charles LEADBEATER, *The Art of With. An Original Essay for Cornerhouse.* 2009. S. 14.  
[https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/05/The-Art-of-With-PDF.pdf&hl=en\\_GB](https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/05/The-Art-of-With-PDF.pdf&hl=en_GB) (letzter Zugriff: 15.04.2020)

<sup>23</sup> Graham BLACK, *Transforming Museums in the Twenty-First Century.* Routledge, London and New York, 2012. S. 6–7.

zeitgenössische Abteilung festgelegten Büroraum beherrschte. Dieses alte Stück wurde in der Zsolnay-Fabrik in Pécs zwischen 1885 und 1890 hergestellt. Der Spruch *Zurück zum Ofen* bezieht sich darauf, dass man zum besseren Verständnis einer Sache bis zu ihren Anfängen zurückgehen soll. In diesem Abschnitt wurden zeitgenössische Objekte ausgestellt, die das Verhältnis zwischen Altem und Neuem thematisieren. Wie wir uns gegenüber dem Alten und Neuen verhalten.

Ein als Barock erscheinender Tischbein wurde hier ausgestellt, der nur vom Weiten als mehrere Hundert Jahre alt erschien, denn wenn jemand ihn näher betrachtete, wurden die Spuren der Technologie des 21. Jahrhunderts sofort deutlich. Der Gegenstand ist mehr, als eine zeitgetreue Kopie. Man kann ja auch sagen, dass es in ihm eine Kritik über das Misstrauen gegenüber dem Zeitgenössischen spannt. In Ungarn geht der Kunstunterricht nur selten über die Avantgarde hinaus. Die Mängel der künstlerischen Erziehung hat zur Folge, dass die Mehrheit mit dem Zeitgenössischen nichts anfangen kann. Diese Versunkenheit in der Vergangenheit erscheint in unserer Architektur, in den Kunstwerken in öffentlichen Räumen, aber auch in den Interieurs der Zuhause. Die Auferweckung und Wiederbelebung, manchmal die Verfälschung der Vergangenheit verhindert, adäquate Antworten auf die Fragen der Gegenwart zu finden, was genau zeitgenössische (d.h. in der Gegenwart gültige) Architektur und zeitgenössisches Design sind.

Der gegenwärtige pure Funktionalismus befriedigt nicht die Ansprüche der Auftraggeber, die eine starke Neigung für die Verwendung älterer Stilrichtungen, Gliederung und Ornamentik aufzeigen. Damit man diesen Ansprüchen durch die Vermeidung von Kitsch befriedigen kann, soll man die Logik, die Geschichte der Entstehung von historischen Formen und nicht zuletzt den *Techne* kennen. Der ausgestellte, auf den ersten Blick handgeschnitzter Tischbein wurde ursprünglich auf Antrag des Renovierungsprogramms ungarischer Schlösser gefertigt. Die Einrichtungsgegenstände der Schlösser konnten oft nur durch Repliken ersetzt werden. Lajos Czeglédi, der Designer hatte nur ein Foto in schlechter Auflösung über den ursprünglichen Tisch, auf diese Weise sollte er den Neuen herstellen. Aus dem verpixelten Bild erstellte er durch eine fotogrammetrische Anwendung ein digitales 3D-Modell mit einer CNC-Fräsmaschine<sup>24</sup>. Das das Grundmaterial ein Bild

---

<sup>24</sup> CNC: Computergesteuerte Fräsmaschine, die die herkömmliche Technologie mit Hilfe eines Computers verwendet.

minderwertiger Qualität war, wurde die endgültige Form durch Merkmale zeitgenössischer Technik und digitale Geräusche bereichert.

Meine Absicht als Kuratorin bestand durch die Ausstellung dieses Gegenstandes darin, den Besuchern den Begriff Zeitgenössisches bereits am Anfang der Ausstellung als heikles Problem darzustellen, was man unter Zeitgenössisches versteht, wie sich das Zeitgenössische zum Alten verhält und was gegenwärtige Gültigkeit bedeutet. Der ausgestellte Gegenstand war ein Gag, konnte jedoch von der Partei mit historisierendem Ansatz nicht angefochten werden.

### *TALK – DO*

Im nächsten Abschnitt der Ausstellung „Werde Teil des Prozesses – Verfolge die Entwicklung des Gegenstandes bis zur letzten Form!“ wurde das Design-Prozess anhand einer Stuhlserie dargestellt, wo die Besucher angefordert wurden, aus den vermischten Stühlen durch Ausprobieren jenen Entwicklungsweg aufzustellen, den der Designer bei der Gestaltung eines Schülerstuhls selber begangen hat. Der Stuhl wurde auf Antrag der Technischen Universität Budapest entworfen. Bei der Planung wurden folgende Aspekte berücksichtigt: einfach liefer- und stapelbar, vandalensicher, niedrige Fertigungskosten, anspruchsvolle Materialien (Echtholz), Anwendung moderner Technologien (CNC Fräser, 7-Kopf-Hobelmaschine) bei der Fertigung.

Die Arbeitsmethodik des Konstrukteurs, Lajos Czeglédi, bestand darin, mehrere Prototypen nacheinander zu fertigen und in jeder Phase die bei der vorigen gemerkten Fehler zu beheben. Auf diese Weise näherte sich der Planungsprozess den eingangs festgelegten Aspekten.

Zwischen den einzelnen Stühlen gab es nur geringe Unterschiede, aber nach Absprache mit dem Designer konnte man den mitspielenden Besuchern einfach erklären, was und warum in den einzelnen Phasen verändert wurde, damit sich eine immer perfektere Form als Ergebnis ergibt. Diese Serie war ein guter Ausgangspunkt, den Begriff Design gemeinsam mit den Besuchern in den Griff zu bekommen. Was bedeutet eigentlich Design? Was ist für das gute Design charakteristisch?

An diesem Abschnitt wurden noch ein zerlegbarer Stuhl und ein Notebooktisch ausgestellt, die der Kategorie umweltbewusstes und nachhaltiges Design einzuordnen sind. Dem

Gestalter, László Bergovecz (Fészekrészek) war es wichtig, bei der Fertigung möglichst wenig Abfall zu hinterlassen. Andererseits kann man die Gegenstände in wenigen Schritten zerlegen und wieder zusammenbauen.

#### *ENJOY – TALK*

Die Querachse der Ausstellung wurde als „Von der Medusa-Lampe bis zum Feuerfurchs“ betitelt. In diesem Abschnitt wurde die Sammeltätigkeit thematisiert und im Rahmen der Ausstellungsführungen wurden die Sammelstrategie und den Sammelkreis der Sammlung für zeitgenössisches Design vermittelt. An dieser Querachse wurde auch ein mit Hydrogelkugeln befüllter Plexibehälter aufgestellt. In diesem Teil ging es um den Genuss. Es war ein Symbol dafür, dass ein Museum der Ort ist, wo man Perlen finden kann und die Versenkung in den Perlen der Genuss selbst ist. Die Besucher konnten in den mit kühlem Wasser durchnässten Perlen greifen, wodurch ein sehr angenehmes physisches Gefühl in der Sommerhitze entstand. (Die gleichen Perlen wurden bei den Dreharbeiten des Kurzfilms *Geniess/Enjoy* verwendet.)

#### *DO – TALK – ENJOY*

„Streuen wir die Samen des zeitgenössischen Designs! – Keimungskampagne“

Als Abschluss der Ausstellung versuchten wir eine neue Abteilung des später wiedereröffneten Hauptgebäudes, das MuseumLAB darzustellen. Auf ein von einem ungarischen Designer entworfenes Regal wurden Keimschalen aufgestellt. Am ersten Coworking-Tag luden wir die Besucher ein, an einer gleichzeitig symbolischen und praktischen Tätigkeit teilzunehmen. Der Besucher erhielt eine Keimschale und konnte aus mehreren Samenarten wählen, diese in der eigenen Schale einweichen, die auf das Regal gestellt wurde. Die Sprösslinge wurden eine Woche lang gepflegt, täglich zweimal mit den wiederkehrenden Besuchern durchgespült und am Ende der Coworking-Kooperation die Sprösslinge verzehrt.

Dieser Akt symbolisierte Vieles. Erstens sind wir am Anfang eines Prozesses, in den wir das Publikum mit einbeziehen wollen. Zweitens handelt es sich hier um einen zeitaufwendigen Prozess, der Regelmäßigkeit, Aufmerksamkeit, Kompetenz und Pflege benötigt. Drittens wird dieser Prozess ein Ergebnis haben, das wir gemeinsam genießen können. Viertens, als wir die Sprösslinge am letzten Tag unter den Besuchern verteilt und sie gemeinsam

verzehrt haben, taten wir es mit der Intention, dass jeder Teilnehmer Einiges aus den gemeinsamen Erlebnissen und Verantwortungen mit nach Hause nahm, was ein Museum bedeutet. Das war der sakrale Teil unserer Botschaft – gar nicht zu reden davon, dass die Sprösslinge sehr lecker und gesund waren. Eine biblische Passage passt zu diesem Akt: *„Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte.“*<sup>25</sup>

### **Eine Reihe zeitgenössischer Sonderausstellungen in der György-Ráth-Villa und das Kunstwerk des polnischen Designers Pawel Grobelny**

Das Hauptgebäude wurde am 4. September 2017 geschlossen. Nach einem Jahr, im Herbst 2018 zog auch die Abteilung für zeitgenössisches Design aus dem Gebäude.

Gleichzeitig zum Schließen des Hauptgebäudes wurde eine seit Jahren geschlossene Filiale eröffnet, das ehemalige Zuhause des ersten Museumsdirektors György Ráth. Hier wurden die Besucher mit einer Dauerausstellung aus der Jugendstil-Sammlung des Museums, sowie einer Sonderausstellung empfangen.

Die Sonderausstellung war der erste Teil der Reihe „Im Kreislauf“. Die Ausstellungsreihe „Im Kreislauf“ wurde von der Hauptabteilung für Zeitgenössisches Design in den zwei Sälen in der ersten Etage der György-Ráth-Villa.

Während der Rekonstruktion des Hauptgebäudes des Museums auf der Üllői Straße ist es für uns besonders wichtig, die Sammlung in Kreislauf zu halten. Im Rahmen der Reihe „Im Kreislauf“ wurden zeitgenössische DesignerInnen aufgefordert, die auch international unvergleichbar reiche Sammlung des Museums kennenzulernen und danach ein Objekt oder eine Objektgruppe auszuwählen, das/die ihr Schaffen inspiriert, und als Reflexion ein eigenes Design zu entwerfen. Die Vorbereitung einer Ausstellung fängt an, indem die ausgewählte Künstlerin / der ausgewählte Künstler der Sammlung begegnet. Dann bitten

---

<sup>25</sup> Lutherbibel, 1912. Johannes 12:24.  
<https://www.biblestudytools.com/lut/johannes/passage/?q=johannes+12:24-25> (letzter Zugriff: 2020. 04. 15.

wir sie/ihn, aus der Sammlung etwas auszuwählen, das für ihr/sein Werk als Inspiration funktioniert und solche Werke zu entwerfen, die mit diesen Kunstwerken im Dialog stehen.

Die Designer dürfen nur Kunstwerke wählen, welche in der Dauerausstellung nicht zu sehen sind, d.h. man auch solche Gegenstände darstellen kann, die bisher noch nie zu sehen waren oder solche, deren langfristige Ausstellung wegen Aspekten des Kunstwerkschutzes unmöglich ist, denn bei dieser Reihe handelt es sich um dreimonatige Sonderausstellungen.

Die auf diese Weise entstandenen Kunstwerke werden in die Sammlung eingeführt. Dadurch wird die Sammlung durch solche Gegenstände erweitert, die ohne die Inspiration des Museums nicht hätten entstehen können und die mit den als Ausgangspunkt gewählten Gegenständen schon immer im Verhältnis stehen werden.

Ein genauso wichtiger Teil des Ausstellungskonzeptes ist ein Film, der das Design als Denkprozess darstellt und durch den die Besucher die Entstehungsgeschichte eines Kunstwerks beobachten können, das zum Zeitpunkt der Ausstellung bereits Teil des Museumsbestandes ist. Die Filme können auch zu Unterrichtszwecken dienen, gar nicht zu reden über die zahlreichen Hintergrundinformationen bezüglich der entstandenen Gegenstände.

Die Reihe wurde 2018 mit der Ausstellung von Artista Studio, ein Modedesigner-Team, die einem Studio mit Sitz in Budapest und Wien auf den Weg gebracht. Drei DesignerInnen des Studios wählten drei Tassen aus der Sammlung aus. Als Ergebnis wurde die Sammlung durch drei individuelle Kleidungen und das dazu entworfenen Accessoires erweitert.

Die zweite Ausstellerin der Reihe war die polnische Designerin Maria Jeglińska, die einen 1969 vom Sándor Mikó entworfenen Fauteuil als Inspiration gewählt hatte und darauf reflektierend vier Raumtrenner schuf, die seitdem auch unsere Sammlung bereichern.

Unsere dritte Eingeladene war die Hutdesignerin Valéria Fazekas, die zwei Zierbehälter gewählt hatte, die sie zum Schaffen dreißig individueller Hüte inspirierten. Davon fünfzehn Stück wurden Teil unserer Sammlung.

Unser vierter eingeladener Künstler war das Prager Dechem Studio, das zu den renommiertesten Vertretren der zeitgenössischen tschechischen Glaskunst gehört, das ein individuell gebundenes Buch aus der künstlerischen Buchsammlung gewählt haben –

„Madame Bovary“ von Flaubert. Zum ursprünglich 1930 in Paris herausgegebenen Band hat der Buchverlag Károly Grill eine individuelle Buchbindung mit Verwendung von marmoriertem Vorsatzpapier erstellt. Die DesignerInnen von Dechem Studio reflektieren mit ihrem Werk sowohl auf das Aussehen, als auch den Inhalt des Buches. Der neue Gegenstand, ein individuell gestalteter Spiegel, wurde mit Hilfe eines Glases hergestellt, das sich der Textur des marmorierten Papiers ähnelt.

Zu den Ausstellungen werden ungarisch- und englischsprachige Kataloge veröffentlicht.

Zu jeder Ausstellung werden drei fachliche Programme organisiert, zu denen wichtige Vertreter der Kunstszene oder wissenschaftlicher Disziplinen eingeladen werden, wodurch wir den Horizont unserer Besucher erweitern möchten.

Durch diese Reihe werden mehrere zukunftsweisende Pläne verwirklicht:

#### *Kontinuierliches Bewegen der Sammlung*

Durch die Wahl der beauftragten DesignerInnen können oft solche Objekte im Vordergrund gerückt werden, die bisher noch nie ausgestellt worden sind.

#### *Die Positionierung der Objekte unserer Sammlung*

Die Beziehung zwischen dem ausgewählten Objekt und des neu entstandenen Designs bleibt innerhalb der Sammlung für immer bestehen, wodurch sich die Ausstellbarkeit der Objekte erhöht. Darüber hinaus bewahrt der Film die Geschichte der Entstehung des Objektes.

#### *Sammlungsbereicherung*

Das planbare Budget für Sammlungsbereicherung ist sehr gering und wir müssen eine Sammlung für zeitgenössisches Design bis zur Eröffnung des Hauptgebäudes aufbauen. Durch diese Reihe wird die Sammlung durch unikale Kunstwerke namhafter ungarischer und ausländischer Designer im Kostenrahmen einer Ausstellung. Die ausländischen Eingeladenen der Reihe werden immer aus der ostmitteleuropäischen Region anhand unseren fachlichen Programms ausgewählt.

### *Bildung und Publikumserziehung*

Wir möchten in unseren Besuchern die Auseinandersetzung mit dem Design vertiefen. Dass sie ein Verständnis dafür haben, dass Design immer durch eine Reihe von Entscheidungen entsteht.

### *Digitale und analoge Inhaltserweiterung*

Bis zur Öffnung des Kunstgewerbemuseums soll auch unser Filmarchiv erweitert werden. Nicht nur die Ausstellung „Im Kreislauf“, sondern auch die dazugehörigen Filme<sup>26</sup> und Kataloge bilden eine Reihe.

### *Ausbau des sozialen Netzwerks*

Jede Ausstellung ist eine gute Gelegenheit zum Ausbau des sozialen Netzwerks, aber die von den ausländischen DesignerInnen besonders eignen sich besonders gut dazu.

### *Regelmäßiges Erscheinen*

Damit unser Publikum sich daran gewöhnt, dass die zeitgenössische Thematik und das Design im Kunstgewerbemuseum erscheinen, ist es eine große Hilfe, wenn etwas in kleineren Portionen und mit geringen Abweichungen wiederholt wird.

### *Ausblick*

Bis zur Wiedereröffnung unseres Hauptgebäudes können wir mindestens 12 Ausstellungen in der Reihe „Im Kreislauf“ veranstalten, und aus diesen Einheiten stellt sich das Material für eine große Ausstellung zusammen, das wir als Ganzes darstellen möchten. Es wird spannend, zu sehen, wie die eingeladenen DesignerInnen die Möglichkeit genutzt haben.

---

<sup>26</sup> In Circulation: Artista Studio

<https://www.youtube.com/watch?v=aondGdliFFg>

[https://www.youtube.com/watch?v=y\\_Gryw0J8Vo](https://www.youtube.com/watch?v=y_Gryw0J8Vo)

In Circulation: Maria Jeglinska

<https://www.youtube.com/watch?v=mDkOH5C93D4&t=48s>

<https://www.youtube.com/watch?v=u60GjrmdxAl&t=2s>

In Circulation: Fazekas Valéria

[https://www.youtube.com/watch?v=cah\\_AdZu7RU](https://www.youtube.com/watch?v=cah_AdZu7RU)

<https://www.youtube.com/watch?v=SRVyhvb2nAU>

Zwei Ausstellungen werden pro Jahr organisiert, im Herbst erhält immer ein ungarischer, im Frühling immer ein ausländischer Designer eine Einladung vom Museum, an der Reihe teilzunehmen.

Die Ausstellung von Dechem Studio hätte im April 2020 eröffnet werden, genau in diesen Tagen, als ich diesen Text schreibe. Leider hat die durch das COVID-19 Virus entstandene Situation unsere Pläne durchkreuzt und wir mussten die Eröffnung der Ausstellung verschieben.

2020 möchten wir noch eine Ausstellung in der Reihe „Im Kreislauf“ eröffnen. Das eingeladene Studio ist das 10 Jahre alte Romani Design, das die traditionelle Roma-Bekleidung in die heutigen Modetrends umsetzt. Die Kollektionen von Romani und seine zivilgesellschaftlichen Stellungnahmen gelten als starke Botschaften gegen soziale Ausgrenzung und Rassismus. Sie kämpfen mit allen Mitteln für die Aufschließung ausgegrenzter Sozialgruppen.

