INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 9

2. MÖGLICHKEITEN UND SPEZIFIKA HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN 19

2.1. ALLGEMEINE ÜBERLEGUNGEN 19
2.1.1. Die Ausstellung als linguistische Operation 19
2.1.2. Die Ausstellung als Medium 23
2.1.3. Ästhetik, Authentizität und Aura 24
2.1.4. Der Ausstellungsbesuch als Symptom von Bildung 27
2.1.5. Die Rezeption religiöser Muster in historischen Ausstellungen 29

2.2. DIFFERENZIERUNGEN UND KATEGORISIERUNGEN HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN 32
2.2.1. Anlässe 32
2.2.2. Ziele 33
2.2.3. Themen, Inhalte, Exponate 43
2.2.4. Kontextualisierungen 44
2.2.5. Geschichts- und Wirklichkeitsverständnis, BesucherInnen- und Gegenwartsbezüge 49
2.2.6. Grösse, Aktionsfeld und Wirksamkeit 54

3. BEDINGUNGEN UND MÖGLICHKEITEN HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN IN DER ERSTEN REPUBLIK 57

3.1. WIENER MUSEEN UND HISTORISCHE AUSSTELLUNGEN BIS 1918 57

3.2. GESCHICHTSWISSENSCHAFTEN IN WIEN 62

3.3. VERANSTALTER HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN 69
3.3.1. Der Verein der Museumsfreunde in Wien 69
3.3.2. Das Historische Museum der Stadt Wien 75
3.3.3. Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien 85
3.3.4. Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe 88

3.4. DER KULTURPOLITISCHE RAHMEN 90

3.5. DER ZEITGENÖSSISCHE DISKURS ZUM HISTORISCHEN AUSSTELLUNGSWESEN 97

4. DIE HISTORISCHEN AUSSTELLUNGEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT _____ 109

4.1. DEUTSCHÖSTERREICH 109

4.2. DAS JOCH DES KRIEGES 110

4.3. KOMÖDIE 115

4.4. GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG 1848 119

4.5. DAS VOLKSTÜMLICHE THEATER WIENS SEIT 150 JAHREN 124

4.6. BEETHOVEN UND DIE WIENER KULTUR SEINER ZEIT 132

4.7. WIEN UND DIE WIENER 139

4.7.1. Die Ausstellung 139

4.7.2. Die Abteilung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums 150

4.7.3. Das Historische Museum: Aus der Geschichte Wiens 151

4.8. ÖSTERREICHISCHE PROTRÄTAUSSTELLUNG 1815-1914 164

4.9. FRAU UND KIND 168

4.10. AUSSTELLUNG ZUM 100. GEBURTSTAG THEODOR BILLROTHS 173

4.11. MARIA THERESIA-AUSSTELLUNG 173

4.11.1. Allgemeines und Technisches 173

4.11.2. Die Ziele der Ausstellung 179

4.11.3. Themen und Inhalte 184

4.11.4. Ein Rundgang 190

4.12. ÖSTERREICHS TECHNIK IN DOKUMENTEN DER ZEIT 194

4.13. SECHZIG JAHRE METRISCHES MASSYSTEM IN ÖSTERREICH 203

4.14. HISTORISCHE LEDERARBEITEN-AUSSTELLUNG 206

4.15. PRINZ EUGEN-AUSSTELLUNG 207
4.15.1. Technische Daten, Ziele und Wirksamkeit 207
4.15.2. Themen, Inhalte und ein Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten zu Eugen. 219

4.16. THEODOR HERZL 234

4.17. HAUS ÖSTERREICH. RUDOLF VON HABSBURG - OTTO VON ÖSTERREICH 171

EINLEITUNG ZU 4.18. BIS 4.20.: DAS WELTKRIEGSJUBILÄUM 1934 242

4.18. GESCHICHTE IN DOKUMENTEN (AUS DEM WELTKRIEG 1914/18) 245

4.19. ÖSTERREICHISCHE KRIEGSBILDERAUSSTELLUNG 1914-1918 248

4.20. VON FRONT ZU FRONT. VON ÖSTERREICHS KRIEGSSCHAUPLÄTZEN IM ERSTEN WELTKRIEG 185

4.21. MEDICOHISTORISCHE AUSSTELLUNG 260

4.22. KAISER FRANZ JOSEPH-AUSSTELLUNG 270
4.22.1. Eine unpolitische Brunnenentgiftung in 69 Räumen 270
4.22.2. Themen und Inhalte 203
4.22.3. Ein Rundgang 283
4.22.4. Die Darstellung von „Politik“ in der Ausstellung 223
4.22.5. Franz Joseph in der Fachliteratur der Zwischenkriegszeit und in der Ausstellung. 309
4.22.6. Aktionsfeld und Wirksamkeit 315

4.23. DR. CARL AUER-WELSBACH GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG 320

4.24. ÖSTERREICH IN GESCHICHTE UND KULTUR - 1000 JAHRE ÖSTERREICH 324

5. ZUSAMMENSCHAU DER AUSSTELLUNGEN ___ 328

5.1. AUSSTELLUNGEN ALS MITTEL UND AUSDRUCK VON POLITIK UND GESELLSCHAFTLICHER VERÄNDERUNG 328

5.2. AUSSTELLUNGSDIDAKTIK UND PRÄSENTATIONSÄSTHETIK 333

5.3. VIEL ZEITGESCHICHTE. KEINE JUDEN. WENIG KIRCHE. UND NUR BESTIMMTE FRAUEN. 338

6. DIE WIENER GESCHICHTSKULTUR DER ZWISCHENKRIEGSZEIT _____ 343

6.1. PIETÄT 343

6.2. EINE UNENTWICKELTE GESCHICHTSDIDAKTIK UND GESCHICHTE ALS LEBENSQUELL 344

6.3. DER HABSBURGMYTHOS 347

6.4. DIE HEGEMONIE PIETÄTVOLLER GESCHICHTSKULTUR UND DIE ZERSTÖRUNG KRITISCHEN GESCHICHTSBEWUSSTSEINS 349

7. OFFENE FRAGEN _____ 354

ANHANG _____ 355

BENUTZTE ARCHIVE 355
PERIODIKA 355
UNGEDRUCKTE ZEITGENÖSSISCHE QUELLEN 356
GEDRUCKTE ZEITGENÖSSISCHE QUELLEN 356
LITERATUR 362
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 368
PERSONEN-INDEX 369
ABKÜRZUNGEN 378
AUSSTELLUNGS-KÜRZEL 288

1. EINLEITUNG

Geschichtskultur ist Feld politischen Kampfes, bei dem es um Wahrnehmungskategorien, kollektive Gedächtnisse, Legitimationen, Wir- und Ich-Identitäten geht. Sowohl die ästhetische, als auch die politische und wissenschaftliche Dimension von Geschichtskultur spiegeln und brechen sich in historischen Ausstellungen. Der komplexe und ephemere Charakter von Expositionen eignet sich für pointierte und gegenwartsbezogene Inszenierungen, für mannigfache Funktionalisierungen und Instrumentalisierungen. Viel unmittelbarer und kompromißloser als in Museen drücken sich gesellschaftliche, geschichtswissenschaftliche und ausstellungstheoretische Entwicklungen in historischen Ausstellungen aus. Ihre Erforschung stellt eine bisher kaum berücksichtigte Möglichkeit der Analyse von Geschichtskultur dar.

Ausstellungen galten in der Zwischenkriegszeit als die „vorgeschobensten Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden".[1] Während Arbeiten über kunsthistorische Ausstellungen und über die Vergangenheit von Museen Konjunktur haben, stellt diese Arbeit den ersten umfassenden Versuch zu historischen Ausstellungen in Wien vor dem 2. Weltkrieg dar. In Arbeiten zur Geschichte des Ausstellungswesens wird die Ausprägung dieses Genres in Vor- und Zwischenkriegszeit derzeit noch ignoriert.[2] Aufsätze zu Kulturpolitik und Kulturveranstaltungen erwähnen historische Ausstellungen entweder gar nicht[3], oder es fehlt jede inhaltliche Analyse.[4] Dabei wurden damals historische Großausstellungen von hunderttausenden BesucherInnen gesehen, es wurden neue Präsentationstechniken entwickelt und ausstellungsdidaktische Überlegungen angestellt, die bis heute aktuell sind.

---

[1] Benjamin, Walter: Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4/1 (Frankfurt a. M. 1972), 527.

[2] Mit einem einzigen Satz erwähnt Ekkehard Mai die Existenz historischer Großausstellungen vor dem 2. Weltkrieg. Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens (München-Berlin 1986), 68.

[3] Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zischen 1918 und 1938 (Wien 1981); Pfoser, Alfred/Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Talos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „Austrofaschismus". Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938 (Wien, 3. erw. Auflage, 1985), 223-245.

[4] Eder, Gabriele Johanna: Wiener Musikfeste. Zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung (=Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte Bd. 6) (Wien-Salzburg 1991).