Die erste Eingeladene unserer Ausstellungsreihe war die polnische Designerin Maria Jeglinska. Bei der Vorbereitung der Ausstellung bauten wir eine sehr gute Beziehung zu den Mitarbeitern des Adam Miczkiewicz Instituts und zu Agnieszka Jacobson-Cielecka, einer polnischen Kuratorin, auf. Unter anderem ist dieser Tatsache zu verdanken, dass Paweł Grobelny, ein zeitgenössischer polnischer Designer mit der Unterstützung des Adam Miczkiewicz Instituts eine Bank in den Garten der György Ráth-Villa entworfen hat, die als Geschenk des Regionalmuseums in Stalowa Wola in die Sammlung des Kunstgewerbemuseums aufgenommen wurde.

### **Die Konferenzreihe „Collec\_Think Tank“ oder die partizipative Sammeltätigkeit**

Neben der Reihe „Im Kreislauf“ wurde im Februar 2019 eine andere Reihe unter dem Titel „Collec\_Think Tank“ auf den Weg gebracht. Im Rahmen dieser Reihe werden Konferenzen organisiert, die aus einer partizipativen Sammelstrategie hervorgehen.

Eines der wichtigen Ziele der nächsten Jahre in der Zugrundelegung einer Sammlung für Design and Kunsthandwerk aus dem 20. und 21. Jahrhundert mit Schwerpunkt postsowjetische Region. Wir haben uns die Aufgabe gestellt, die charakteristischen Design-

Gegenstände des „Ostblocks“ vor der Wende einzuholen, denn es gibt kaum Gegenstände aus dieser Periode in unserer Sammlung.

Die Konferenzreihe „Collec\_Think Tank“ bietet eine einzigartige Möglichkeit, die Repräsentation des Designs der einzelnen Länder in der Sammlung für zeitgenössisches Design des Kunstgewerbemuseums mit Theoretikern und Fachleuten der postsozialistischen Region zu diskutieren. Die in der Konferenzvorträge und die Diskussionen legen die fachlichen Eckpunkte unserer mittel- und langfristige Sammelstrategie bzgl. der Kunstwerke des jeweiligen Landes fest.

Die Vortragenden, hauptsächlich aus den Ländern des Ostblocks eingeladene Kuratoren, Sammler, Universitätsdozenten, Forscher setzen sich gemeinsam mit den Mitarbeitern der Abteilung für Zeitgenössisches Design über die Forschungs-, Sammlungs- und Ausstellungsmöglichkeiten des Designs der eigenen Länder auseinander.

Mit der Konferenzreihe „Collec\_Think Tank“ versuchen wir der Einseitigkeit der Sammeltätigkeit entgegenzuwirken, die hierarchischen Verhältnisse zu verringern bzw. anhand eines gleichrangigeren Netzwerks von Verhältnissen zu denken. Wir halten diese Auseinandersetzung für wichtig, denn das Museum ist ein Raum für alle. „... *major museums have never owned their artworks in quite the same way that an individual does. Their collections are held in trust for a wider community – defined as a city, class, caste or elite, nation, or projected global community of high culture. The objects in a museum are often treated as a patrimony, someone’s cultural property. But whose?*“<sup>27</sup>“

Aus dem Material der einzelnen Konferenzen wird ein digitaler Konferenzband zusammengestellt. Unser erstes Thema war das polnische Design, die Eingeladenen der zweiten Konferenz waren die Theoretiker, Kuratoren und Museologen der ehemaligen tschechoslowakischen Staaten.

Die Ausstellungsreihe „Im Kreislauf“ und die Konferenzreihe „Collec\_Think Tank“ werden miteinander abgestimmt, indem immer jenes Land an der Konferenz behandelt wird, aus

---

<sup>27</sup> James CLIFFORD, „Museum as Contact Zones“. In: Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century. London, 1997, S. 209–210.

dem die/der eingeladene DesignerIn kommt. Auf diese Weise können wir immer auf die Design-Szene eines anderen ostmitteleuropäischen Landes fokussieren.

Wegen der Pandemie können wir die für Mai 2020 geplante Konferenz nur in einem späteren Zeitpunkt abhalten.

### **Kooperation mit den Unterrichtseinheiten für zeitgenössische Kultur, Praktikantenprogramm**

In den vergangenen 5 Jahren arbeiteten wir mit 24 PraktikantInnen zusammen und bunden 15 StudentInnen in die Arbeit der Abteilung für zeitgenössisches Design ein. Wir hatten auch zwei ausländische Praktikanten. Die Praktikanten waren uns bei der Produktion der Kurzfilme und der Bearbeitung des neu erworbenen Materials behilflich. Wir pflegen eine gute Beziehung zu den Unterrichtseinheiten für Kunst im Mittel- und Hochschulbereich. Unter den Kollegen der Sammlungsabteilungen des Museums unterrichten viele an Hochschulen für Kunst. Es kommt oft vor, dass ein Teil der Seminare im Museum stattfindet. Dadurch ist diese junge Generation bereits am Anfang ihrer Karriere stark mit dem Museum verbunden. Die stärkste Verbindung entsteht nur dann, wenn diese Schüler und Studenten durch ihre Tätigkeit der Museumsarbeit beitragen können, denn nur auf diese Weise können sie die Mechanismen innerhalb der Institution beobachten.

*„Woher sollte das System sich konstituiert haben und wodurch sollte es erlöschen und umkippen? Welcher Ordnung würden gleichzeitig seine Existenz und sein Verschwinden gehorchen? Wenn es sein Kohärenzprinzip in sich trägt, wo kann das fremde Element dann herkommen, das es zurückweist? Wie kann ein Gedanke vor etwas anderem als sich selbst erlöschen? Was heißt auf allgemeine Weise, nicht mehr einen Gedanken denken zu können? Und einen neuen Gedanken zu fassen? Das Diskontinuierliche – die Tatsache, dass eine Kultur mitunter in einigen Jahren aufhört zu denken, wie sie es bis dahin getan hat, und etwas anderes und anders zu denken beginnt – führt wahrscheinlich zu einer Erosion des Außen, zu jenem Raum, der für das Denken auf der anderen Seite liegt, in dem vom Ursprung an zu denken es aber dennoch nicht aufgehört hat. Das sich hier stellende Problem ist höchstensfalls das der Beziehung des Denkens zur Kultur: wie hat das Denken einen Platz in dem Raum der Welt gefunden, wie findet es darin einen Ursprung, und wie kommt es, dass es hier und dort nicht aufhört, ständig erneut zu beginnen?“<sup>28</sup>*

Es ist eine einzigartige Möglichkeit, die Grundlagen für eine Museumssammlung zu legen. Je durchdachter und klarer die Grundlagen sind, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass eine kohärente Sammlung aufgebaut wird.

*„Eine Sammlung vom Nullpunkt weg aufzubauen, bietet eine historische Chance, nämlich die, dies auf hohen ethischen Standards zu tun.“<sup>29</sup>*

Bei der Erarbeitung der Sammlungsstrategie für zeitgenössisches Design im Budapester Kunstgewerbemuseum konnte man die komplette Sammlung des Museums, ihre Vergangenheit und Richtungen nicht unberücksichtigt lassen. Im Gegenteil, diese waren besonders wichtige Aspekte am Anfang der Erarbeitung unseres Programms.

Eine Entscheidung über die Gründung einer neuen Abteilung gilt jedoch auch als eindeutige Absicht, das Museum zu erneuern. Bei der Erarbeitung unserer Sammelstrategie und unseres fachlichen Programms war die Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Praktiken genauso wichtig, wie die Anknüpfung an die Tradition.

---

<sup>28</sup> Michel, FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974. S. 82–83.

<sup>29</sup> Monika, SOMMER im Gespräch mit Martina Griesser, In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 73.

Es war ein Glück, dass die neue Abteilung zu einem Zeitpunkt startete, als die ganze Sammlung wegen des Umzugs in Bewegung war, denn dies hatte das Umdenken des kompletten Systems zur Folge. Da das Kunstgewerbemuseum in Budapest mit dem in Wien fast gleichzeitig gegründet wurde und das letztere als Muster diente, ist es ratsam, das Muster in Wien auch in diesem Fall zu berücksichtigen, denn die beiden Institutionen bis zum heutigen Tag eine sehr ähnliche Struktur aufweisen. Die einzelnen Sammlungen werden auch in Wien nach Materialien und Gewerben aufgeteilt und die Design-Sammlung wurde auch hier erst 2005, im Vergleich zu den anderen viel später, gegründet. Für MAK war es wichtig, dass mehrere zeitgenössischen Problemstellungen durch die Design-Abteilung in den Museumalltag einzubinden.

MAK Design Sammlung: Design ist elementares Werkzeug und Medium der Veränderung unserer Umwelt und des gesellschaftlichen Wandels. Die MAK-Sammlung Design vereint jüngste Strategien, die sich dieser komplexen Herausforderung stellen. Ob poetisch [...], hypothetisch [...], experimentell [...], spielerisch [...], oder partizipatorisch [...], die Methoden und Herangehensweisen, durch Design Denk- und Veränderungsprozesse sowie einen veränderten, der Nachhaltigkeit verpflichteten, Konsum zu initiieren, erscheinen vielschichtiger und umfassender als zunächst mit einer Designsammlung assoziiert wird.<sup>30</sup>

Das MAK hat die bis dahin bewährte Systematisierung des Museums bei der Gründung der Design-Abteilung nicht verändert. Die Gegenstände wurden seit 1864 nach Materialien gesammelt. Diese (bezüglich der Lagerung und des Kunstwerkschutzes) rationale Entscheidung wurde beibehalten. In der Möbel- und Holzgewerbesammlung, an der Abteilung für Porzellan und Keramik, bzw. Goldschmiederei, sowie in der Textil- und Teppichsammlung gab es auch bisher zeitgenössische Gegenstände. Die von der Design-Abteilung erworbenen Stücke werden aufgrund ihres Materials auch in die jeweils zuständige Sammlung kommen. In der Design-Sammlung bleiben nur Gegenstände, die aufgrund ihres Materials einer anderen Sammlung nicht zugeordnet werden können.

Es ist ratsam, diese Systematisierung auch in Budapest beizubehalten, denn es ist einer der Grundaufgaben eines Museums, die ihm vertrauten Gegenstände möglichst lange und unter den bestmöglichen Bedingungen zu bewahren. Sowohl der Kunstwerkschutz, als auch die Lagerung der Gegenstände, sowie das Fachpersonal werden grundsätzlich vom

---

<sup>30</sup> [http://mak.at/sammlung/mak-sammlung/sammlung\\_design](http://mak.at/sammlung/mak-sammlung/sammlung_design) (letzter Zugriff: 01.05. 2020.)

Material bestimmt. Darüber hinaus gilt es hauptsächlich als Aufgabe der Abteilung für zeitgenössisches Design, Probleme des Zeitgenössischen zu thematisieren, aktuelle Diskussionen im Museum darzustellen, denn Design sucht mögliche Antworten auf die Problemstellungen und es ist die zeitgenössische Abteilung, die mit dem lebendigen Geflecht der Gesellschaft hauptsächlich in Beziehung steht.

Monika Sommer, die Direktorin einer anderen Wiener Institution, des am 10. November 2018, am 100-jährigen Jubiläum der Republik Österreich eröffneten Haus der Geschichte Österreich erklärte in einem Interview: „*Es ist aus meiner Sicht zentral, dieses Haus der Geschichte als ein pulsierendes Museum zu denken, das bei seiner Konzeption von der Zukunft ausgeht: was sind die großen Fragen der Zukunft, die wir in der Gegenwart anpacken müssen und welche historische Befragung kann uns dabei helfen – das halte ich für zentral. Vielleicht wäre eine Differenzierung zwischen historischer Sammlung und einer 'Diskurssammlung' sinnvoll.*“<sup>31</sup>

Die Unterscheidung zwischen historischer Sammlung und Diskurssammlung ist ein sehr treffender Gedanke. Das zeitgenössische Material steht immer deutlicher im Vordergrund der Diskussionen, als das historische Material, denn die meisten Betroffenen oder ihre Angehörige noch leben und selbst aktiv an der Geschichte mitwirken. Die Tätigkeit der zeitgenössischen Abteilung ist primär in Hinsicht auf die Problemstellungen oder die Herangehensweise(n) an die Probleme von Bedeutung.

Wenn wir ein auch in seiner Vorgehensweise zeitgenössisches Museum gestalten möchten, dann sollten wir auf den Begriff *dialectical contemporaneity* von Claire Bishop fokussieren. „*Here the contemporary is understood as a dialectical method a politicized project with a more radical understanding of temporality. Time and value turn out to be crucial categories at stake in formulating a notion of what I will call 'dialectical contemporaneity', because it does not designate a style of periode of the works themselves so much as an approach to them.*“<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Monika, SOMMER im Gespräch mit Martina Griesser, In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 76.

<sup>32</sup> Claire BISHOP, *Radical Museology*. Koenig Books, London, 2013. S. 8–9.

„The contemporary becomes less a question of periodization or discourse than a method or practice, potentially applicable to all historical periods.“<sup>33</sup>

Einer der interessantesten Neuanfänge in der Museumszene ist wahrscheinlich mit dem Alpinen Museum in Bern (Schweiz) verbunden<sup>34</sup>, wo es 2012 zu einem Direktorenwechsel kam. Der neue Leiter entschied nach seiner Amtseinführung, eine komplette Revision der Sammlung durchzuführen, aber nicht auf die traditionelle Weise, sondern durch Einbeziehung des Publikums. Zwischen 29. März und 26. August 2012 wurde die Ausstellung „Berge Versetzen“ eröffnet, wo aktuelle Fragen der Gegenwart thematisiert wurden. Nach der Ausgrabung der bis dahin in den Lagern verstaubenden Sammlung wurden 1200 Gegenstände präsentiert. Die Ausstellung bot den Besuchern unterschiedliche Thementouren an, die am Ende der Tour die Gegenstände bewerten und ihre Meinung äußern konnten, ob der jeweilige Gegenstand jene Rolle einnimmt, die ein Gegenstand in der Sammlung des Alpinen Museums nach ihrer Meinung einnehmen sollte. Unter anderem gab es eine Tier-Tour, Gender-Tour, Klima-Tour, SAC-Tour und Risk-Tour. Die Themen entstanden anhand der vom Museum zu thematisierenden Problemkreise wie Identität, Alpinismus, Tourismus, Klimawandel oder Gesellschafts- oder Geschlechtergeschichte. Die Besucher konnten auf einer Verkehrsplanke die auf dem Boden ausgelegten Gegenstände beobachten und überlegen, welche Inhalte das von ihnen unterhaltene Museum thematisieren sollte, bzw. diese Inhalte durch welche Gegenstände am besten repräsentiert werden können.

Das auf der Webseite zitierte Medienecho spricht für sich selbst:

«Es ist offensichtlich: Das Alpine Museum positioniert sich als Themenhaus der Gegenwart» *Neue Zürcher Zeitung* [...]

«Der neue Direktor versteht sein Haus künftig nicht mehr als Schaukasten, sondern als Schauplatz mit wechselnden Schwerpunkten.» *Rendez-vous am Mittag, DRS 1*

«Der Titel ist programmatisch. Wo Berge versetzt werden, kommt etwas in Bewegung. Und das ist das erklärte Ziel.» *Aargauer Zeitung*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Claire BISHOP, *Radical Museology*. Koenig Books, London, 2013. S. 59.

<sup>34</sup> Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur – Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Edited by Leo von Stieglitz, Thomas Brune. Transcript Verlag, Bielefeld, 2015. S. 107.

<sup>35</sup> <https://www.alpinesmuseum.ch/de/ausstellungen/archiv/berge-versetzen> (letzter Zugriff: 02.05.2020)

Der Sichtwechsel kam beim Träger, dem Publikum zweifelsohne gut an. Beat Hächler, der neue Direktor des Museums erklärte in seinem Vortrag an der Konferenz Museum Next, dass sich die Museen ständig im Bau befinden.<sup>36</sup> Man soll an der Erneuerung täglich arbeiten. Und damit die Erneuerung tatsächlich stattfindet, soll man manchmal Berge versetzen.

Um Berge versetzen zu können, soll man sich jedoch über das Land in der Umgebung der Berge im Klaren sein.

### **Zeitgenössische Designsammlungen in den ostmitteleuropäischen Partnerinstitutionen**

Bei der Erstellung einer relevanten Sammlung ist es angebracht, nicht nur das enge, sondern auch das breitere Umfeld kennenzulernen und zu untersuchen, sich welche Museen und Museumssammlungen mit ähnlichem Sammelkreis in der ostmitteleuropäischen Region befinden und was für ihr Funktionieren charakteristisch ist.

Bei meiner Untersuchung stellte ich einen Fragebogen mit 52 Fragen zusammen, den ich an die Leiter von elf Museen oder Sammlungen mit Schwerpunkt Design und Kunstgewerbe verschickte und bat sie, ihn auszufüllen. Um die Beantwortung der Fragen zu erleichtern, wurde ein seitens des Kunstgewerbemuseums in Budapest ausgefülltes Exemplar beigelegt, den sie bei der Ausfüllung als Muster benutzen konnten. Ich habe den Fragebogen in neun Länder verschickt. In Deutschland und in Tschechien ersuchte ich je zwei Institutionen.