Diese Arbeit will vor dem Hintergrund einer dekonstruierenden Besinnung der „Geschichte“ auf sich selbst[5] eine „Mimesis der Erforschung“[6] des historischen Ausstellungswesens liefern. Neben einer Bestandsaufnahme und Zusammenschau der veranstalteten Ausstellungen sollen auch Geschichtstheorie, Geschichtsforschung und Geschichtsdidaktik in der Ersten Republik einbezogen werden, um das historische Ausstellungswesen in einer damaligen Geschichtskultur verorten und damit gleichzeitig eine Erweiterung des diesbezüglichen Forschungsstandes leisten zu können.

Es soll aber nicht nur ein Beitrag zur (geschichts)kulturellen Produktion der Zwischenkriegszeit geliefert werden, sondern auch eine abrißhafte Darstellung der Möglichkeiten und Spezifika historischer Expositionen geboten werden. Ein Kapitel stellt das wissenschaftliche Werkzeug zur Erfassung und Interpretation vergangener Ausstellungen vor. Gerade kulturhistorische Großausstellungen eignen sich zur Schärfung eines entsprechenden Analyseinstrumentariums, da es sich bei ihnen „um den Typus mit der größten politischen und sachlichen Komplexität“ handelt, da diese Veranstaltungen „eine Vielzahl von Motiven und Funktionen verbinden“ und da „das Geflecht der Anlässe, Ziele und Wirkungen [...] kunst- und sozialpolitisch ‘hochkomplex’“ ist.[7]

Dieses Buch stellt die überarbeitete Version meiner Diplomarbeit dar.[8] Die Arbeit ist letztlich, um Haydn Whites narrative Theorie zu verwenden, im „emplotment“ der Tragödie geschrieben und endet bezeichnenderweise mit einem Kapitel über die Zerstörung kritischen Geschichtsbewußtseins. Ich halte diese Form der Sinnstiftung für angemessen, weil die Zerstörung demokratischer Geschichtsbilder und die Propagierung pietätvoller Geschichtskultur (vgl. S. 255 bis 263) im Kontext der Moralvorstellungen der Menschenrechte zwangsläufig negativ beurteilt werden muß. Dabei versuche ich gerade in den wertenden Passagen nachzuweisen, daß Alternativen in der Ersten Republik durchaus möglich und denkbar waren.

Die Einleitung der Arbeit dient der Zieldefinition, der Darstellung der Methodik, der Abgrenzung des Materials und einer Darlegung meines Geschichtsverständnisses. Daneben werden die Problemfelder „Geschichtsbewußtsein“, „Geschichtskultur“, „Gesellschaftscharakter“ und „Identität“ umrissen. Dann

---

[5] Vgl. Pierre Noras Beschäftigung mit Gedächtnisorten: Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990); Unfried, Berthold: Gedächtnis und Geschichte. Pierre Nora und die Lieux de mémoire. In: ÖZG 2/1991/4, 79-98.

[6] Vgl. ÖZG-Redaktion: Der lange Schatten der Historiographie oder: Barocke Aufklärung. Ernst Hanischs „Der lange Schatten des Staates“. Eine Kritik. In: ÖZG 6/1995/1 (Wien 1995), 88.

[7] Mai: Expositionen, 65.

[8] Kniescheck, Christian: Historische Ausstellungen in Wien 1918 bis 1938. Ein Beitrag zur Ausstellungsanalyse und Geschichtskultur (Dipl., Wien 1997), 293 S.

folgt ein Kapitel mit allgemeinen Überlegungen zu historischen Ausstellungen. Dabei soll modernes Analyseinstrumentarium rezipiert und dargestellt werden.

Im dritten Kapitel werden die wichtigsten Rahmenbedingungen des Ausstellungswesens der Zwischenkriegszeit dargestellt. Nach einem Abriß der Entstehung und Entwicklung historischer Expositionen bis 1918 folgen Unterkapitel zu den Geschichtswissenschaften, zum ausstellungsspezifischen Expertendiskurs, den ausstellungsveranstaltenden Institutionen und zur damaligen Kulturpolitik. In alle Unterkapitel dieses Abschnitts fließen aus der Analyse der einzelnen Ausstellungen gewonnene Erkenntnisse ein, sodaß Teile des dritten Kapitels bereits Ergebnisse der im Rahmen dieser Arbeit angestellten Forschungen darstellen.

Im vierten Kapitel folgen die Einzeldarstellungen der 1918-1938 in Wien veranstalteten historischen Ausstellungen. Anlässe, Ziele, Zielgruppen, Themen, Inhalte, Gegenwartsbezüge, technische Daten und Aktionsfelder werden herausgearbeitet. Zu wichtigen Persönlichkeiten des Ausstellungswesens werden kursiv gesetzte biographische Abrisse geliefert. Trotz ihrer Kürze, der Angewiesenheit auf leicht zugängliche Quellen und der daraus resultierenden Verkürzung können diese Abrisse eine grobe Verortung der betreffenden Individuen leisten. Meist rekonstruiere ich auch einen Rundgang durch die Ausstellung. Wenn möglich, schließt eine Einschätzungen der Wirksamkeit der Exposition die jeweilige Darstellung ab. Hierzu wären umfangreichere Medienrecherchen notwendig. Diese wird nicht geleistet, was sicherlich zu den Schwachpunkten dieser Arbeit zählt. Alle im Laufe der Arbeit gesichteten Fotografien, Abbildungen und Plakate sind in Fußnoten festgehalten.

Die in Katalogen und Führern abgedruckten Einleitungen und kontextualisierenden Aufsätze wurden in die Einzeldarstellungen eingearbeitet, denn sie waren entscheidend für die Rezeption. Sie konstruierten vielfach Sinn und Bedeutung der Exponate, der Teilbereiche und der gesamten Ausstellung. Sie wurden von BesucherInnen gelesen und lagen Führungen zugrunde. Außerdem drückte sich in ihnen häufig das Selbstverständnis der AusstellungsgestalterInnen aus.

Das fünfte Kapitel soll eine Zusammenschau der Ausstellungen leisten und Tendenzen herausarbeiten. Das sechste Kapitel wagt dann eine Darstellung der Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung des historischen Ausstellungswesens. Das siebte Kapitel thematisiert abschließend offene Fragen und stellt Überlegungen zu möglichen Weiterarbeiten an. Nach der Bibliographie folgt ein Personen-Index. Gemeinsam mit dem detaillierten Inhaltsverzeichnis müßten so die Voraussetzungen gegeben sein, den BenützerInnen dieser Arbeit die Lektüre weitgehend zu ersparen.

Unter einer **historischen Ausstellung** verstehe ich eine Veranstaltung, die mittels Exponaten versucht, Vergangenheit zu thematisieren. Eine scharfe Abgrenzung zu kunsthistorischen, theater-, musik- und literaturwissenschaftlichen, volkskundlichen und völkerkundlichen Expositionen ist nicht möglich. In dieser Arbeit werden monographische Ausstellungen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Kunstinstitutionen nur einmal ausnahmsweise berücksichtigt: Die Ausstellung „Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit“ (1927) ermöglicht die Herausarbeitung typischer Kontextualisierungsstrategien von Künstlern in der Ersten Republik.[9] Versuchen, Entwicklungen einer ganzen Kunstrichtung über einen längeren Zeitraum darzustellen, wurden hingegen eigene Darstellungen gewidmet: „Komödie“ (1922), und „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ (1924).[10] Zwei Ausstellungen, die nicht realisiert wurden, werden in ihrem Scheitern dokumentiert: „Deutschösterreich“ (1919) und „Österreich in Geschichte und Kultur“ (1937/38).

„**Geschichte**“ ist eine sprachliche Konstruktion von Ereignissen, Strukturen und Entwicklungen einer Vergangenheit in einer Gegenwart[11], sie ist das „kollektive Gedächtnis der Historiker“[12]. Wenn es somit auch keine „historische Realität“ gibt, so existiert doch ein epistemologischer Bruch zwischen wissenschaftlicher Geschichtsforschung und traditioneller Erzählung.[13] Geschichtsforschung kann zu begründeten Urteilen und Thesen gelangen.

Geschichtsbewußtsein ist die Bedingung der Möglichkeit der Interpretation von Zeit: Es ermöglicht Orientierung angesichts der Erfahrung von Veränderung. Der Terminus bezieht sich also ganz allgemein auf die bewußten und unbewußten Denkvorgänge zur Verarbeitung von Zeiterfahrungen: "Geschichtsbewußtsein bezeichnet [...] das zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Lebensgeschichte eines Individuums präsente Resultat der Rezeption von Geschichte als einer im Sozialisationsprozeß vollzogenen und sich

---

[9] Nicht berücksichtigt werden beispielsweise: Expositionen zu Beethoven (1920/21), Grillparzer, Brahms (1922), Strauß (1925 und 1931), Girardi, Mitgliedern des Burgtheaters (1926), Schubert (1928), Kürnberger (1929), Goethe, Haydn, dem alten Wr. Stadttheater (1932) und Raimund (1936).