---

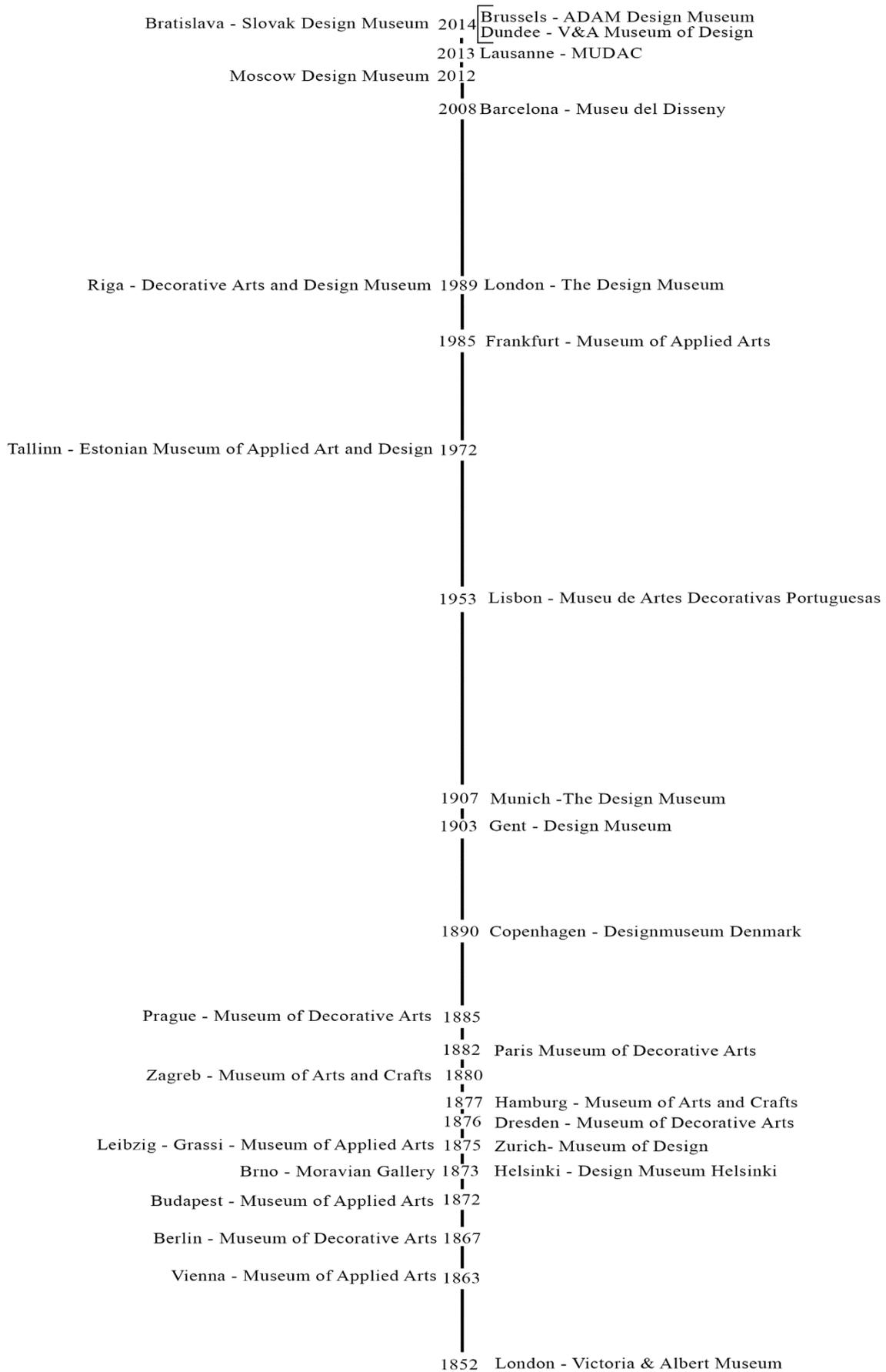
<sup>36</sup> <https://vimeo.com/194646118> (letzter Zugriff: 03.05.2020)

Die miteinbezogenen Institutionen:

<b>Bezeichnung der Institution</b>	<b>Stadt</b>	<b>Land</b>
Kunstgewerbemuseum	Berlin	D
Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	Bratislava	SK
Moravian Gallery in Brno	Brno	CZ
Museum of Applied Arts	Budapest	H
Museum of Applied Arts	Grassi	D
Private Cultural Institution Moscow Design Museum	Moscow	RU
Museum of Decorative Arts in Prague	Prague	CZ
Decorative Arts and Design Museum	Riga	LV
Estonian Museum of Applied Art and Design	Tallinn	EE
MAK – Museum of Applied Arts	Vienna	A
National Museum in Warsaw	Warsaw	PL
Museum of Arts and Crafts	Zagreb	CR

*Gründung der Museen Gründung der Museen für Kunstgewerbe und Design in Europa*

Auf der folgenden Zeitleiste ist das Gründungsjahr der Museen für Kunstgewerbe und Design in Europa. Die von mir untersuchten Institutionen stehen auf der linken Seite.



Die ersten zehn Fragen des Fragebogens beziehen sich auf das ganze Museum, die nachfolgenden Fragen auf die zeitgenössische Designsammlung, wenn diese nur eine Sammlung neben den anderen darstellt, wie es in Budapest auch der Fall ist.

An der folgenden Zeitleiste sind das Gründungsjahr der Museen und der Designabteilungen zu sehen (wenn das ganze Museum sich als Designmuseum bestimmt, ist es nur ein Zeitpunkt zu sehen).

Name of the institution:	Foundation year of the Museum	Name of the collection:	Foundation year of the collection:
Berlin - Kunstgewerbemuseum	1867	Designsammlung	1985
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	2014	Collection of design	2014
Brno - Moravian Gallery in Brno	1883	no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	1872	Contemporary Design Collection	2015
Leipzig - Grassi Museum of Applied Arts	1873	Design Collection	1920s
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	2012	Moscow Design Museum collection	2008
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	1885	Design is involved in all 4 collections of the Museum, Graphic design and Drawing dept.	Since 1885
Riga - Decorative Arts and Design Museum	1989	Latvian Decorative Arts and Design Collection	1989
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	1972	Design collection	2000
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	1863	MAK Design Collection	2005
Warsaw - National Museum in Warsaw	1862	Modern Design Centre	1978
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	1880	Collection of Graphic Design Collection of Industrial Design	1962

37

<sup>37</sup> Die im Rahmen der Umfrage gegebenen Antworten werden ohne Veränderung angeführt. [J. H.]

Die untersuchten Institutionen wurden (ausgenommen Tallinn (1972), Riga (1989), Moskau (2012) und Bratislava (2014)) am Ende des 19. Jahrhunderts gegründet, als die Erstellung von Musterkollektionen wegen des großen industriellen Aufschwungs von Bedeutung war. Diese Periode war das goldene Zeitalter der Kunstgewerbemuseen.

*Wer ist der Finanzierer/Unterhalter des Museums?*

Bezüglich ihres Finanzierers sind die an der Untersuchung beteiligten Museen staatlich finanziert, bis auf das von der Stadt unterhaltene Grassi Museum in Leipzig und das von Privatstiftungen gegründete Design Museum in Moskau. Davon sind acht Kunstgewerbemuseen (Wien, Berlin, Budapest, Leipzig, Prag, Riga, Záhreb, Tallinn), zwei Designmuseen (Bratislava, Moskau), ein Nationalmuseum (Warschau) und ein Museum für bildende Künste, Kunstgewerbe und Design (Brno).

*In welchen Museumsorganisationen ist es Mitglied?*

Alle untersuchten Institutionen sind Mitglieder von ICOM und MUSCON. Bis auf das Nationalmuseum in Warschau ist jedes Museum Mitglied von AAD. (AAD (Applied Arts and Design Museums Network) ist ein internationales informelles Netzwerk, das die Zusammenarbeit und den Wissensaustausch unter den Museumsdirektoren fördert). Darüber hinaus wurden noch folgende Organisationen aufgelistet:

Réseau Art Nouveau Network (RANN) – Budapest,

Network of European Museum Organisations (NEMO) – Budapest

Institution of Conservation (ICON) – Budapest

Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA) – Budapest

International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) – Budapest

Deutscher Museumsbund – Berlin, Leipzig

Europeana Fashion – Berlin

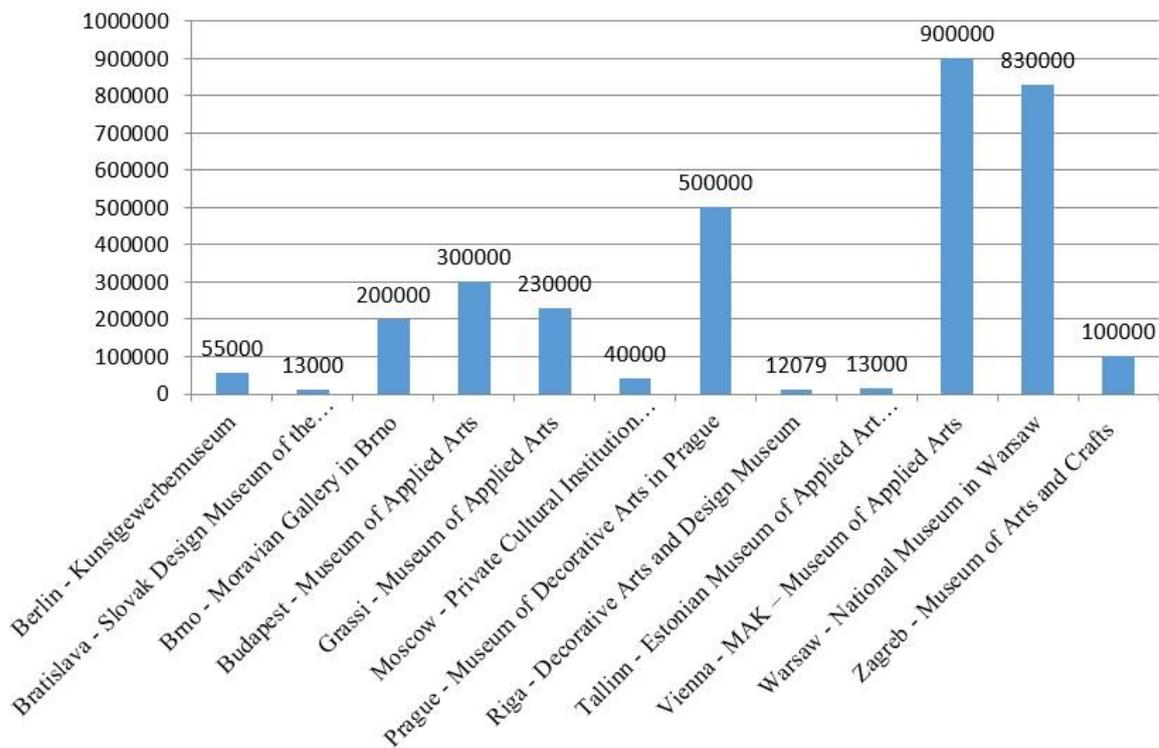
Arbeitskreis Mode und Textil – Berlin

BEDA (The Bureau of European Design Associations) – Bratislava

Ico-D (International Council of Design) – Bratislava

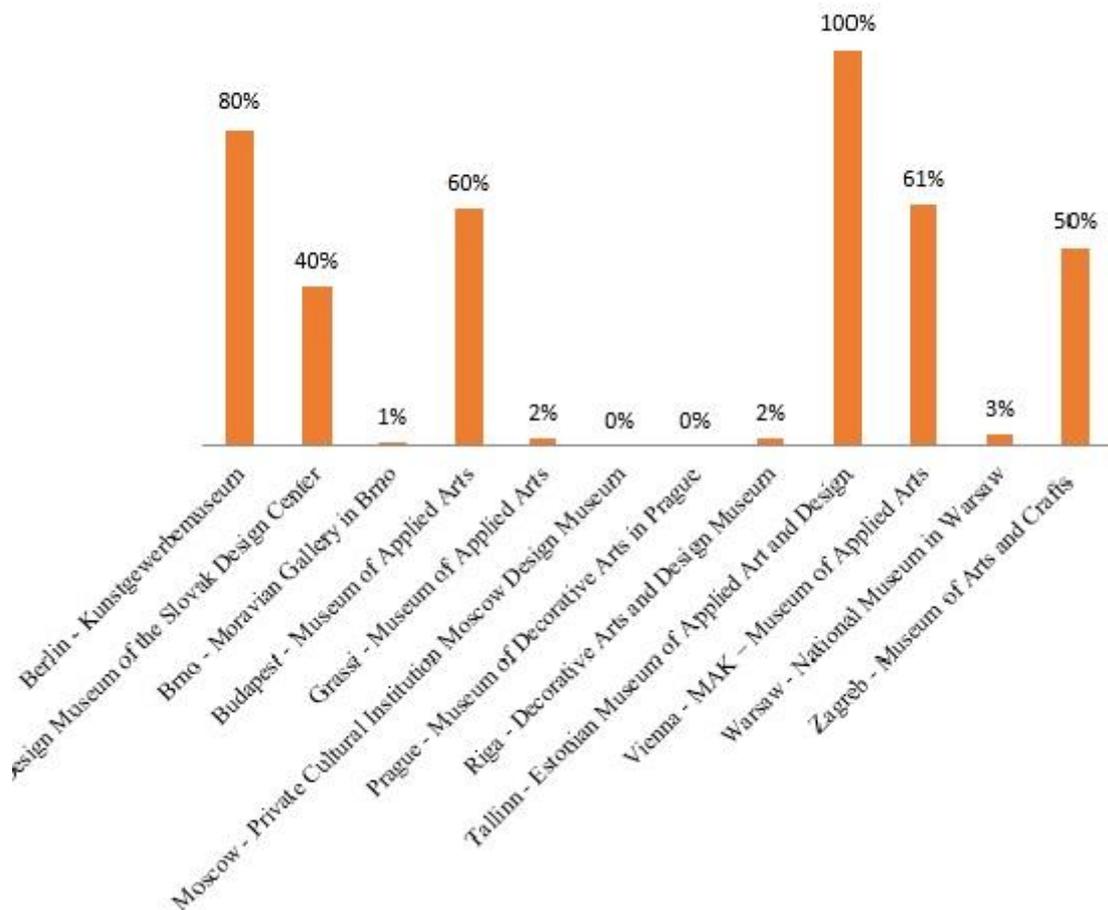
Aus wie viel Objekten besteht die Sammlung?

### 5. How many pieces are in the collection?



Wieviel Prozent der Sammlung ist via Internet zugänglich?

**6. What percentage of the items is listed in a publicly accessible database on the web?**



Außerhalb von Moskau, Prag und Tallinn verfügt jedes Museum über eine digitale Datenbank der Sammlung.

*Aus wie vielen Stücken besteht die Sammlung für zeitgenössisches Design?*

*Gibt es zeitgenössische Design-Gegenstände in den anderen Sammlungen des Museums?*

*Wenn ja, wie viele?*

Name of the Institution	How many items does the Contemporary Design Collection consist of?	Are there other Contemporary Design Items in other Collections of the Museum?	If yes, how many?
Berlin - Kunstgewerbemuseum	1.685	Yes	Ca. 2.000
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	3.203	No	0
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer	no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	1.039	Yes	4.000
Grassi - Museum of Applied Arts	More than 20.000	No	0
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	5.000	No	0
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Around 2.000	yes	Around 5.000
Riga - Decorative Arts and Design Museum	1.024	Yes, the unique items depending on the classification by materials (porcelain, glass, wood, textile etc.)	Around 5.000
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	App 600	Depending on the perspective, yes	Depends on the definition

Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	1.221 (1.252 records minus 31 parent records)	Yes	an exact number is currently not available (approx. 12.000 data sets since 2000 that include many objects of contemporary design).
Warsaw - National Museum in Warsaw	25 382 items	No	
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	Graphic design collection 16.500 objects Industrial design collection 1.100 objects	Yes	Around 1.500

*Wie viele Sammlungsabteilungen gibt es im Museum?*

*Wie viele Vollzeitbeschäftigten arbeiten in den Sammlungsabteilungen des Museums?*

*Wie viele Mitarbeiter hat die Designsammlung?*

Name of the Institution	How many collection departments have the museum?	How many full-time employees work in the collection departments?	The number of Staff working in the Collection
Berlin - Kunstgewerbemuseum	7	15	15
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	4	4	4
Brno - Moravian Gallery in Brno	8	22	
Budapest - Museum of Applied Arts	6	30 (with Restorers: 48)	3
Grassi - Museum of Applied Arts	5	24,75	5
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	No departments	1	1
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	4	Around 30	3,5
Riga - Decorative Arts and Design Museum	4	4	5-6
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	7	4	5,5
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	8	22,5	1,5
Warsaw - National Museum in Warsaw	13	73	3 (we hope 4-soon)
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	23 collections	14	1

*Firmen, Organisationen, Privatpersonen, die das Museum unterstützen*

Aus der Untersuchung geht hervor, dass die Designmuseen größtenteils von einem Freundeskreis gefördert werden, gelegentlich kommt es vor, dass Versicherungsgesellschaften (Budapest), Banken (Bratislava, Riga, Zagreb) die Museen unterstützen.

*Ausländische Museen oder Institutionen, mit denen das Museum an gemeinsamen Projekten beteiligt war:*

Die untersuchten Institutionen nehmen mit zahlreichen ausländischen Partnerinstitutionen an gemeinsamen Projekten teil.

**Fragen über die Design-Sammlung, wenn sie eine separate Sammlung innerhalb des Museums darstellt**

*Die Bezeichnung der Sammlung und das Gründungsjahr:*

<b>Name of the Institution</b>	<b>Name of the Collection</b>	<b>Year of Foundation:</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	Designsammlung	1985
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	Collection of design	2014
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	Contemporary Design Collection	2015
Leipzig - Grassi - Museum of Applied Arts	Design Collection	1920
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	Moscow Design Museum collection	2008
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Design is involved in all 4 collections of the Museum, Graphic design and Drawing dpt.	(Since 1885)

Riga - Decorative Arts and Design Museum	Latvian Decorative Arts and Design Collection	1989
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	Design collection	2000
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	MAK Design Collection	2005
Warsaw - National Museum in Warsaw	Modern Design Centre	1978
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	Collection of Graphic Design Collection of Industrial Design	1962

Haben Sie eine Sammlungsstrategie?

Bis auf die Sammlungen in Berlin, Brno und Leipzig haben alle Museen eine Sammlungsstrategie, die der Rigaer, Wiener und Budapester Museen ist auch online zugänglich. Bis auf Zagreb und Moskau wurde die Sammlungsstrategie in allen anderen Institutionen von mehreren Mitarbeitern zusammengestellt.

Wie oft wird sie aktualisiert?

Das Museum in Bratislava, Budapest, Riga, Tallinn und Warschau aktualisiert sie alle fünf Jahre, das Prager Museum jährlich, das Museum in Zagreb alle zehn Jahre, das Museum in Moskau fast jeden Tag.

*Was ist Ihr Sammelkreis?*

*International oder inländisch?*

*Wenn international, auf welche Region erstreckt er sich?*

<b>Name of the Institution</b>	<b>What do you collect? What is your field of interest?</b>	<b>International or national?</b>	<b>If international, which region does it cover?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	Productdesign and crafts 20. century until today with the	International and national	Western Europe, USA

	focus on European objects, but slowly opening to global themes		
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	Product design, Graphic design, Textile design, Glass & Ceramics, Furniture, Multimedia	National & international	Central Europe
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer	no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	Design and crafts representing the 20th-21st century with primary focus on the Central-Eastern-European region.	international and national	Central-Eastern Europe
Leipzig - Grassi - Museum of Applied Arts	Interior design including home technic	International	Europe, Northern America, Far East
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	industrial design, fashion, graphic design, documents, original drawings and sketches, video interviews and photo archive.	National	Soviet Union and Russian, East European
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Drawing for applied art, graphic design, poster, books	both	Germany, Austria, France, Poland, USA, Scandinavian countries,

Riga - Decorative Arts and Design Museum	Design and professional decorative and applied art representing the 20th-21st century with primary focus on Latvia	More national	Scandinavia, Baltic Sea reagon
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	Estonian material, focus on the Soviet period and contemporary	National	
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	Austrian design, experimental design, concept design, industrial product design, lightning design, special materials, innovative materials and approaches to design, social design, interface design, digital design, ecology conscious design	Both	Rest of the world
Warsaw - National Museum in Warsaw	Polish design and decorative arts from the beginning of XX century till nowadays	National	
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	Everything in the field of graphic or industrial design made in Croatia or ex-Yugoslavia (except fashion)	international	Ex-Yugoslavia (1945-1990)

*Wie hoch ist der Bearbeitungsstand der Sammlung?*

Alle untersuchten Museen verfügen über einen Bearbeitungsstand von 100%, ausgenommen sind Leipzig (85%), Prag (80%) und Moskau (5%). Von dem Museum in Brno habe ich keine Antwort auf diese Frage erhalten.