[10] Nicht berücksichtigt wurden hingegen die theatergeschichtlichen Ausstellungen von 1924 (Albertina) und 1930 (NB). Die Ausstellung „Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart“ (1924) wurde nur in 4.5. als Gegenbeispiel zur Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ berücksichtigt.

[11] Vgl. Conrad, Christoph/Kessel, Martina: Geschichte ohne Zentrum. In: Dies.: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion (Stuttgart 1994), 9-36

[12] Vgl. Unfried: Gedächtnis und Geschichte. In: ÖZG 2/1991/4, 81.

[13] Ricoeur, Paul: Geschichte und Rhetorik. In: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten (Frankfurt a. M. 1996), 115.

vollziehenden Internalisierung eigenener lebensgeschichtlicher oder vermittelter sozial- und gattungsgeschichtlicher

Erfahrungen, die sich in der Fähigkeit äußert, gesellschaftliche Praxis an der Reflexion innerhalb der je und je inhaltlich besetzten drei Zeitdimensionen orientieren zu können."[14] Geschichtsbewußtsein wird durch kollektive Gedächtnisse geprägt, es manifestiert sich in individuellen Erinnerungen, und es ist entscheidend für soziale Praxis. Jede Form politischer Herrschaft braucht zu ihrer Legitimation eine ihr gemäße Ausprägung des Geschichtsbewußtseins. Es gibt keinen Menschen ohne Geschichtsbewußtsein. Dieses wird dabei nur begrenzt über institutionalisierte Einrichtungen der Geschichtsvermittlung weitergegeben, und es ist durch „lange Dauer" gekennzeichnet. Die Vielfalt der Formen, Funktionen und Inhalte von Geschichtsbewußtsein läßt sich typologisch in vier Grundmuster historischer Sinnbildung gliedern: in die exemplarische, traditionale, kritische und genetische Form der Deutung menschlicher Vergangenheit.[15]

Exemplarisches Geschichtsbewußtsein vergegenwärtigt Vergangenheit als Fülle unterschiedlicher Beispiele, in denen Geltung und Anwendbarkeit allgemeiner und überzeitlicher Handlungs- und Klugheitsregeln vorgeführt werden. Die Geschichtsschreibung des Okzidents von den Griechen bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieser Form von Geschichtsbewußtsein verpflichtet. Heiligenviten und Geschichte als „magistra vitae" sind Ausdruck dieses prinzipiell statischen Geschichtsdenkens.

Traditionales Geschichtsbewußtsein betont Kontinuitäten. Es mißt ihnen große Wichtigkeit und verpflichtende Bedeutung für Gegenwart und Zukunft zu. Traditionales Geschichtsbewußtsein erinnert vornehmlich an (mythische) Ursprünge, es konstruiert und hypostasiert Traditionen, hat häufig Legitimationscharakter und ist vielfach wichtige Stütze von Wir- und Ich-Identitäten. Es hat seinen bisherigen Höhepunkt im Nationalismus und mit den Gedächtnisgeschichten erreicht.

Kritisches Geschichtsbewußtsein ist das Gegenteil traditionalen Geschichtsbewußtseins. Traditionen sollen in Frage gestellt und dekonstruiert werden, um Platz für neue Perspektiven zu schaffen. Einerseits kann dazu Geschichte als Gegenbeispiel konzipiert werden, um das Normengefüge der Gegenwart zu erschüttern. Andererseits kann eine aktuelle Interpretation der Vergangenheit kritisiert und hinterfragt werden, um Traditionen und Ursprungsmythen zu

---

[14] Klaus Bergmann und Hans Jürgen Pandel, zitiert in: Majce, Gerhard: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein. Eine Exploration kulturpädagogischer Möglichkeiten zur Vorbereitung des 300-Jahr-Jubiläums der 2. Wiener Türkenbelagerung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (Wien 1982), 31.

[15] Vgl. Rüsen, Jörn: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen (Köln-Wien-Weimar 1994), 85-90. Vgl. auch die Behandlung des Terminus' als „Schlüsselbegriff" in: Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Bd. 8 (Mannheim, 19. völlig neu bearbeitete Auflage, 1989), 391-393.

zerstören. Auch im kritischen Geschichtsbewußtsein können mittels expliziter Abgrenzungen und Verurteilungen Ich- und Wir-Identitäten gebildet werden.

Im genetischen Geschichtsbewußtsein ist „Veränderung“ zentrale Kategorie. Vergangenheit wird in Form prozeßhafter Vorgänge begriffen. Das Subjekt ist Teil großer (zielgerichteter) Entwicklungen. Die Differenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird nicht durch Verweise auf ein durchhaltendes, gleichbleibendes oder abstrakt-zeitlos Allgemeines aufgehoben. Wandel und Veränderung sind konstitutiv für Sinn. Wir- und Ich-Identitäten werden durch diachrone Differenz und Diskontinuität konstruiert. Die Kategorie „Bildung“ gewinnt auf individueller und kollektiver Ebene an Bedeutung. Einen ersten Höhepunkt erreichte genetisches Geschichtsbewußtsein im Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts. Es ist heute die dominierende Form historischer Perspektivierung gegenwärtiger Lebensverhältnisse.

Der Begriff „**Geschichtskultur**“ tauchte im geschichtswissenschaftlichen Diskurs erst in den 80er Jahren auf.[16] Das steht in Zusammenhang mit dem Wandel der Geschichtstheorie infolge des Linguistic turn und einer stärkeren Berücksichtigung metahistorischer Fragestellungen.

In vielem knüpft die Auseinandersetzung mit „Geschichtskultur“ an Arbeiten über „Geschichtsbewußtsein“ an. Allerdings ist der Begriff „Geschichtskultur“ bedeutend umfassender. Jörn Rüsen schlug ihn „als Fundamentalkategorie dafür vor [...], den Sitz des historischen Denkens im Leben zu bestimmen.“[17] „Geschichtskultur wird [...] begriffen [...] als Inbegriff der Deutung von Zeit durch historische Erinnerung, die für eine Gesellschaft notwendig ist, um ihre Lebens-

---

[16] „Geschichtskultur“ wird in den 80er und beginnenden 90er Jahren in Geschichtswörterbüchern, -einführungen sowie allgemeinen Lexika als Begriff noch nicht berücksichtigt. In einem Buchtitel taucht der Begriff im deutschsprachigen Raum erstmals 1984 auf: Pellens, Karl/Quandt, Siegfried/Süßmuth, Hans (Hg.): Geschichtskultur - Geschichtsdidaktik. Internationale Bibliographie (Paderborn 1984). Zu einer ersten ausführliche Anwendung des Begriffs kam es 1986: Cohen, Sande: Historical Culture. On the Recoding for an Academic Discipline (Berkeley 1986). Jörn Rüsen stellte 1988 erste Überlegungen zum Begriff Geschichtskultur an: Rüsen, Jörn: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen, Jörn/ Ernst, Wolfgang/Grütter, Heinrich Th. (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik des historischen Museums (=Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Hg. v. Klaus Bergmann u.a. NF 1) (Pfaffenweiler 1988), 11f. 1992 legte er einen grundlegenden Aufsatz zur Geschichtskultur vor: Rüsen, Jörn: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich, Klaus (Hg.): Geschichtskultur (Pfaffenweiler 1992), 38-50. 1990 hatte Wolfgang Hardtwig Geschichtskultur als „Sammelbezeichnung für höchst unterschiedliche [...] Formen der Präsentation von Vergangenheit in einer Gegenwart“ verwendet und Forschungsmöglichkeiten anhand einiger Aufsätze exemplifiziert: Hardtwig, Wolfgang: Geschichtskultur und Wissenschaft (München 1990), 8. Im Brockhaus wird „Geschichtskultur“ erstmals 1989 verwendet, allerdings noch nicht als Stichwort. Vgl. Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Bd. 8 (Mannheim, 19. völlig neu bearbeitete Auflage, 1989), 393.

[17] Rüsen: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich: Geschichtskultur, 39

formen und -vollzüge im aktuellen Prozeß des zeitlichen Wandels sinnhaft zu organisieren, sich selbst im Verhältnis zu anderen zu verstehen und so Handeln

als absichtsvolle Veränderung von Mensch und Welt zu ermöglichen. Solche Definitionsarbeit [...] integriert [...] Sachverhalte und Tätigkeiten, die bislang zumeist getrennt voneinander erörtert wurden: wissenschaftliche Forschung, künstlerische Gestaltung, Elemente und Faktoren politischer Machtkämpfe, massenmediale Öffentlichkeit, schulische und außerschulische Erziehung, Freizeitaktivitäten. Sie geht quer durch verschiedene Institutionen wie Universität, Museum, Denkmalpflege, Schule, Verwaltung, Massenmedien und integriert unterschiedliche Tätigkeiten wie Belehrung, Unterhaltung, Legitimation, Kritik, Ablenkung, Aufklärung und viele andere unter gemeinsame Merkmale."[18]