*In welchem Maße ist Ihre Sammlung öffentlich zugänglich?*

<b>Name of the institution:</b>	<b>How public is your collection?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	1723 in the digital collection and slowly growing
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	100 Years of Slovak Design
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	Due to technical problems currently, 0% of the items are visible in the digital collection.
Leipzig - Grassi - Museum of Applied Arts	Small percentage in the permanent exhibition
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	Objects are on show during the exhibitions
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Till now non public
Riga - Decorative Arts and Design Museum	The museum has seven collections: textile art, ceramics, metal, leather, decorative wood and glass art as well as a design collection. The permanent display introduces visitors to the work of Latvia's leading artists in decorative art and design. It tells about the dominant styles and movements in the period from the end of the 19th century to the present day. Alongside the permanent display, the museum regularly offers a broad range of exhibitions. Every year there are on average five exhibitions in the museum's Great Hall.

Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	40% is digitalized, 20% will be in the permanent display from May 2020
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	61 % of the digitalized object data records are displayed online. <a href="http://mak.at/en/collection/mak_collection_online">http://mak.at/en/collection/mak_collection_online</a> <a href="http://mak.at/en/program/exhibitions/mak_design_lab_">http://mak.at/en/program/exhibitions/mak_design_lab_</a>
Warsaw - National Museum in Warsaw	635 items in the permanent exhibition: Gallery of Polish Design; 947 items in the digital collection database
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	Partially, some 70% of collection was published as a part of Europeana project

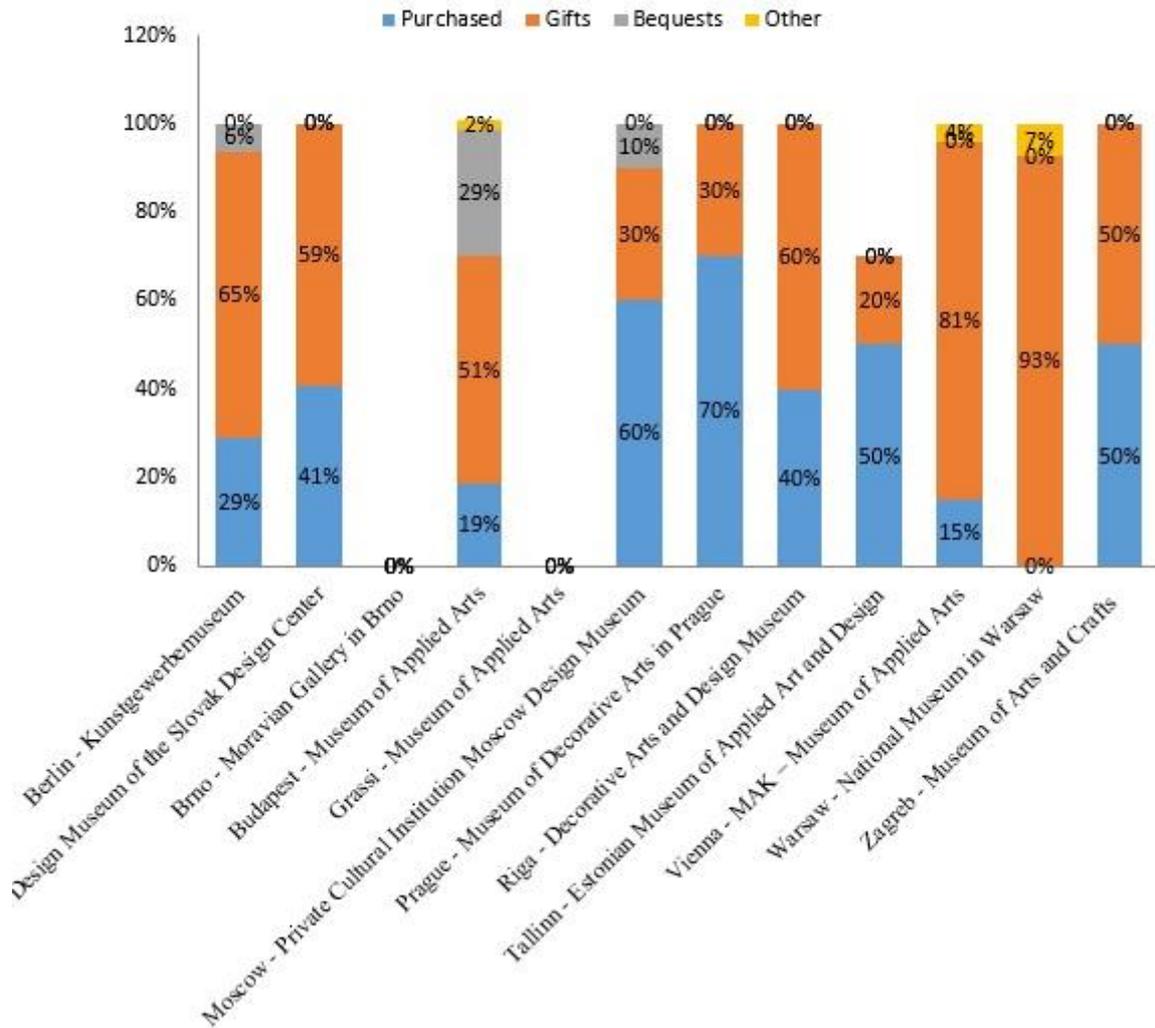
*Wie viele Gegenstände erwarben Sie in den letzten 10 Jahren?*

<b>Name of the Institution:</b>	<b>How many have you acquired in the last 10 years in the design collection?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	111
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	In the last 6 years 13.000
Brno - Moravian Gallery in Brno	No answer
Budapest - Museum of Applied Arts	1.039
Grassi - Museum of Applied Arts	Ca. 7000
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	No answer
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	No answer
Riga - Decorative Arts and Design Museum	About 500 items
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	No answer
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	1136 items from 2009 on
Warsaw - National Museum in Warsaw	1042 items
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	No answer

Wieviel Prozent ist davon Kauf, Geschenk, Nachlass, sonstiges?

**32. How many have you acquired in the last 10 years in the design collection?**

**What percentage of this has been purchased, are gifts, bequests, or other?**



*Haben Sie je einen Gegenstand mit einem anderen Museum getauscht? Wenn ja, wie fand der Tausch statt? Wie ist der Tausch zwischen den Museen geregelt?*

Die meisten Museen haben noch nie einen Gegenstand mit einem anderen Museum getauscht. Aus der Antwort des Moskauer Museums geht hervor, dass sie für ein Tausch offen wären, und das Nationalmuseum in Warschau hat einmal einen Gegenstand mit dem UPM in Prag getauscht, aber in der Antwort wurde angemerkt, dass der Prozess aus administrativen und rechtlichen Gründen sehr kompliziert war.

*Verfügen Sie ein separates Budget für den Erwerb?*

Aus den zwölf Museen hatten insgesamt drei ein separates Budget für den Erwerb. Das Berliner Museum 15.000 EUR, das Museum in Bratislava 5-10.000 EUR und Tallinn 10.000 EUR jährlich.

*Aus welchen Mitteln kaufen Sie noch?*

<b>Name of the Institution</b>	<b>Do you have a separate budget for acquisition?</b>	<b>How many EUR / year?</b>	<b>From which other sources do you acquire new items?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	Yes	15.000	Julius-Lessing-Gesellschaft, Public foundations
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	Yes	5.000 – 10.000	
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer	no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	No	0	tender source, institutional budget
Grassi - Museum of Applied Arts	Small one	-	Small budget from our Freundeskreis of ...
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	No		Mostly gifts
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	No	Cca 1.000-1.500	It depends, sometimes collaboration with professional schools
Riga - Decorative Arts and Design Museum	No	-	Participate in the annual competition of the Ministry of

			Culture, ask support from private banks or foundation
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	Yes, for contemporary material from a living author.	Divided between all sub-collections, for design collection ca 10.000 Euros per year	Mainly from designers themselves, institutions in rare cases
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	No	-	-
Warsaw - National Museum in Warsaw	No		Grants from the Ministry of Culture and National Heritage, other grants
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	We apply for acquisition funds every year to state/city depending of our needs	varies	Directly from the authors

*Haben Sie alternative Möglichkeiten zum Erwerb?*

Es gibt acht Museen, die auch auf alternativen Wegen sammeln.

*Wie ist die Provenienz der Gegenstände dokumentiert?*

<b>Name of the Institution:</b>	<b>How do you document the provenance of an artefact?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	according to the guidelines of provenance research
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	It varies: photos, interview, oral history, catalogue, archives, film.
Brno - Moravian Gallery in Brno	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	It varies: photos, interview, oral history, catalogue, film.
Grassi - Museum of Applied Arts	no answer
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	Catalogues of the exhibitions
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Classical museological way – the Museon digital system
Riga - Decorative Arts and Design Museum	no answer
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	We have a formular for that
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	Written agreements
Warsaw - National Museum in Warsaw	It varies: photos, interview, other written documentation, catalogues
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	In our digital data base

*Wie viele Gegenstände haben Sie in den letzten 10 Jahren aus der Sammlung ausgeführt?*

Deakzession kommt selten vor. Es passierte nur bei einem einzigen Museum in den letzten 10 Jahren.

*Wie viele möchten Sie ausführen?*

Insgesamt zwei Sammlungen denken darüber nach, Gegenstände aus der Sammlung zu verkaufen.

*Was ist der Grundsatz für die Deakzession?*

In der Regel braucht man zur Deakzession eine Freigabe vom Finanzierer/Träger, d.h. vom Ministerium.

*Wird die Deakzession an irgendwelcher Stelle veröffentlicht?*

Das wurde nur bei keinem Museum beabsichtigt.

*Was ist das größte Hindernis der Sammeltätigkeit nach Ihrer Ansicht?*

- Finanzielle Möglichkeiten: 8/12
- Vorhandene Systematisierung veraltet: 0/12
- Fehlendes Konzept: 0/12
- Lagermangel: 6/12
- Personalien: 6/12
- Sonstiges: Bratislava: unsichere Zukunft, Leipzig: Deakzession ist nicht zugelassen

*Wird die Sammlung im Museum als Ausstellung repräsentiert?*

Alle Museen beantworteten diese Frage positiv.

*Wenn ja, ist es eine Dauer- oder Sonderausstellung?*

5/12 Dauerausstellung, 1/12 Halb-Dauer (MAK – Design LAB) 7/12 Sonderausstellung

Anzahl der Mitarbeiter in der Sammlung:

- Kurator/in:
- keeper

- Museologe/Museologin / Museologist:
- Sammlungsmitarbeiter/in / Collection Registrar:
- Beauftragte/r für Kunstwerkschutz / Collection Registrar:
- Restaurator/in / Restorer:

<b>Name of the institution:</b>	<b>The number of staff working in the Collection:</b>	<b>Number of employees: Head of Department: Senior Museologist: Museologist: Assistant Museologist: Collection Registrar: Keeper: Restorer: Senior Restorer: Other:</b>	<b>How many co-workers do you have as a curator?</b>
Berlin - Kunstgewerbemuseum	15	no answer	Only by exhibitions
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	4	Head of Department: 1 Collection Registrar: 1 Keeper: 3	5
Brno - Moravian Gallery in Brno		no answer	no answer
Budapest - Museum of Applied Arts	3	Senior Museologist: 1 Museologist: 1 Assistant Museologist: 1	1
Grassi - Museum of Applied Arts	5	1 curator for all collections / the whole museum: 3 curators	Temporary one internship
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum		1 Keeper part time	4
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	3,5	Head of Department: 1 Collection Registrar: 1 Keeper: 1 Restorer: 1 Curator 2	2
Riga - Decorative Arts and Design Museum	5-6	Head of Department: 1 Senior	3-5

		Museologist: 1 Museologist: - Assistant Museologist: 1 Keeper:3 Senior Restorer: 1 Other: 15	
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	5,5	We have very small staff so there is a lot of multitasking, restoring is a service provided by the state	4-5
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	1,5	1 head and 0,5 assistant	From academic staff there are 8 collection curators of different collection departments (+ assistants) Co-working also frequently takes place with the learning department (1)
Warsaw - National Museum in Warsaw	3 (we hope 4-soon)	Senior Museologist: 2 Other: Technical worker: 1	1

*Wie viele PraktikantInnen haben an der Abteilung/im Museum in den letzten 5 Jahren gearbeitet?*

Berlin - Kunstgewerbemuseum	8
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	0
Brno - Moravian Gallery in Brno	
Budapest - Museum of Applied Arts	24
Grassi - Museum of Applied Arts	-
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	0
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	Around 20
Riga - Decorative Arts and Design Museum	12
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	7
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	3
Warsaw - National Museum in Warsaw	4
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	3

Sonstige Informationen, die Sie im Zusammenhang mit Ihrer Institution/Abteilung/Sammlung erwähnen möchten:

Berlin - Kunstgewerbemuseum	<a href="https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/kunstgewerbemuseum/home.html">https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/kunstgewerbemuseum/home.html</a>
Bratislava - Slovak Design Museum of the Slovak Design Center	Slovak Design Museum is a departement of Slovak Design Center.
Brno - Moravian Gallery in Brno	
Budapest - Museum of Applied Arts	<p>The Contemporary Design Department in the Museum of Applied Arts Budapest was established in 2015, with the task of recreating the best practice that had existed in the museum since its founding, according to which the institution, as the centre of Hungarian creativity, nurture active relationships with the leading artists and the institutional infrastructure of contemporary applied arts, both in Hungary and internationally.</p> <p>One of our most important aims during the reconstruction of the museum's main building, commenced in 2018, is for the revived institution to build a collection representative of the branches of design and craft of the 20th to 21st centuries for its re-opening, with a primary focus on the countries of the post-Socialist region.</p> <p>The foundation of the department aimed not only to build up a new Contemporary Design Collection, but also for cooperation based on experience and common interests.</p> <p>It is our primary mission to set up well functioning systems, which will be operable and sustainable in the long term. We intend to implement the programme of the Design Department through series, whose advantage is that they can be planned and calculated. A series is always a good reference to find supporters of the institution's programme. Outside actors can more easily join for systematic operation.</p>
Grassi - Museum of Applied Arts	-
Moscow - Private Cultural Institution Moscow Design Museum	Most of the museum stuff are volunteers (designers architects and art historians, managers). Design research and

	<p>interest for design and design history are underdeveloped in Russia.</p>
Prague - Museum of Decorative Arts in Prague	
Riga - Decorative Arts and Design Museum	<p><a href="http://www.lnmm.lv">www.lnmm.lv</a>  <a href="http://www.lnmm.lv/en/mdad/">http://www.lnmm.lv/en/mdad/</a></p>
Tallinn - Estonian Museum of Applied Art and Design	
Vienna - MAK – Museum of Applied Arts	<p>The MAK is a museum and space of experimentation for applied arts at the interface of design, architecture, and contemporary art. Its core competence lies in a contemporary exploration of these fields.</p> <p>The MAK is a place of encounter, interaction, and intercreativity. It is an international forum of cultural and artistic exchange and dialog with designers, artists, and architects on both an artistic and a scholarly level.</p> <p>Full mission statement:  <a href="https://www.mak.at/en/the_mak/mission_statement">https://www.mak.at/en/the_mak/mission_statement</a></p>
Warsaw - National Museum in Warsaw	<p>Modern Design Centre – the department of the National Museum in Warsaw was founded, when Wanda Telakowska – vice director of the Industrial Design Institute, decided to pass over to the National Museum the prototypes and models from showroom of the Industrial Design Institute. This is the largest part of the Modern Design Centre collection - items from the Industrial Design Institute, with a particularly good representation of glass, ceramics and textiles (chiefly printed fabrics). Especially important are pieces from 50. and 60. - because the period between 1956 and 1965 ('contemporary modern') was in fact the time of brilliant achievements of Polish design.</p> <p>From the very beginning the collection was constantly enlarged, both with contemporary works as with older items (from 20. and 30.) and not only from the Institute of Industrial Design but also from other artistic circles (like the 'Ład' Cooperative, Warsaw architects, glass designers from Wrocław Academy of Fine Arts and others).</p>

	The Modern Design Centre collection also includes unique, one-off, so called artistic (as an opposition to industrial) ceramics, glass, and textiles. Particularly interesting parts of the Modern Design Centre collection are works of applied art from the years 1946–1949, the only one collection of this kind in Poland
Zagreb - Museum of Arts and Crafts	It is the only collection in Croatia (and probably regionally) which collects objects from various aspects of graphic design (not only posters) and the Industrial Design Collection is the only collection in Croatia of its kind

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunstgewerbemuseen in gleicher Anzahl in Ost- und Westeuropa geöffnet worden sind. Im 21. Jahrhundert scheint es so, dass man eine neue Welle in der Gründung der Designmuseen und der Designsammlungen (in den bestehenden Museen) verzeichnen kann.

Die an der Untersuchung beteiligten Institutionen weisen strukturelle Unterschiede auf. Zu einer Gruppe gehören die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Kunstgewerbemuseen (Wien, Berlin, Budapest, Zagreb und Prag); es gibt auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Museen, die bildende Künste sowie Kunstgewerbe sammeln (Warschau, Leipzig, Brno) und es gibt die Kunstgewerbemuseen in den baltischen Staaten, wie Tallinn (1972) und Riga (1989); die vierte Gruppe bilden zwei im neuen Jahrtausend gegründeten Institutionen, Moscow Design Museum in Moskau (2012) und das Slovak Design Museum in Bratislava (2014), deren Status als Museum noch nicht geklärt ist.

Das Budapester Museum weist aufgrund seiner Gründung, Sammlungseinheiten und Systematisierung Ähnlichkeiten mit den Museen in Wien, Prag und Zagreb auf. Bezüglich des zeitgenössischen Programms führt von diesen vier Museen das Museum für Angewandte Kunst (MAK) in Wien. Das Budapester Museum gründete seine Design-Abteilung in ähnlichem Zeitabstand nach der Gründung.

Hinsichtlich der Größe der ganzen Museumssammlung steht das Budapester Museum am dritten Platz, wenn man das Nationalmuseum in Warschau nicht berücksichtigt.

Bezüglich der Online-Zugänglichkeit der Sammlung steht das Budapester Museum mit dem Wiener am dritten Platz nach Tallinn (100%) und Berlin.

Die Zahl der in den Sammlungsabteilungen tätigen Vollzeitbeschäftigten ist im Budapester Museum die höchste.

Von den 12 untersuchten Institutionen 5 Designsammlungen (Tallinn (2000), Wien (2005), Moskau (2008), Bratislava (2014) und Budapest (2015) wurden in den 2000er Jahren gegründet, zwei (Brno und Prag) befinden sich im Gründungsprozess und in fünf Museen erschienen die Designsammlungen viel früher: Leipzig (1920), Zagreb (1962), Warschau (1978), Berlin (1985), Riga (1989).

Hinsichtlich der Zahlen des zeitgenössischen Materials in sonstigen Abteilungen steht Budapest mit 4000 Stücken der Zahlen der Sammlungen in Riga, Prag und Wien am nächsten.

Auch in sonstigen Abteilungen der Museen in Berlin, Brno, Budapest, Riga, Tallinn, Wien und Zagreb gibt es zeitgenössische Gegenstände, aber nur das Museum in Zagreb beabsichtigt, dies in die Designsammlung aufzunehmen. Budapest möchte (ähnlich wie Wien) diese Gegenstände nicht in die Designsammlung aufnehmen, was hauptsächlich auf Aspekte des Kunstwerkschutzes und der Lagerung zurückzuführen ist.

Unser Sammelkreis steht regional dem Museum in Bratislava und Moskau am nächsten, indem hauptsächlich Design aus Mitteleuropa und Osteuropa gesammelt wird. Der umfassende Blick auf Ostmitteleuropa im Sammelkreis von Budapest ist jedoch einzigartig.

Bis auf die Sammlungen in Berlin und Leipzig verfügen alle Museen eine Sammlungsstrategie. (Aus Brno kam keine Antwort zurück.) Bis auf Zagreb und Moskau werden sie in Zusammenarbeit mehrerer Mitarbeiter zusammengestellt. Nur die Sammlungsstrategien der Museen von Wien und Budapest sind öffentlich zugänglich.

Bezüglich der Zahl der Mitarbeiter der Designabteilungen steht das Museum in Budapest mit drei Vollzeitbeschäftigten mit dem Personalbestand der Sammlungen in Prag und Warschau auf dem gleichen Niveau. Die meisten Mitarbeiter werden in Berlin beschäftigt (15 Personen), am wenigsten in Moskau (1 Person) und Zagreb (1 Person).

Am Bearbeitungsstand der Sammlungen kann man sehen, dass die Sammlungen der meisten Museen 80-100% beträgt – nur die Sammlung in Moskau bleibt deutlich zurück mit 5%. Der Bearbeitungsstand der Budapester Sammlung beträgt 100%.

Aufgrund der Erwerbzzahlen der letzten 5 Jahre ähneln sich die Zahlen der Designsammlung in Budapest (1039) den der Museen in Riga (1024), Wien (1211) und Zagreb (1100). Der Anteil der gekauften Gegenstände ist Budapest (19%) mit Wien (15%) vergleichbar.

In Budapest gibt es kein separates Budget für die Sammeltätigkeit und damit sind wir in Region nicht allein – in den Sammlungen in Leipzig, Moskau, Riga, Wien und Warschau ist die Situation ähnlich.

Die Designsammlung in Budapest beschäftigt im Vergleich zu den anderen Museen und Sammlungen bei weitem die meisten Praktikanten.

### Das gemeinsame Gut - Wessen Sammlung

Auf der Webseite des Kunstgewerbemuseum in Budapest ist die folgende Willenserklärung zu lesen:

Az Iparművészeti Múzeum kiemelt feladata, hogy a mindenkori mában élve kapcsolatot tartson a kortárs iparművészet és formatervezés művelőivel, műhelyeivel és szakmai szervezeteivel, prezentációs, gyűjtő és kutató helye legyen ezeknek, feltárja és tudatosítsa a hazai és nemzetközi iparművészet és design terén zajló folyamatokat, s nem utolsósorban, hogy gyűjteményeivel és könyvtárával inspirációs forrásul szolgáljon mindezen szakmák művelői számára, s értékmérővé válva tevékenységével hasson a kortárs iparművészet és design alakulására. Az Iparművészeti Múzeum ezáltal a művészettörténet kutatásának olyan laboratóriumává válhat, amely a régebbi korok tárgyi kultúrájának hagyományosan magas szintű kutatását kiegészíti a művészeti produktumok létrejöttének, megőrzésének és új szempontú magyarázatának aktuális kérdéseivel.

3839

In den seit der Gründung des Museums vergangenen beinahe 150 Jahren hat sich bezüglich der Aufgabe nicht viel verändert, obwohl es unabdingbar ist, neue, bisher noch nicht festgelegte Ziele in der eigenen Willenserklärung des Museums erscheinen

Bereits Rudolf Eitelberg, der bei der Gründung des MAK eine zentrale Rolle spielte, hielt es für wichtig, die Kunst zu demokratisieren, dass ein Museum in seinem Betrieb danach streben solle, die Meinung des Publikums kennenzulernen. Selbst der Kaiser Franz Joseph, der sowohl das Wiener, als auch das Budapester Museum eröffnete und letztendlich auch ihrer Gründung zustimmte, begrüßte das Anliegen, dass die Museen auch mit dem Interesse der Arbeiterklassen rechnen, die bei einem Besuch durch nützliches Wissen

---

<sup>38</sup> <http://www.imm.hu/hu/contents/31,Museum+Mission+Statement> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<sup>39</sup> „A priority task of the Budapest Museum of Applied Arts is to maintain contacts with contemporary applied artists and designers, workshops and artistic organisations, to provide them with a place of presentation, collection and research, and to explore and report developments in applied art and design in Hungary and abroad. Furthermore, the Museum's collections and its library should be sources of inspiration for these artists. The Museum intends to stand as a yardstick of value and to pursue activities that exert an influence on future applied art and design. As a laboratory of art history with high standards of research into the material culture of the past, the Museum of Applied Arts will extend its preservation and new explanations of artists' work.” – Museum Mission Statement  
<http://www.imm.hu/en/contents/31,Museum+Mission+Statement> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

bereichert werden. Die Leitprinzipien der Demokratisierung des Wissens bzw. die Verweigerung eines elitären Funktionierens erschienen bereits zum Zeitpunkt der Gründung beider Museen. In beiden Institutionen (sowie im V&A in London) funktionierten das Museum, die Schule und die Bibliothek gleichzeitig. In dieser Hinsicht gilt die Institution in Budapest als dritte, die nach den obigen Prinzipien gegründet wurde.

Das Museum hat jedoch in den letzten Jahren die direkte Beziehung mit seinem Publikum verloren.

Wir verharren in unserer [...] Tätigkeit als MuseumsarbeiterInnen allzu oft im Akt der Sakralisierung des Vergangenen. [...] Wenn wir das Museum als einen Ort der NutzerrInnen sehen, dann sollten wir uns auch daran erinnern, dass die Institution basierend auf ihren Sammlungen in den meisten Fällen zunächst öffentliches Archiv ist. [...] Es gehört der Gesellschaft, es wird von ihr getragen, bezahlt und genutzt. Und es ist nicht nur Basis der Erinnerung, es muss ihr als diskursives und herausforderndes Gegenüber zur Verfügung stehen.<sup>40</sup>

Bei der Vorbereitung einer institutionellen Erneuerung stellen sich die Fragen wie Wer ist unser Publikum?, Wen möchten wir ansprechen? und vor allem Welche Inhalte wollen wir ihnen vermitteln? zwangsläufig.

*„Why do you exist? Who are you serving? In other words, who is your public (or publics) and what are the specific needs they have that you, as a museum, can satisfy better than anyone else?“<sup>41</sup>*

*„How will my community be different/better in positive and recognized ways because the museums exists and undertook this effort?“<sup>42</sup>*

Welche werden jene Fragen sein, auf die das Museum die Antworten mit seinem Publikum zusammen sucht? Welches Wissen und welche Lösungen bieten wir der finanzierenden Gemeinschaft, der ungarischen Steuerzahler? Wie schaffen wir es, aus dieser Gemeinschaft möglichst viele Personen zu erreichen?

---

<sup>40</sup> Matthias BEITL, Wessen Museen? – Nutzen wir sie! In: Gegenöffentlichkeit organisieren – Kritisches Management im Kuratieren. De Gruyter, Wien, 2019. S. 38–39.

<sup>41</sup> John H. FALK –Lynn D., DIERKING, *The Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, California, 2013. S. 253.

<sup>42</sup> John H. FALK –Lynn D., DIERKING, *The Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, California, 2013. S. 309.

*„Es geht also nicht primär um Strukturveränderungen, sondern um eine Veränderung des Bewusstseinzustands in den Museumorganisationen gegenüber ihren EigentümerInnen und bei diesen selbst.“<sup>43</sup>*

Als eine staatlich finanzierte Institution besteht unsere Aufgabe darin, das angesammelte Wissen und den kulturellen Abdruck, an dessen Aufbewahrung und Erweiterung wir arbeiten, für ein möglichst breites Publikum zugänglich zu machen. Und da die Finanzierung nur durch die gemeinsame Beitragsleistung jedes/jeder einzelnen StaatsbürgerInnen möglich ist, sind wir verpflichtet, auch für diejenigen relevante und wichtige Inhalte anzubieten, die sich niemals für das Museum oder seine Sammlung interessiert haben. Wir sollten in der Lage sein, sie anzusprechen zu können, damit sie endlich glauben, dass die vom Museum vertretenen Werte auch für sie von Nutzen ist.

*„The more museum can begin to make room on their shelves for materials that represent members of the community they represent and their experiences, the more valuable the collection becomes to the community. But this means that museums must better know and be able to define their communities.“<sup>44</sup>*

### **Zeitgenössisches als Denkansatz – die Erscheinung neuer Strategien, Methodologien, Prinzipien und der Partizipation im Museum**

Als Leiterin der Sammlung für zeitgenössisches Design verbinde ich den Begriff Zeitgenössisches nicht hauptsächlich mit der Zeitlichkeit. Zeitgenössisches bedeutet für mich vielmehr aktuelle Gültigkeit. Einen Begriff, der alles abdeckt, was auf unsere Gegenwart bezogen werden kann. Die Fähigkeit, sich an lebendigen Diskursen um uns herum zu beteiligen.

Bei der Gründung der Designsammlung wurde im Kunstgewerbemuseum seit mindestens 50 Jahren keine konzeptionelle Sammeltätigkeit für Zeitgenössisches geführt, d.h. es wurde seit fünfzig Jahren nicht mit der Intention gesammelt, was dem Begriff des zeitgenössischen

---

<sup>43</sup> Matthias BEITL, Wessen Museen? – Nutzen wir sie! In: Gegenöffentlichkeit organisieren – Kritisches Management im Kuratieren. De Gruyter, Wien, 2019. S. 45.

<sup>44</sup> Elizabeth WOOD, The Vital Museum Collection. In: Elizabeth WOOD – Rainey TISDALE - Trevor JONES, Active Collections. Routledge, New York, 2018. S. 67.

Sammelns entspricht. Das bedeutet nicht, dass während dieser Periode keine Gegenstände von lebenden Künstlern in die Sammlung des Museums aufgenommen wurden, es handelt sich vielmehr um den fehlenden Denkansatz. Die Einstellung der Sammlungsabteilungen ist bis zum heutigen Tag auf die Konservierung des Historischen ausgerichtet. Einen Abschnitt auswählen, anschließend das Museum versucht, ihn nach seinem besten Wissen zu konservieren, in diesem konservierten Zustand zu untersuchen und manchmal in Ausstellungen zu präsentieren. Dieser Ansatz ist jedoch übertroffen. Bei den meisten Sammlungen hat sich ein Denkansatz verfestigt, wo „[...] das Museum [...] aufgrund der positivistischen Ontologie als ein privilegierter Ort, als eine soziale Institution oder als Kommunikation im Luhmannschen Sinne galt, das über einen privilegierten Zugang zur Wirklichkeit verfügte und demgemäß eine universelle Geltung beanspruchen konnte. Zudem bedeutete diese Ausschließlichkeit eine universelle Geltung gegenüber andere mögliche Erkenntnisweisen.“<sup>45</sup>

Die Sammlung wurde grundsätzlich durch die Geeignetheit des Objektes zur Repräsentation bestimmt. Ob das aus einem gegebenen Material, zu einem gegebenen Zeitpunkt, an einem gegebenen Ort, von einem gegebenen Künstler erstelltes Objekt unter einem vorgegebenen, als universell gedachten Aspekt die Gesamtheit der vom jeweiligen Künstler zu einem gegebenen Material erstellten Objekte repräsentiert. Es war selbst zum Zeitpunkt der Auswahl deutlich, welcher Gegenstand auf welches Regal, in welche Schublade oder welchen Tresor kommt und er von welchem sonstigen Material umgeben wird.

Die Sammel- und Repräsentationspraxis des Museums beruhte auf Behauptungen und nicht auf Fragen.

Es ist nicht zu leugnen, dass ein Museum kanonisiert. Die Temporalität der in die Sammlung aufgenommenen oder in einer Ausstellung vorgestellten Gegenstände verändert sich. Die Gedanken von Jan Assmann über den Textkanon können auch auf die Kunstkanons bezogen werden: „*Kanonische Texte sind nicht vorschreibbar: das macht den entscheidenden*

---

<sup>45</sup> Gábor, WILHELM, Az új muzeológia fogalmai és problémái. [Begriffe und Probleme der neuen Museologie.] S. 17–18 [https://neprajz.unideb.hu/sites/default/files/upload\\_documents/wilhelm\\_gabor.pdf](https://neprajz.unideb.hu/sites/default/files/upload_documents/wilhelm_gabor.pdf) (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

*Unterschied gegenüber dem „Traditionsstrom“ aus. [...] Ein kanonischer Text [...] verkörpert die normativen und formativen Werte einer Gemeinschaft, die „Wahrheit“.*<sup>46</sup>

*„Unter einem „Kanon“ verstehen wir jene Form von Tradition, in der sie ihre höchste inhaltliche Verbindlichkeit und äußerste formale Festlegung erreicht. Nichts darf hinzugefügt, nichts weggenommen, nichts verändert werden.“*<sup>47</sup>

Die in die Sammlung des Museums aufgenommenen Gegenstände werden aus dem *Traditionsstrom* gerissen und werden in einer künstlich zur Aufbewahrung gegründeten Institution gepflegt. Das beeinflusst das natürliche Leben des Gegenstands, denn das Museumsgeschäft reißt ihn aus seinem natürlichen Umfeld heraus und erhält ihn am Leben. Entweder in einen jahrelangen Tiefschlaf im Lager versetzt oder unter prachtvollen Bedingungen öffentlich zur Schau gestellt, in einem viel höheren Status, als sein natürliches Umfeld. Wie es Brian Durrans schreibt: *„Museums not only collect and store fragments of culture: they themselves are part of culture (Prossler, 1991); a special zone where living culture dies and dead culture springs to life.“*<sup>48</sup>

Im Laufe der Erarbeitung des fachlichen Programms hat das Museum jedoch neben der Sammlungserweiterung auch die gesellschaftlich relevanten Vorgänge zu berücksichtigen. Auf Vorgänge, die versteckt auch im Material auftauchen können. Denn die Gegenstände bergen vielmehr in sich, als die vorgegebenen Daten der Inventarverzeichnisse.

>>Dinge als Process<< - auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich. Dinge sind leblose Gegenstände und eben keine Prozesse. Insbesondere im musealen Kontext wird von einer Stillstellung des Dinge gesprochen: herausgerissen aus ihrem ursprünglichen Kontext und ihrer eigentlichen Funktion enthoben, mutieren Gebrauchsgegenstände zu Objekten oder gar Exponaten. Auf den zweiten Blick eröffnet die Definition jedoch vielfältigen Assoziationsketten, denn kein Ding ohne Prozess [...].<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Verlag C. H. Beck, München, 1992. S. 94.

<sup>47</sup> Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Verlag C. H. Beck, München, 1992. S. 103.

<sup>48</sup> Brian DURRANS, "The Future of Ethnographic Exhibitions". In: *Zeitschrift für Ethnologie*, No. 118, S. 125.

<sup>49</sup> Regina Wonisch, Perspektiven einer Objektanalyse. In: *In: Gegen der Stand der Dinge*. De Gruyter, Wien, 2016. S. 181.

Das Design soll im Kunstgewerbemuseum der nächsten Jahre nicht als eine in der Sammlungsdatenbank zu erfassenden Objektkollektion erscheinen, sondern bezieht sich gleichzeitig auf eine Denkweise, Lösungsalternativen, Nachhaltigkeit und die Fähigkeit zum Überleben. Design lernt uns denken, weil es kontinuierlich öffnet, wieder und wieder neue Lösungen bietet und im glücklichsten Fall ja auch Freude macht. Design entsteht durch Kreativität und Kreativität braucht Freiheit. Design ist Lebensfähigkeit.

Darüber hinaus lässt sich der Begriff Museumspublikum auf eine immer breitere Gesellschaftsschicht beziehen. Die Aufgabe der Museen besteht heutzutage nicht nur in der Sammlung, Zustandserhaltung, Forschung und Bewahrung, sondern erstreckt sich auf die Veröffentlichung und die Einladung der Besucher zum Spielen. Das kann man grundsätzlich durch die Erhöhung der Anzahl von Interaktionen erreichen. Der „Tresor“ des Museums wird durchsichtig, manchmal sogar durchgehbar. Aufgrund internationaler Tendenzen löst sich sein Sackgasse-Merkmal allmählich auf. Das kann man auch wortwörtlich verstehen – in den erneuerten Museen befindet sich der Ausgang nicht unbedingt dort, wo der Eingang ist. Vielmehr bieten ihr Aus-, Zu- und Durchgangssysteme vielfältige Alternativen an.

Die elitäre Museumsauffassung gehört der Vergangenheit. Das Museum wurde zu einem gesellschaftlichen Schauplatz, der gleichzeitig Erlebnis und Wissen, sowie zahlreiche Anknüpfungspunkte bietet.

Der wichtigste Unterschied zwischen der traditionellen und partizipativen Museumstätigkeit besteht darin, wie die Information zwischen der Institution und den Besuchern strömt. Bei den traditionellen Ausstellungen und Programmen versucht das Museum, den Besuchern hochwertige Inhalte anzubieten, ohne Rücksicht auf ihren sozialen Hintergrund oder Interessenbereich. Im partizipativen Modell werden den Besuchern zahlreiche Kooperationsmöglichkeiten angeboten, d.h. die meisten Besuchern finden einen Punkt, wo sie sich ans Museum knüpfen, ihre Meinung teilen und mit anderen Besuchern kontaktieren können und dadurch zu engagierten und anerkannten Mitglieder der durch das Museum entstandenen Gemeinschaft werden kann.