Rüsen entwarf ein systematisches Programm zur Erforschung von Geschichtskultur, wobei er drei Ebenen unterschied: die theoretische, empirische und pragmatische, d.h. er nahm sich die Dreigliederung der Geschichtswissenschaften in Theorie, Forschung und Didaktik zum Vorbild. Er zergliederte Geschichtskultur weiters klassisch triadisch und bezeichnete sie als Mischung aus ästhetischer, politischer und wissenschaftlicher Kultur.[19] Rüsen erwartete sich durch die Einführung der Kategorie „Geschichtskultur" eine Erweiterung der Selbstwahrnehmung der HistorikerInnen in dreierlei Hinsicht. Erstens erweitere sie „den Blick auf die Kontextabhängigkeit der historischen Erkenntnis", und „mit der Kulturkategorie läßt sich ein konstituiver Adressatenbezug der historischen Erkenntnis ausleuchten". Zweitens erweitere sie „den Horizont der Geschichtsdidaktik", weil die bisher übliche „Frage nach Geschichtsbewußtsein [...] noch nicht hinreichend die Lebenszusammenhänge in den Blick genommen [hat], in denen Geschichtsbewußtsein sich ausbildet und wirkt". Und drittens erweitere die Reflexion von „Geschichtskultur" die „kulturelle Handlungskompetenz" und „historische Sachkompetenz in den Bereichen des praktischen Gebrauchs historischen Wissens".[20]

Bei Arbeiten zur Geschichtskultur ist zu berücksichtigen, daß diese in direktem Zusammenhang mit dem **Gesellschaftscharakter** steht.[21] Der Gesellschaftscharakter strukturiert und prägt die Bildung individueller Charaktere. Daher determiniert er die vorherrschenden Muster sozialer Interaktion und schreibt vor, was die einzelnen Subjekte tun und wollen. Ob der Gesellschaftscharakter autoritär (sadistisch & masochistisch), hortend, konformistisch oder produktiv (biophil) ist, hat großen Einfluß auf die Ausprägung einer spezifischen Geschichtskultur - et viceversa.

---

[18] Rüsen: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich: Geschichtskultur, 40f.

[19] Rüsen: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen, 12 und Rüsen: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich: Geschichtskultur, 42.

[20] Rüsen: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich: Geschichtskultur, 39f.

[21] Zum von Erich Fromm geprägten sozialpsychologischen Begriff „Gesellschaftscharakter" vgl. Wehr, Helmut: Fromm zur Einführung (Hamburg 1990), 29-47.

Identität setzt sich aus dem Bewußtsein von Differenz und Kontinuität zusammen und unterscheidet sich von der einfachen Identifizierung mit einer anderen Person. "Identität als Selbstbeschreibung beruht auf Differenz, wobei [...] vor allem zwei Ebenen von Interesse sind: einerseits eine Ebene des Sozialen mit der Differenz *Wir/die Anderen* bzw. *das Eigene/das Fremde* und andererseits eine Ebene des Historischen, genauer: der Interpretation von Vergangenem im Sinne einer Differenz Damals/Heute, *Geschichte/Gegenwart* etc."[22] Nach Erik Erikson drückt der Begriff „Identität" „sowohl ein dauerndes inneres Sich-Selbst-Gleichsein wie ein dauerndes Teilhaben an bestimmten gruppenspezifischen Charakterzügen" aus.[23] Um diese beiden unterschiedlichen aber komplementären Bereiche auseinanderzuhalten, wurde die Unterscheidung von Ich-Identität und Wir-Identität eingeführt. Am deutlichsten treten Identitäten in ihren Krisen hervor, wenn Individuen oder Kollektive an sich zweifeln und neues Selbstbewußtsein suchen. Wir-Identitäten sind häufig das Ergebnis erfolgreicher Selbstzuschreibung vergangener politischer Ereignisse und Verhaltensweisen. Sie werden in sozialen Prozessen ausgehandelt.

---

[22] Botz, Gerhard/Müller, Albert: Über Differenz/Identität in der österreichischen Gesellschafts- und Politikgeschichte seit 1945. In: Weibel, Peter/Steinle, Christa: Identität : Differenz. Tribüne Trigon. 1940-1990. Eine Topographie der Moderne (Wien-Köln-Weimar 1992), 525.

[23] Erikson, Erik: Das Problem der Ich-Identität. In: Identität und Lebenszyklus (Frankfurt a. M. 1971), 124.