In ihrem mit Recht bekannt gewordenen Buch (The Participatory Museum) vergleicht Nina Simon<sup>50</sup> die im Museum ausgestellten Objekte mit den im Park spazieren geführten Hunden, wobei beide eine Gelegenheit zum gesellschaftlichen Verkehr schaffen. Sie listet fünf Methoden auf, wie man die Besucher durch ein ausgestelltes Objekt erfassen kann:

- man soll die Besucher fragen, welche Meinung sie über das ausgestellte Objekt haben
- man soll die Entstehung einer persönlichen Bindung der Besucher zum ausgestellten Objekt durch live-Interpretation oder Vorlesung fördern
- man soll provokative Ausstellungssituationen und -formen gestalten
- man soll die Interpretation der Besucher spielerisch oder durch Führungen mittels eindeutiger Instruktionen fördern
- man soll den Besuchern physikalische oder virtuelle Möglichkeiten bieten, damit sie ihre Erlebnisse mit dem ausgestellten Objekt ihren Familienangehörigen und Freunden teilen können.

Nach Simon gibt es vier Abstufungen der partizipativen Museumsarbeit:

- Contribution [Contributing to Museums, Chapter 6], d.h. Mitwirkung, als die Institution ihre Besucher miteinbeziehen möchte und nach ihrer Meinung fragt. Sie ist neugierig und aufgeschlossen. Den Besuchern wird ermöglicht, ihre Meinung durch kreative Arbeit oder öffentliche Foren mitzuteilen – verbal, schriftlich oder mit Hilfe von Bildern.
- Collaboration [Collaboration with Visitors, Chapter 7], d.h. Kooperation – die Gestaltung, das Testen und die Entwicklung eines gültigen Programms mit Hilfe von Sachverständigen und Vertretern unterschiedlicher Gemeinschaften. Die Besucher nehmen als Partner an der Erarbeitung des Museumsprogramms teil.
- Co-Creation [Co-Creating with Visitors, Chapter 8], d.h. Zusammenarbeit mit den Besuchern, als das Museum auf die Fragen, welche die engeren/breiteren Gemeinschaften betreffen, gemeinsam mit den Besuchern adäquate Antworten findet.

---

<sup>50</sup> Nina SIMON, The Participatory Museum. Santa Cruz, CA 2010. Chapter 4.

- Hosting [Hosting Participants Chapter 9], d.h. Integration und Darstellung externer Inhalte. In diesem Fall stellt das Museum nur ihre Räumlichkeiten und Ressourcen zur Verfügung .

In einem Museum können an zahlreichen Stellen jene Signale erscheinen, die eindeutig darauf hinweisen, dass man mit dem Mitmachen der Besucher rechnet. Die auf der partizipativen Methode beruhenden Museumsprogramme stehen in enger Beziehung mit dem Begriff der Demokratie.

Neben dem Ansatz von Simon erwähnen Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld in ihrem zusammenfassenden Beitrag<sup>51</sup> noch drei weitere Theorien aus dem radikaldemokratischen Museums- und Ausstellungsdiskurs der letzten Jahre, wo das Museum als öffentlicher Raum in den Fokus gerückt ist. Irit Rogoff schlägt in ihrem Text „Looking Away. Participation in Visual Culture“ eine von der herkömmlichen kunsthistorischen Praxis abweichende Einstellung vor, d.h. statt des Hinsehens einen Akt des Wegsehens. Man sollte den Blick nicht auf das lenken, was ist, sondern vielmehr darauf achten, was geschehen kann. Dadurch wird die Ausstellung als Raum der Repräsentation zu einem Raum der Möglichkeiten. „Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture?“<sup>52</sup>

Rogoff interpretiert Partizipation als kollektive Praxis des öffentlichen Sprechens und Handelns, die sich jeglicher individuellen Zuschreibung widersetzt. Das nennt Rogoff die edukative Wende der kuratorischen Arbeit [educational turn in curating], d.h. der individuelle Gesichtspunkt kann nicht mehr im Vordergrund der kritischen Auseinandersetzung stehen. Es stellt sich nun die Frage, wie die Unterschiede, Ausschlüsse und die Machtverhältnisse im kuratorischen Vorgang thematisiert werden können. An dieser Stelle wird das Konzept der Contact Zone von James Clifford und Mary Lousie Pratt aus den 1990er Jahren behandelt, wo das Museum als Kontaktzone die Begegnung, Interaktion und Kommunikation unter ungleichen Machtverhältnissen ermöglicht. Aus

---

<sup>51</sup> Beatrice JASCHKE, – Nora STERNFELD, Zwischen/Räume der Partizipation. In: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte, Wien 2015, S. 168–179.

<sup>52</sup> Irit ROGOFF, Looking Away. Participation in Visual Culture. In: After Criticism. New Responses to Art and Performance. Edited by Gavin Butt, Blackwell Publishing Ltd, 2005.S. 119

diesem Aspekt sind Museen nicht mehr die Räume von Macht, sondern die von wachsenden Strukturen, wo verschiedene gesellschaftliche Diskussionen stattfinden und gelegentlich kann es auch vorkommen, dass Machtstrukturen umstrukturiert werden. Die als viertens erörterte Theorie stammt von Chantall Mouffe, der über eine Art konfliktbeladenen Konsens spricht, der für einen symbolischen „gemeinsamen“ Raum charakteristisch ist und durch die freie Auseinandersetzung dezentralisiert wird, wobei die bestehenden Regeln und Erzählungen durch die an marginalisierter Seite entstehenden Einwirkungen oft umdefiniert und anders gelesen werden. Der sog. Zwischen-Raum gilt im Museum als ein offener Raum, wo einerseits das hegemoniale Wissen und eine wertvolle Sammlung, andererseits die mögliche öffentliche Reklamation und die Besetzung miteinander kämpfen, und das Ergebnis dieser Auseinandersetzungen kann nicht nur die Veränderung der Machtverhältnisse als Folge haben, sondern können auch unerwartete Vorgänge entstehen, wo selbst eine Umstrukturierung der Machtverhältnisse möglich wird. Ein partizipatives Museum soll eine Strategie erarbeiten, wie es die von ihm erkannte Wahrheit vergessen kann und diesen Prozess nicht als Verlust erlebt. Das Museum kann nur in diesem Fall zu einem Platz für relevante Diskussionen und zu einem Raum der Möglichkeiten werden.

*Every museum must strategize and create a museum that understands the shifting needs and values of the publics in hopes to serve. in the twenty-first century museums no longer have the „luxury“ of dictating top-down what the public should receive; no longer can the museum expect that one approach, one label, one type of experience will satisfy all. Successful museums will be those that figure out how to develop long-lasting, meaningful relationship with their audiences, that means thinking of those they serve as assemblages of individuals and not as some undefined mass public.<sup>53</sup>*

Die unidirektionale Wissensweitergabe ist effizient genug. Je erlebnishafter die Erfahrung mit dem Gegenstand ist, desto leichter wird die Neugierigkeit des Rezipienten geweckt, die zum Erwerb bzw. zur Vertiefung des aktivierbaren Wissens unerlässlich ist. Die interdisziplinäre partizipative Öffentlichkeit ermöglicht die Entstehung neuer Konzeptionen. Durch die Betonung der Besucher-Aspekte verliert die Einwirkung der institutionellen / kuratorischen Aspekte ihre Hegemonie im Museum und der

---

<sup>53</sup> John H. FALK – Lynn D. DIERKING, *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, California, 2013. S. 298.

Museumsraum immer mehr zu einem Raum der Öffentlichkeit wird, wo Erfahrungs- und Meinungsaustausch stattfindet.<sup>54</sup>

Wenn man sich die Kunstvermittlung als eine Fundgrube der Möglichkeiten vorstellt, verliert der Ausstellungsraum seine repräsentative Funktion und wird zu einem postrepräsentativen öffentlichen Raum. Zu einem Raum, wo auch solches geschieht, was vorher noch nicht definiert worden ist. Es geht also nicht bloß darum, dass etwas Unterwartetes geschieht, sondern darum, dass das, was geschieht, Veränderungen hervorrufen kann.<sup>55</sup>

### **Museum-LAB**

Im Mittelpunkt der „Museum-Labs“ steht offensichtlich die Partizipation, die Anteilnahme der Besucher. Ein Lab ist eine Kontaktzone, ein Zwischenraum zwischen dem Museum und den Besuchern.

Es ist kein Zufall, dass es die Aufgabe der Abteilung für zeitgenössisches Design ist, das Programm des Museum-Labs zu erarbeiten.

Das Laboratorium ist ein künstlich gestalteter Raum, wo man unter geschützten Bedingungen, mit einem möglichst niedrigen Risiko Versuche und Proben durchführen kann, wo man solche Vorgänge modellieren kann, die man später vielleicht auch im Echtbetrieb ausprobieren möchte.

*Das Lab ist der Ort für Begegnung und Meinungsaustausch zwischen dem akademischen, professionellen Wissen und den durchschnittlichen Besuchern. Es bietet eine Möglichkeit zum forschungsbasierten Erfahrungsaustausch. Es bildet eine Brücke zwischen der fachlichen Seite der Institution, den Designübungen und den Besuchern. Die Besucher können sich verschiedene, von der*

---

<sup>54</sup> Sabine JANK, Strategien der Partizipation. In: Das partizipative Museum, Publisher: transcript Verlag, 2012. Edited by Susanne Gesser, Angela Jannelli, Martin Handschin, Sybille Lichtensteiger, S.148–149.

<sup>55</sup> Nora STERNFELD, Plädoyer. Um die Spiegelregeln spielen! Partizipation im post-representativen Museum. In: Das partizipative Museum, Publisher: transcript Verlag, 2012. Edited by Susanne Gesser, Angela Jannelli, Martin Handschin, Sybille Lichtensteiger, S. 124–125.

*Institution vermittelten Wissensbausteine spielend und in der Praxis aneignen und es gibt eine Möglichkeit zur Rückkopplung, die das Museum in seinem späteren Programm benutzen kann.*

*Im Museum-Lab erfolgt der Wissenserwerb mit Genuss, fast unbemerkt. Das Lab ist der Bereich für Partizipation und Interdisziplinarität. Die aktivste Fläche der Rückkopplungen. Eine alternative Unterrichtswerkstatt. Der unmittelbarste Bereich der Einholung von Feedbacks. Durch das Lab kann das Museum die Besucherumfrage auf eine Weise durchführen, indem es den Besuchern ermöglicht, bezüglich des Programms an einem vertieften und kreativen Spiel zu beteiligen, was dann auf den Museumsbetrieb und vielleicht auf die Zukunft auswirkt.<sup>56</sup>*

Es ist ja kein Zufall, dass die mit dem Kunstgewerbemuseum in Budapest am meisten verwandte Institution, das MAK in Wien sein eigenes MAK Design LAB gegründet hat, wo die Arbeit der Abteilung am besten vom Vorschein treten kann. Auf der Online-Fläche von MAK LAB sind Folgendes zu lesen:

Design ist viel mehr, als „Dinge“ zu gestalten: Design ist eine Haltung, ein Weg, Veränderungen anzustoßen, neue Lösungsansätze denk- und greifbar zu machen. Design trägt dazu bei, die Welt und unser Zusammenleben zu gestalten und die menschlichen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten zu erweitern. Die Objekte, mit denen wir uns umgeben – analog wie digital –, die wir produzieren, kaufen, benutzen und wegwerfen, beeinflussen uns und unsere Umwelt. Dabei entscheiden unsere gesellschaftlichen Anliegen und unsere Haltungen über deren Anwendung.

Auf rund 2 000 Quadratmetern macht das MAK DESIGN LAB erlebbar, wie vielfältig Design zu positivem Wandel beitragen kann. Zeitgenössische Projekte von DesignerInnen, KünstlerInnen, ArchitektInnen, ProgrammiererInnen, AktivistInnen und IdealistInnen, die auf die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts reagieren und Probleme aufzeigen, Alternativen andeuten oder Lösungen bieten, werden mit historischen Positionen der MAK-Sammlung in den Kontext vielschichtiger Zusammenhänge gesetzt.

Über 500 Objekte, aber auch Werkzeuge, wissenschaftliche Recherchen und Technologien präsentieren alternative Wege unserer gegenwärtigen Lebensstile und zeigen Handlungsansätze für eine nachhaltige Wandlung unserer Produktionsweisen, Lebensweisen, Gewohnheiten und Systeme.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Judit Horváth, The Place of 'Possibility' in the Museum. Museum Lab as Contact Zone. Ars Decorativa Nr. 23., 2019. S. 14.

<sup>57</sup> [https://www.mak.at/programm/ausstellungen/mak\\_design\\_lab\\_](https://www.mak.at/programm/ausstellungen/mak_design_lab_) letzter Zugriff: 28.04.2020

Diese allgemeine Gültigkeit von Design kann man dafür nutzen, möglichst viele Besucher in das Museum einzulocken, um durch relevante Problemstellungen ihr Interesse zu wecken und mit ihnen gemeinsam eine zeitgenössische Institution zu betreiben.

### **Rahmen und Möglichkeiten, oder die Lösung steckt im Dimensionswechsel**

Aus den vorigen Überlegungen wurde deutlich, dass das Kunstgewerbemuseum in Budapest in den nächsten Jahren vor große Aufgaben gestellt wird. Über die komplette bauliche Erneuerung hinaus hat es auch eine inhaltliche Erneuerung durchleben.

Das Museum funktioniert in Minimalbetrieb, was das Budget betrifft. Die Durchführbarkeit der Ausstellungen und Programme ist kontinuierlich in Gefahr, denn in den meisten Fällen selbst die kleineren Ausstellungen nur aus Mitteln von Stiftungsfonds umgesetzt werden können.

Das Gleiche gilt für die Sammeltätigkeit. In den nächsten Jahren sollte man eine ostmitteleuropäische Designsammlung zugrunde legen, aber es steht kein planbares Budget für Kunstwerkerwerb zur Verfügung. Wir können nur diejenigen Gegenstände kaufen, welche durch die Ausschreibung des Nationalen Kulturfonds für Kunstwerkerwerb gefördert werden. Es gibt jedoch seit Jahren keine verfügbare Ausschreibung für den ausländischen Erwerb.

*„curator has to be flexible. Sometimes he is a servant, sometimes the assistant, sometimes he gives artists ideas of how to present their work; in group shows he is the coordinator, in thematic shows, the inventor. But the most important thing about curating is to do with enthusiasm and love – with little obsessiveness“<sup>58</sup>*

Wegen der Rekonstruktion des Hauptgebäudes gibt es nur einen einzigen Faktor, mit dem man rechnen kann – die Zeit. Obwohl der Zeitpunkt der Wiedereröffnung des Museums durch die Vertagung unterschiedlicher Beschlüsse seitens des Finanzierers ständig

---

<sup>58</sup> Hans Ulrich, OBRIST, A Brief History of Curating. Zürich: JRP/Ringier; Dijon: Les Presses du réel 2008. S. 100.

verschoben wird, kann man wissen, dass das Hauptgebäude des Museums bis 2025 sicherlich nicht eröffnet wird.

Als Leiterin jener Abteilung, mit der die gegenwärtige Leitung der Institution bei der Erneuerung vielleicht am meisten rechnet, traf ich die Entscheidung, mit meiner Abteilung einen systematischen Aufbau zu beginnen, wenn man nur mit der Zeit planen kann.

Durch diesen Aufbau wird die umfassende, nur am Ende des Prozesses sichtbare Einheit Schritt für Schritt erstellt. Wir starteten daher mehrere Reihen, die im Rahmen unseres fachlichen Programms miteinander verbunden werden.

Der Vorteil einer Reihe besteht vor allem darin, dass die Realisierung der einzelnen Bestandteile viel weniger Geld beansprucht. Eine gut ausgedachte Reihe ist sehr kosten- und ressourceneffizient, denn sie hat zahlreiche wiederverwendbare Bestandteile. Das Publikum kann sie leichter verfolgen, denn es rechnet mit ihr und wartet auf den nächsten Teil. Andererseits kann man leichter Förderer finden, denn die früheren Teile auch als Referenz dienen und je mehr Teile man hat, desto stärker ist die Überzeugungskraft.

Das Wichtigste ist, dass die/der SchöpferIn der Reihe auf die ursprünglich ausgedachten Rahmenbedingungen und den Zeitplan besteht und diese bis zur Beendigung der Reihe konsequent durchführt.

Mit der Ausstellungsreihe „Im Kreislauf“ können wir zahlreichen unserer geplanten, fachlichen Verpflichtungen nachkommen – vom kontinuierlichen Bewegen der Sammlung durch die internationale Sammlungserweiterung und die Erstellung digitaler Inhalte bis hin zur Vermittlung.

Mit dieser Reihe ist die Konferenzreihe „Collec\_Think Tank“ programmatisch verbunden, wo wir die Sachverständigen immer aus jenem Land einladen, aus dem die/der DesignerIn der Reihe „Im Kreislauf“ kommt. Wir arbeiten immer mit einem anderen postsowjetischen Mitgliedstaat enger zusammen und Land für Land vertiefen uns in die Design-Szene einer anderen Nation. Dadurch deckt unsere wissenschaftliche Forschungstätigkeit allmählich den Umfang unseres Sammelkreises. In Kooperation mit unseren Partnerinstitutionen versuchen wir jedes Jahr Studienreisen in das jeweilige Land zu organisieren. Die Beziehungen bleiben bestehen und die Kenntnisse kleben aneinander. Dieser sukzessive und systematische Aufbau kann sich nur deswegen für Jahre erstrecken, weil wir zeitlich

parallel mit der Erneuerung des Hauptgebäudes voranschreiten. In diesen Jahren zeichnet sich dann eine wegen unserer Stellung einzigartige Karte ab.

Wie kann man etwas unter unberechenbaren Bedingungen berechnen? Die Hindernisse (sowohl die materiellen, als auch die repräsentationsgebundenen) versuchte ich als eine Chance zu interpretieren, denn der gegenwärtig verfügbare, 50 m<sup>2</sup> große Raum setzt uns gleichzeitig in die Lage, anderen fachlichen Tätigkeiten mehr Zeit zu widmen.

Es gibt Situationen, auf die man intern keine Lösung finden kann. Die Lösung ergibt sich dann allmählich im Sicht- und Perspektivenwechsel.

Östlich der Leitha gibt es keine ostmitteleuropäischen, vor 1989 geborenen Personen, denen nicht eine klare Trennungslinie einfallen würde, nach der man bestimmte Werte ganz klar verorten kann. Wir haben ein gemeinsames Wissen darüber, wie das Leben an dieser Seite des Eisernen Vorhangs aussah. Dieser Vorhang lebt bis zum heutigen Tag in unserer Erinnerung. Die Verneinung der diesseits eingeordneten Werte löst sich nur sehr langsam auf. Eines der wichtigsten Elemente unserer Arbeit besteht darin, dass sich diese Verneinung in Bejahung umwandelt. Solche Werte, unsere Werte zu erforschen und zu sammeln, welche wir bis jetzt nur im Vergleich zu etwas Anderem, „im Lichte eines Anderen“ bestimmten. Ich spreche über jene Werte, die wir allgemein als Schatten der westlichen Seite erlebten.

Der Mangel an Freiheit und die Mangelwirtschaft hatten auch Nutzen, die heute, als wir langsam wegen des übertriebenen Verbrauchs und des dadurch entstandenen, beinahe an die Grenzen der Handhabbarkeit stoßenden Überflusses ersticken, als nützliches Wissen und als Lösungsalternativen herangezogen werden können. Ich denke an jene überlebenswichtigen Lösungen, die sich nur unter erschwerten Bedingungen und unter Zwang in uns entwickelt haben. Diese Lösungen wurden auch im Design sichtbar.

### **Partizipative Sammeltätigkeit, neue Materialien, weniger Objekte, mehr Methode**

COMCOL, das für Sammlungen zuständige Komitee des ICOM definiert sich folgendermaßen:

*COMCOL is ICOM International Committee with the mission to deepen discussions and share knowledge on the practice, theory and ethics of collecting and collections (both tangible and intangible) development. COMCOL is a platform for professional exchange of views and experiences around collecting in the broadest sense. The Committee is in charge of collecting and de-accessioning policies, contemporary collecting, restitution of cultural property and respectful practices. COMCOL's aims are to increase cooperation and collaboration across international boundaries, to foster innovation in museums and to encourage and support museum professionals in their work with collections development. COMCOL organizes annual meetings and working groups and publishes a newsletter for its members.<sup>59</sup>*

Der Sammelkreis der Abteilung für zeitgenössisches Design ist das ostmitteleuropäische Design nach 1945. Wie es bereits erwähnt wurde, befinden sich in den nach Material aufgeteilten Sammlungen des Museums beinahe 4000 Gegenstände, die diesem Sammelkreis zugeordnet werden können. Die Aufnahme dieser Objekte in die Designsammlung wäre aber keine besonnene Entscheidung. In den Sammlungsabteilungen des Museums arbeiten neben den Museologen auch Restauratoren und Sammlungsreferenten, die sich auf das jeweilige Material spezialisierten. In der Datenbank arbeiten 6, in der Möbelsammlung 7, in der Textilsammlung 9, in der Goldschmiedesammlung 9, in der Keramik- und Glassammlung 7, in der Bibliothek 7 MitarbeiterInnen. Die Abteilung für zeitgenössisches Design hat zurzeit drei MitarbeiterInnen.

Es wird die Aufgabe der kommenden Jahre, zu entscheiden, auf welche Weise die jüngste Abteilung weiter funktioniert. Als Abteilungsleiterin bin ich der Meinung, dass man die ganze Sammlung als eine Einheit behandelt und in die Abteilung für zeitgenössisches Design nur Objekte aufgenommen werden, die nach ihrem Material in keiner anderen Sammlung des Museums zugeordnet werden können. Diese sind zum Beispiel die Kunststoffe und die neuen Materialien. Gegenwärtig werden die Gegenstände des Museums in externen Lagern verwahrt. Die Jahre der Erneuerung bieten hervorragende Möglichkeit zu einer Sammlungsrevision.

In der vor uns stehenden Periode können die von der Abteilung für zeitgenössisches Design erworbenen Gegenstände aus herkömmlichem Material in die nach Materialien

---

<sup>59</sup> <https://icom.museum/en/committee/international-committee-for-collecting/> (letzter Zugriff: 28.04.2020)

aufgeteilten Sammlungen aufgenommen werden, denn sie sind dort in größter Sicherheit, wenn es um die Aufbewahrung geht.

Die Aufgabe der Designabteilung besteht in der Dynamisierung, Bewegung und Aktivierung des Materials.

Der Weg der Entstehung einer Museumssammlung wird genauso stark von Zufällen begleitet, wie ihr Aufbau berechenbar ist. Die Bestimmung des Sammelkreises und die Erweiterung der diesbezüglichen Diskussion sind bewusste Entscheidungen. Man kann auch berechnen, wie viele finanzielle Mittel vom Träger des Museums für die Sammeltätigkeit zur Verfügung stellt. Aber das, welchen Weg ein Objekt zurücklegt, bis es in die Sammlung gerät, hängt in vielen Fällen von der glücklichen Überschneidung zufälliger Ereignisse. Denn eins steht fest: Je mehr Menschen sich mit einer Sammlung verbunden fühlen, je vielfältigere fachliche Beziehungen ihre Pfleger haben, je klarer ein Sammlungskonzept zum Vorschein kommt, desto größer ist die Chance, dass die Entwicklung einer Sammlung nicht nur von der hinter geschlossenen Türen gefassten Entscheidungen einiger Museologen abhängt, sondern zum wichtigen Anliegen einer größeren Gemeinschaft wird.

*„Alle Museen, nur nicht die Kunstmuseen, sind Friedhöfe der Dinge: Was dort gesammelt wird, ist sein Lebensfunktion beraubt, also tot. Das Leben des Kunstwerks beginnt dagegen erst im Museum: Es ist von Anfang an ein Leben nach dem Tode. Das moderne Kunstmuseum ist nicht der Ort der Erinnerung.“<sup>60</sup>*

Die partizipative Sammelpraxis wurde von der Abteilung für zeitgenössisches Design in das Museum eingeführt. Es wird langsam akzeptiert, dass nicht nur die Fachleute der Museen hinter geschlossenen Türen darüber entscheiden sollten, was zum Teil der offiziellen Erinnerung wird. Offene Diskussionen und thematische Reihen ermöglichen es immer öfter, dass immer mehr Leute die Inhalte der im Aufbau befindlichen Institution bestimmen können.

*„Die zentrale Frage ist [...], wie das Museum die >>sakrale Aura<< abzustoßen und die gegenwärtigen Lebensbedingungen miteinzubeziehen vermag, die entscheidende Frage –*

---

<sup>60</sup> Boris GROYS, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. Carl Hanser Verlag, München, 1997. S. 9.

*laut der Museumswissenschaftler Duncan Cameron -, ob es sich um mein Tempel oder um ein Forum handeln soll (Cameron 1971). Das Museum wäre dann ein Lernort [...]”<sup>61</sup>*

## **Die Sammlung als dynamisches System**

In der Einführung verglich ich die kolonisierenden Museumssammlungen mit den Raritätenkabinetten, als der Sammler sein Opfer wie ein Jäger behandelte, um es später herausgerissen aus seiner natürlichen Umgebung, auf die von ihm gewählten Art und Weise (auf dem Teller oder aufgehängt an der Wand) als Nachweis seines Siegs über die Naturkräfte oder andere Kulturen darzustellen. Die auf der Logik der Macht beruhenden Sammlungen sind heute nicht mehr gültig.

Aleida Assmann nennt die Gegenstände der Museumssammlungen im Sinne Derridas als Nuklearabfall, deren natürlichen Abgang man verhindern möchte, oder den Zeitraum verlängern will, bis es stattfindet. *„Dass Materialien , auch ohne unser Zutun, nie passiv [...] Schon die Alchimisten wussten von der Wandlungseigenschaft der Materialien, die Naturwissenschaften haben sie bewiesen, und RestaruatorInnen verdienen ihr täglich Brot damit. [...] Streng genommen neigen alle Materialien über kurz oder lang dazu, sich selbst zu zerstören. Sie trachten danach der Zustand der niedrigsten Energie zu erreichen, das ist der Zustand von ihrer Gewinnung.“<sup>62</sup>*

In einer Kultur des Konsums und einer Ökonomie, die zusammen mit einer permanenten Steigerungsrate in der Produktion materieller Güter immer kürzere Zyklen des Erneuerns und Wegwerfens diktiert, wird die Ansammlung des ausrangierten Bestandes zu einem Problem [...] Seither haben Worte die <<Zerfall>> und <<Abbau>> einen positiven Klang angenommen. Ein ökologisches Bewußtsein dringt darauf, die Materialität der Produkte gleich so zu gestalten, daß sie nach ihrer Gebrauchsphase nicht mehr als Relikte überdauern, sondern sich in der Kreislauf wenn nicht des organischen Vergehens und Werdens, so doch des technischen Zerfalls und der

---

<sup>61</sup> Anke te HESSEN, Theorien des Museums zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg, 2012. S. 185.

<sup>62</sup> Martina, GRIESSER, Dinge auf Augenhöhe. In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 63–64.

Erneubarkeit eingliedern. [...] Der technische Ausdruck für solchen Verfall heißt <kompostierbar> [...] Das Ewigkeitsverlangen der Kunst findet seine Verwirklichung im nuklearen Abfall<sup>63</sup>

Sammlungen sind dynamische, in kontinuierlicher Veränderung befindlichen Systeme, die man trotz der Behandlung und Erweiterung von Zeit zu Zeit umdenken und einer Prüfung unterziehen sollte, was ihre Mission ist, warum sie entstanden sind und was heute aus dem ursprünglichen Gedanken relevant und was zu verändern ist. Es ist gut, wenn das Leben einer Sammlung eine bestimmte Zyklizität aufweist, die man nicht verhindern, sondern begleiten und auf den Weg bringen sollte.

*Our audiences have changed and [...] we need to change with them. [...] With their collections, museums have traditionally stressed that they will be preserved forever. The storerooms were crammed with items from the wealthy White elite who had founded the museum, and these collections now had little relevance to the current audience. [...] If collections are to be truly valuable in shaping and driving the stories, ideas, and values we present to the public, then our collections need to change along with the rest of the museum<sup>64</sup>*

Rainey TISDALE und Trevor JONES, gründeten 2014 ein Online-Forum über die Museumssammlungen und die damit verbundenen Probleme. Das ist ein Speicherplatz, wo man die frischesten und aktuellsten Fragen diskutieren kann. Active Collections funktioniert als eine Schirmorganisation, wo man in verschiedene Bereiche der Museumsarbeit Einsicht nehmen und zahlreiche Gesichtspunkte kennenlernen kann. Die Gründer von Active Collections schrieben 2014 ein Manifest, das mit jenem radikalen Satz beginnt, dass wenn eine Sammlung in seiner Mission nicht entwickeln könne, dann solle sie gehen („*We believe collections must either advance the mission or they must go.*“). Die Wichtigkeit der Pflege der Gegenstände darf die Betreuung der Menschen nicht vorwegnehmen. Danach spornen die Autoren ihre Leser an, ihre auf langjähriger Erfahrung beruhenden Gedanken mutig zu vertreten und ihre Sammlungen mit einem anderen Blick zu beobachten.

1. Make Collections Everyone's Issue.
2. Initiate Smarter Sharing.
3. Create a Tiered System for Your Collections.

---

<sup>63</sup> Aleida ASSMANN Dauer, Verfall, Rest Kompost, Dichotomie von Kultur und Natur – Konservierungsprobleme und die Ökologie der Kultur. In: Aleida ASSMANN, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. C. H. Bech Verlag, München 2018. S. 348.

<sup>64</sup> Elisabeth WOOD, Rainey TISDALE, Trevor JONES, Active Collections. Routledge, New York, 2018. S. 1–2.

4. Change the Conversation.
5. Get Rid of What You Don't Need.
6. Stop the Bleeding.
7. Make the Good Stuff Sing.
8. Share Ideas<sup>65</sup>

Elizabeth Wood vergleicht die Sammlung in seinen Beiträgen im Band *Active Collections* mit einem Wald, der sich kontinuierlich verändert und den man jeden Tag pflegen und betreuen soll. Der Wald ist ein dynamisches System wie die idealen Sammlungen von heute, die mit Sorgfalt und fachlicher Ergebnisorientierung betrieben werden sollen. Sie sind lebendige, über unsere eigene Lebenszeit hinausführende Strukturen, die wir bestens nur für kurze Zeit begleiten bzw. beeinflussen können – immer mit dem Ziel, in einer, unserer Tätigkeit übertreffenden Dynamik durch die eigene Einwirkung möglichst wenig Schaden zu verursachen.

We cannot let museum mission fall back to the old ideas of „collect and preserve” without a clear goal for the future. To have a sustainable future is to look for opportunities for reproduction and growth within the collection. We can not just „protect” the collection like an under-managed forest. So instead of „collect, preserve , and interpret,” museums should look to develop the museum and its collection as an ecosystem. As a living, and dynamic system that focuses on constant renewal, it can present a mission that looks toward maintaining a vital collection that reflects the needs of the community both present and future.<sup>66</sup>

Die beste Wirkung wird dadurch erzielt, wenn man die Entwicklung organischer Systeme fördert und kompetent begleitet.

---

<sup>65</sup> Elisabeth WOOD, Rainey TISDALE, Trevor JONES, *Active Collections*. Routledge, New York, 2018., S. 9–10.

<sup>66</sup> Elisabeth WOOD, Rainey TISDALE, Trevor JONES, *Active Collections*. Routledge, New York, 2018., S. 69.

## ZUSAMMENFASSUNG

Im internationalen Vergleich ist klar ersichtlich, dass das Budapester Museum die größte Verwandtschaft mit dem Museum für angewandte Kunst in Wien aufweist. Das gilt einerseits für die Ziele der Gründer, die Struktur und die Größe der Sammlung bzw. das Funktionieren der Institution. Das Budapester Museum steht innerhalb der Region zu den Museen in Prag und Zagreb am nächsten.

Die Designabteilung des MAK in Wien wurde zehn Jahre vor der Budapester Abteilung gegründet. Wir hoffen, dass wie die ähnliche Vergangenheit der beiden Museen, auch die Zukunft in eine Richtung zeigt.<sup>67</sup>

Das Kunstgewerbemuseum in Budapest befindet sich im Umbau. Neben der vollständigen Rekonstruktion des Hauptgebäudes um dem Aufbau eines neuen Flügels in den nächsten Jahren ist eine inhaltliche und institutionelle/organisatorische Erneuerung unabdinglich. Wir sind in einer glücklichen Situation, dass MAK mit einem guten Beispiel vorangeht. Die Sammlung für zeitgenössisches Design in Budapest wurde genau 10 Jahre später als die in Wien ins Leben gerufen. Wie damals in den Gründungsjahren ist es ratsam, die bewährten guten Praktiken zu übernehmen bzw. die Designsammlung viel aktiver zu betreiben, als die anderen, nach Materialien und Gewerben aufgeteilten Sammlungen.

Die Beziehungen mit dem zeitgenössischen „Gewebe“ / der zeitgenössischen Szene, der Betrieb des Museums als Kontaktzone, die Erarbeitung kollektiver Praktiken können sich durch die Tätigkeit der Abteilung für zeitgenössisches Design in der Alltagspraxis etablieren. In der Zukunft sollte man immer mehr Möglichkeiten schaffen, wo freie Diskussion eine vorrangige Rolle spielt.

---

<sup>67</sup> „Das MAK ist ein Museum und Labor für angewandte Kunst an der Schnittstelle zu Design, Architektur und Gegenwartskunst. Seine Kernkompetenz besteht in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit diesen Bereichen, um auf Basis der Tradition des Hauses neue Perspektiven zu schaffen und Grenzbereiche auszuloten. [...] Das MAK thematisiert unsere Zukunft, indem es gesellschaftspolitisch relevante Fragestellungen mit Perspektiven und Ansätzen der Gegenwartskunst, der angewandten Kunst, des Design und der Architektur konfrontiert und als treibende Kraft für einen positiven Wandel unserer Gesellschaft vor allem in sozialer, ökologischer und kultureller Hinsicht eintritt. [...] Das MAK ist ein Ort der Begegnung, Interaktion und Interkreativität. Es ist ein internationales Forum des kulturellen und künstlerischen Austausches und des Dialogs mit DesignerInnen, KünstlerInnen und ArchitektInnen auf künstlerischer und wissenschaftlicher Ebene. [...] Das MAK animiert BesucherInnen zur aktiven Auseinandersetzung mit kulturellen Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart und versteht sich zugleich als Plattform der Teilhabe an künstlerischer Befassung mit kritischen Entwicklungen und an künstlerischer Gestaltung von zukunftsweisenden Lösungsansätzen“. [https://www.mak.at/das\\_mak/mission\\_statement](https://www.mak.at/das_mak/mission_statement) (letzter Zugriff: 02. 05. 2020.)

## **ANHANG**

### Die Fragen der Umfrage

#### **Allgemeine Fragen über das ganze Museum:**

1. Bezeichnung der Institution
2. Gründungsjahr
3. Wer ist der Finanzierer/Unterhalter des Museums?
4. In welchen Museumsorganisationen ist es Mitglied?
5. Aus wie viel Objekten besteht die Sammlung?
6. Wieviel Prozent der Sammlung ist via Internet zugänglich?
7. Wie viele Vollzeitbeschäftigten arbeiten in den Sammlungsabteilungen des Museums?
8. Wie viele Sammlungsabteilungen gibt es im Museum?
9. Firmen, Organisationen, Privatpersonen, die das Museum unterstützen
10. Ausländische Museen oder Institutionen, mit denen das Museum an gemeinsamen Projekten beteiligt war:

#### **Fragen über die Design-Sammlung, wenn sie eine separate Sammlung innerhalb des Museums darstellt**

11. Die Bezeichnung der Sammlung:
12. Gründungsjahr:
13. Seit wann leiten Sie die Sammlung?
14. Haben Sie eine Sammlungsstrategie?
15. Wann wurde sie erstellt?
16. Wie viele Personen haben daran gearbeitet?
17. Wie oft wird sie aktualisiert?
18. Ist sie öffentlich zugänglich?
19. Wenn ja, wo ist sie veröffentlicht?
20. Aus wie vielen Stücken besteht die Sammlung für zeitgenössisches Design?
21. Gibt es zeitgenössische Design-Gegenstände in den anderen Sammlungen des Museums?

22. Wenn ja, wie viele?
23. Wurden diese Gegenstände bereits erfasst?
24. Beabsichtigen Sie, diese Gegenstände in die Sammlung umzuordnen?
25. Auf welchen Zeitraum erstreckt sich Ihr Sammelkreis?
26. Was ist Ihr Sammelkreis?
27. International oder inländisch?
28. Wenn international, auf welche Region erstreckt er sich?
29. Wie hoch ist der Bearbeitungsstand der Sammlung?
30. In welchem Maße ist Ihre Sammlung öffentlich zugänglich?
31. Verfügen Sie über eine digitale Datenbank der Sammlung?
32. Wie viele Gegenstände erwarben Sie in den letzten 10 Jahren?
33. Wieviel Prozent ist davon Kauf, Geschenk, Nachlass, sonstiges?
34. Wie viele hinterlegte Gegenstände haben Sie?
35. Haben Sie je einen Gegenstand mit einem anderen Museum getauscht? Wenn ja, wie fand der Tausch statt? Wie ist der Tausch zwischen den Museen geregelt?
36. Verfügen Sie ein separates Budget für den Erwerb?
37. Wieviel EUR jährlich?
38. Aus welchen Mitteln kaufen Sie noch?
39. Haben Sie alternative Möglichkeiten zum Erwerb?
40. Wie ist die Provenienz der Gegenstände dokumentiert?
41. Wie viele Gegenstände haben Sie in den letzten 10 Jahren aus der Sammlung ausgeführt?
42. Wie viele möchten Sie ausführen?
43. Was ist der Grundsatz für die Ausführung aus der Sammlung?
44. Wird die Ausführung aus der Sammlung an irgendwelcher Stelle veröffentlicht?
45. Was ist das größte Hindernis der Sammeltätigkeit nach Ihrer Ansicht? (*Mehrere Antworten sind möglich. Bitte, Zutreffendes unterstreichen.*)
  - Finanzielle Möglichkeiten
  - Vorhandene Systematisierung veraltet
  - Fehlendes Konzept
  - Fehlende Lager
  - Personalien

- Sonstiges:
46. Wird die Sammlung im Museum als Ausstellung repräsentiert?
47. Wenn ja, ist es eine Dauer- oder Sonderausstellung?
48. Anzahl der Mitarbeiter in der Sammlung:
- Kurator/in:
  - Keeper
  - Museologe/Museologin / Museologist:
  - SammlungsmitarbeiterIn / Collection Registrar:
  - Beauftragte/r für Kunstwerkschutz / Collection Registrar:
  - Restaurator/in / Restorer:
49. Haben Sie jemals an einer Studienreise in der ostmitteleuropäischen Region teilgenommen? Wenn ja, wo?
50. Haben Sie jemals an einer Konferenz in der ostmitteleuropäischen Region teilgenommen? Wenn ja, wo?
51. Wie viele PraktikantInnen haben an der Abteilung/im Museum in den letzten 5 Jahren gearbeitet?
52. Sonstige Informationen, die Sie im Zusammenhang mit Ihrer Institution/Abteilung/Sammlung erwähnen möchten:

## LITERATURVERZEICHNIS

*A modern művészet, az Iparművészeti Múzeum kiállítása.* Kiállítási katalógus Radisics Jenő előszavával. Budapest, 1898. HORVÁTH, Hilda: Az 1898. évi modern kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. *Ars Hungarica* 2006/1-2. sz. S. 369–378.

ÁCS, Piroska, A BUDAPESTI IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYEINEK KIALAKULÁSA, ÖNÁLLÓ ÉPÜLETÉNEK SZÜLETÉSE (1872-1897). In: *Tanulmányok Budapest múltjából.* 28 (1999) S. 261–284.

ASSMANN, Aleida, Dauer, Verfall, Rest Kompost, Dichotomie von Kultur und Natur – Konservierungsprobleme und die Ökologie der Kultur. In: Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* C. H. Bech Verlag, München 2018. S. 348–359.

ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* Verlag C. H. Beck, München, 1992.

BEITL, Matthias, *Wessen Museen? – Nutzen wir sie!* In: *Gegenöffentlichkeit organisieren – Kritisches Management im Kuratieren.* De Gruyter, Wien, 2019. S. 33–42.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Frankfurt a. M. 1963.

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum,* New York 1995.

BISHOP, Claire, *Radical Museology.* Koenig Books, London, 2013.

BLACK, Graham, *Transforming Museums in the Twenty-First Century.* London and New York, 2012.

CLIFFORD, James, “Museum as Contact Zones”. In: *Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century.* London, 1997, S. 209–210.

DURRANS, Brian, “The Future of Ethnographic Exhibitions”. In: *Zeitschrift für Ethnologie,* No. 118, S. 125–39.

FALK, John H. – DIERKING, Lynn D., *The Museum Experience Revisited.* Walnut Creek, California, 2013.

- FOUCAULT, Michel, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- GRIESSER, Martina, Dinge auf Augenhöhe. In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 63–64.
- GRIESSER-STERMSCHEG, Martina, Tabu Depot. Das Museumsdepot in geschichte und Gegenwart, Wien 2013.
- GROYS, Boris, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. Carl Hanser Verlag, München, 1997.
- HACSEK, Zsófia, A szépet a hasznossal. A bécsi Iparművészeti Múzeum története. In: Múzeumcafé 62. 2017/6., S. 121–137.
- HEIN, George E., Progressive Museum Practice. Walnut Creek, California, 2012.
- HESSEN, Anke te, Theorien des Museums zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg, 2012.
- HORVÁTH, Hilda, A kortárs magyar ötvösművészet és a múzeumi gyűjteményezés múltja, jelene, jövője. In: A kortárs magyar ötvösművészet helyzete napjainkban. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének Ötvös konferenciája, 2012. július 5. előadás anyaga, oldalszám nélkül [Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst und der Sammeltätigkeit von Museen. In: Situation der zeitgenössischen ungarischen Goldschmiedekunst. Konferenz über Goldschmiedekunst, organisiert vom Verband Ungarischer Bildender Künstler und Kunsthandwerker. Vorträge vom 5. Juli 2012, o. S.]
- HORVÁTH, Judit, A „lehetséges” helye a múzeumban, avagy a múzeum lab mint kontaktzóna. Ars Decorativa 23. szám
- HORVÁTH, Judit, A múzeumi megújulásról a Bringológia című kiállításban megjelenő trendeken keresztül. In: Magyar Iparművészet, 2016. 8. szám, 12–17.
- HORVÁTH, Judit, Az előre nyílazás művészete. MúzeumCafé 62. (2017. december-2018. január)
- HORVÁTH, Judit, Collec\_ Think Tank - Conference on Polish Design. In: Collec\_ Think Tank with Poland. Iparművészeti Múzeum, 2019. S. 2-7.

[http://www.imm.hu/hu/programs/view/498,Collec\\_+Think+Tank+with+Poland](http://www.imm.hu/hu/programs/view/498,Collec_+Think+Tank+with+Poland) (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

HORVÁTH, Judit, The Place of 'Possibility' in the Museum. Museum Lab as Contact Zone. *Ars Decorativa* Nr. 23., 2019. S. 135–149.

[http://mak.at/sammlung/mak-sammlung/sammlung\\_design](http://mak.at/sammlung/mak-sammlung/sammlung_design) (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<http://www.imm.hu/en/contents/31,K%C3%BCldet%C3%A9snyilatkozat> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<http://www.imm.hu/en/contents/31,Museum+Mission+Statement> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<http://www.imm.hu/hu/contents/31,Museum+Mission+Statement> (letzter Zugriff: 01. 05. 2020).

<https://icom.museum/en/committee/international-committee-for-collecting/> (letzter Zugriff: 28. 04. 2020).

<https://www.alpinesmuseum.ch/de/ausstellungen/archiv/berge-versetzen> (letzter Zugriff: 02. 05. 2020)

[https://www.mak.at/das\\_mak/mission\\_statement](https://www.mak.at/das_mak/mission_statement) (letzter Zugriff: 02. 05. 2020.).

[https://www.mak.at/programm/ausstellungen/mak\\_design\\_lab\\_](https://www.mak.at/programm/ausstellungen/mak_design_lab_) (letzter Zugriff: 28.04.2020).

JANK,Sabine, Strategien der Partizipation. In: *Das partizipative Museum*, Publisher: transcript Verlag, 2012. Edited: Susanne Gesser, Angela Jannelli, Martin Handschin, Sybille Lichtensteiger, S. 146–155.

JASCHKE, Beatrice – STERNFELD, Nora, Zwischen/Räume der Partizipation. In: *Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte*, Wien 2015, S. 168–179.

JÉKELY, Zsombor, Digitalizálási program az Iparművészeti Múzeumban. In: *Múzeumcafé* 62. 2017/6., S. 143–146.

LALOUX, Frederic Reinventing Organizations, Verlag Franz Wahlen GmbH. München, 2017  
és Zeitschrift für Kulturmanagement. Vol. 5. Nr. 1, Transcript, 2019.

LATOURE, Bruno, Das Parlament der Dinge. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2018.

LEADBEATER, Charles, The Art of With. An Original Essay for Cornerhouse. 2009. 14.  
[https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/05/The-Art-of-With-PDF.pdf&hl=en\\_GB](https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/05/The-Art-of-With-PDF.pdf&hl=en_GB) (letzter Zugriff: 28. 04. 2020).

LIDCHI, Henrietta, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. in: Stuart Hall (Hg.), Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London, 1997. S. 151–222.

LOVAG Zsuzsa: Az Iparművészeti Múzeum kortárs gyűjteményei. In: *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988-1999. XX. századi magyar művészeti dokumentumok I.* Szerk: Pataki Gábor, Sümei György. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, S. 29–30.

Lutherbibel, 1912.  
<https://www.biblestudytools.com/lut/johannes/passage/?q=johannes+12:24-25> (letzter Zugriff: 2020. 04. 15.)

Martina, GRIESSER, Dinge auf Augenhöhe. In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 59–71.

OBRIST, Hans Ulrich, A Brief History of Curating. Zürich: JRP/Ringier; Dijon: Les Presses du réel 2008.

ROGOFF, Irit, Looking Away. Participation in Visual Culture. In: After Criticism. New Responses to Art and Performance. Edited by Gavin Butt, Blackwell Publishing Ltd, 2005. S. 117–135.

SIMON, Nina, The Participatory Museum. Santa Cruz, CA 2010.

SOMMER, Monika, im Gespräch mit Martina GRIESSER, In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 71–79.

SOMMER, Monika, Museologie und Museumsgeschichten. In: Arge Schnittpunkt (Hg.). Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien 2013. S. 13–22.

STERNFELD, Nora, Das radikaldemokratische Museum. De Gruyter, Berlin/Boston, 2018.

STERNFELD, Nora, Plädoyer. Um die Spiegelregeln spielen! Partizipation im post-representativen Museum. In: Das partizipative Museum, Publisher: Transcript Verlag, 2012. Edited: Susanne Gesser, Angela Jannelli, Martin Handschin, Sybille Lichtensteiger, S. 119–126.

STERNFELD, Nora, Wie können wir zusammen handeln in einer Welt, die uns zunehmend isoliert? Kuratorische Öffentlichkeit unter infrastrukturellen Bedingungen. In: Gegenöffentlichkeit organisieren. Kritisches Management im Kuratieren. Herausgegeben von Matthias Beitzl, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld. De Gruyter, Berlin/Boston, 2019. S. 89–99.

STIEGLITZ, Leo von, BRUNE, Thomas, Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur – Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Transcript Verlag, Bielefeld, 2015.

VAN MENSCH, Léontine Meijer - VAN MENSCH, Peter, Participative Strategies in Collecting the Present. Berliner Blätter 63 (2013) S. 8–14.

Vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen. Renate FLAGMEIER im Gespräch mit Martina GRIESSER und Nora STERNFELD. In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Wien, 2016. S. 49–59.

WILHELM, Gábor, Az új muzeológia fogalmai és problémái. [Begriffe und Probleme der neuen Museologie.] S. 17–18

[https://neprajz.unideb.hu/sites/default/files/upload\\_documents/wilhelm\\_gabor.pdf](https://neprajz.unideb.hu/sites/default/files/upload_documents/wilhelm_gabor.pdf)

WONISCH, Regina Perspektiven einer Objektanalyse. In: In: Gegen der Stand der Dinge. De Gruyter, Berlin/Boston, 2016. S. 181–187.

WOOD, Elisabeth, TISDALE, Rainey, JONES, Trevor, Active Collections. Routledge, New York, 2018.

## LEBENS LAUF

JUDIT HORVÁTH, PHD

PhD Interdisziplinäre Sozialforschung (2017)

Leiterin der Abteilung für Zeitgenössisches Design im Kunstgewerbemuseum Budapest (seit 2015)

Fachliche Jurorin bei der Grassi Messe, Leipzig (2020)

Fachliche Jurorin bei der Ungarischen Agentur für Mode und Design (2019)

Lehrbeauftragte an der Moholy-Nagy Universität für Kunst und Design, Institut für Theoretische Forschung (2012-2018)

Künstlerische Leiterin der A38 Ausstellungshalle (seit 2010)

Ausstellungsmacherin und Redakteurin bei A38 Kulturzentrum (2004-2010)

PR und Kommunikationsleiterin, Ernst Museum, Budapest (2002-2004)

Kuratorin bei K. Petry's Contemporary Art Gallery (2000 -2010)

## BERUF SERFAHRUNG

Bedeutende Leistungen

2020 In Circulation: Dechem Studio. In: György Ráth Villa, Budapest, Kuratorin

2019 In Circulation: Valéria Fazekas. In: György Ráth Villa, Budapest, Kuratorin

2018 In Circulation: Maria Jeglinska. In: György Ráth Villa, Budapest, Kuratorin

2018 In Circulation: Artista Sudió. In: György Ráth Villa, Budapest, Kuratorin

2018 Schöpferin und Projektmanagerin der Konferenzreihe Collec\_Think Tank

2018 Schöpferin, Kuratorin und Projektmanagerin der Ausstellungsreihe In Circulation

2016 Schöpferin und Projektmanagerin der Ausstellung „Bikeology“, *when bicycles ride on design* einer internationalen Ausstellung mit Begleitprogrammen und Katalog im Kunstgewerbemuseum Budapest

2014 Produzentin und Herausgeberin von zehn *Artist Portraits 2014*, einer Sammlung von 5-Minuten-Clips über KünstlerInnen

2013 Produzentin und Herausgeberin von *My Works*, einer Sammlung von zehn 5-Minuten-Clips über KünstlerInnen

2013 Produzentin und Herausgeberin von *Artist Portraits*, einer Sammlung von zwanzig 10-Minuten-Clips über KünstlerInnen

2008 Herausgeberin von elf 25-Minuten-Clips über KünstlerInnen, gesendet im ungarischen Nationalfernsehen

2008 Kuratorin und Projektmanagerin von *TérErő (FeldStärke)*, eines zeitgenössischen Kunstprojekts (Filme und Ausstellungen); Herausgeberin eines Kunstalbums mit dem gleichen Titel

2004 Kuratorin von *Wein und Künste*, einer zeitgenössischen Kunstaustellung, Herausgeberin des Begleithefts

2002 Kuratorin von *JövőKép (ZukunftsBild)*, eines zeitgenössischen Kunstprojekts (Veranstalterin von 10 Ausstellungen in Ungarn und im Ausland, Herausgeberin einer ungarischen und englischen Veröffentlichung)

#### PUBLIKATIONEN

In Circulation: Dechem Studio. Museum of Applied Arts, Budapest, 2020

Miért a hely és a metafora? In: Magyar Tudomány, 2019/12.

[https://mersz.hu/dokumentum/matud\\_713?fbclid=IwAR0jna7IZwBkVgtdTyVT97OQbW2t9IEyLvPzkD6fe-vTSZVAT2R3Bx40Rac](https://mersz.hu/dokumentum/matud_713?fbclid=IwAR0jna7IZwBkVgtdTyVT97OQbW2t9IEyLvPzkD6fe-vTSZVAT2R3Bx40Rac) [Warum der Ort und die Metapher?]

The Place of 'Possibility' in the Museum. Museum Lab as Contact Zone. *Ars Decorativa* Nr. 23., 2019. S. 135-149.

In Circulation: Valéria Fazekas. Museum of Applied Arts, Budapest, 2019

Collec\_Think Tank - Conference on Polish Design. In: *Collec\_Think Tank with Poland*. Iparművészeti Múzeum, 2019. S. 2-7. In Circulation: Maria Jeglińska. Museum of Applied Arts, Budapest, 2019

Az előre nyílzás művészete. *MúzeumCafé* 62. (2017. december-2018. január) [Die Kunst, wie man Pfeile nach vorwärts schießt]

Bringológia. Exhibition catalogue in Hungarian. Museum of Applied Arts – Hungarian Museum of Technology and Transport, 2016 [Bringology. Ungarischer / Englischer Ausstellungskatalog. Kunstgewerbemuseum – Ungarisches Museum für Technik und Verkehr]

Bikeology. Exhibition catalogue in English. Museum of Applied Arts – Hungarian Museum of Technology and Transport, 2016

A múzeumi megújulásról a Bringológia című kiállításban megjelenő trendeken keresztül. In: Magyar Iparművészet, 2016. 8. szám, 12-17.

National communication in visual arts – Imre Bukta and the national art. In: Nemzeti szempont (National viewpoint) Ed.: Gergő Prazsák, Budapest: Apeiron, 2014, 227-240.

Where contemporary Roma art gets introduced to Budapest: the Kugler Art Salon and Gallery 8. In: *Társadalmi Együttélés (Social Cohabitation) issue 2013/4*

Section of an object, or the first stop of a never-ending workflow. *Gábor Takács, Art collectors in Hungary from the end of the 18<sup>th</sup> to the beginning of the 21<sup>st</sup> century.* In: Magyar Tudomány (Hungarian Science), June 2013

Non-profit, but still professional? *Gábor Ébli: How to establish a museum.* In: Kritika (Criticism), July 2012

Róbert Swierkiewicz, 25 567 days “What’s personal and what’s holy”, foreword for the exhibition catalogue, K. Petrys Kft. 2012

From planned economy to A38. In: Új utak a művészeti menedzsmentben (New ways in arts management). Ed.: Balázs Zachar and Dezső Dér, Arts & Business Publications, 2011, 205-219

Exhibition catalogue for Eszter Csurka, 2008. Gönczi Gallery, Zalaegerszeg (catalogue text)

TérErő (Field Strength). K. Petrys Ház, Budapest, 2008. (editor)

Talking to Imre Bukta. In: TérErő (Field Strength). K. Petrys Ház, Budapest, 2008, 36-41

Talking to Mária Chilf. In: TérErő (Field Strength). K. Petrys Ház, Budapest, 2008, 52-57.

Talking to István Nádler. In: TérErő (Field Strength). K. Petrys Ház, Budapest, 2008, 132-137.

Talking to Róbert Swierkiewicz. In: TérErő (Field Strength). K. Petrys Ház, Budapest, 2008, 182-187.

Wine and Art exhibition catalogue. A38 Kht. Budapest, 2004. (editor)

Jövőkép (Vision of the Future). K. Bazovsky Ház, Budapest, 2002. (editor)