2. MÖGLICHKEITEN UND SPEZIFIKA HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN

2.1. ALLGEMEINE ÜBERLEGUNGEN

2.1.1. Die Ausstellung als linguistische Operation

Was meint Severin Heinisch, wenn er behauptet, daß Konzipierung und Realisierung historischer Ausstellungen „wesentliche Züge einer linguistischen Operation“ trüge? Was will Wolfgang Ernst sagen, wenn er das historische Museum als „semiotisches System“ bezeichnet? Was versteht Krzysztof Pomian unter „Zeichen mit Symbolcharakter“?[24]

Jedes Zeichen hat drei Dimensionen: eine syntaktische, eine semantische und eine pragmatische. Die Syntaktik behandelt die Zusammenhänge der Zeichen untereinander, sie produziert (operativen) Sinn. Die Semantik hinterfragt das Verhältnis Zeichen (Signifikant) - bezeichneter Gegenstand (Signifikat). Sie handelt von der Bedeutung (eidetischer Sinn). Die Pragmatik untersucht die Beziehung zwischen Zeichen und den Menschen, die sie gebrauchen. Jedes Exponat einer Ausstellung hat diese drei Dimensionen.

Es gibt vier mögliche Beziehungen zwischen Signifikant und Signifikat. Die Beziehung kann eindeutig, ein-mehrdeutig, mehr-eindeutig oder mehr-mehrdeutig sein. Historische Objekte sind immer mehr-mehrdeutig. Durch Erläuterungen können die Möglichkeiten der Sinn- und Bedeutungsproduktion begrenzt und das „Lesen“ der Ausstellung erleichtert werden.

Museale Zeichen sind „pure Signifikanten“, denen kein festgefügter eidetischer und operativer Sinn zugeschrieben werden kann.[25] Historische Überreste bedeuten von sich aus gar nichts. Sie können im Unterschied zu Aussagen weder wahr noch falsch sein. Als Dokumente mit Zeugnischarakter können sie als Indizien für Korrektheit oder Irrigkeit einer Aussage herangezogen werden. Dabei ist zu bedenken, daß letztlich nicht ein Gegenstand über Wahrheit oder Falschheit entscheidet, sondern seine Beschreibung und diskursive Verortung. Der Gegenstand

---

[24] Heinisch, Severin: Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung. In: Zeitgeschichte 15/8 1988, 339. Ders.: Objekt und Struktur. Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen, 83; Ernst, Wolfgang: Das historische Museum. Über die Kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen. In: ÖZG 2/1991/4, 43; Pomian, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried/ Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik (Frankfurt a. M.-New York-Paris-Groß Umstadt 1990), 44.

[25] Vgl. Ernst: Das historische Museum. In: ÖZG 2/1991/4, 34.

an sich ist sprachlich uneinholbar und stumm. Es ist außersprachlich weder Bedeutung noch Sinn und auch keine Erkenntnis möglich. Außerdiskursive Wahrheit ist ein Widerspruch in sich, Wirklichkeit und Geschichte sind sprachliche Konstruktionen. Wenn AusstellungsgestalterInnen behaupten, Objekte sprächen von sich aus, so vertreten sie eine „Theorie der unbefleckten Empfängnis des Auges“[26] und sitzen dem „Mythos der unbefleckten Kommunikation“[27] auf. Zwar werden Sinn und Bedeutung oft spontan und unmittelbar empfunden, dieser „Ausdruckswert“ (Roland Barthes) der Gegenstände ist allerdings Produkt von Erziehung, Bildung und gemeinsamer Erfahrung mit anderen. Er beruht auf Konventionen und ist bei historischen Objekten häufig im „kollektiven Gedächtnis“ (Maurice Halbwachs) vorgegeben. Art und Inhalt des kollektiven Gedächtnisses sind entscheidend für die Ausprägung individueller Erinnnerung.

Im Unterschied zur streng geregelten Syntax einer Sprache (grammatikalisch richtige und falsche Sätze), ist die Syntax einer Ausstellung sehr locker. Exponate können in unterschiedlichster Art und Weise miteinander, mit Werkzeugobjekten und Begleittexten verbunden werden.

Exponate bekommen Sinn und Bedeutung erst in der Ausstellung. Die Ausstellung selber erhält Sinn und Bedeutung erst durch den gesellschaftlichen Kontext, durch das Aktionsfeld und durch ihre mediale Rezeption. Außerdem ist jede historische Exposition gleichzeitig unweigerlich in die Diskurse der Geschichtswissenschaften und der Museologie gebettet.

Gerne wird bei Ausstellungen zwischen realer, synthetischer und imaginärer Welt unterschieden. Letztere entsteht in den Köpfen der BesucherInnen infolge der „Lektüre“ der von AusstellungsgestalterInnen produzierten synthetischen Welten. Zu bedenken ist dabei, daß eine reale Welt entweder als an sich und somit unzugänglich gedacht werden muß, oder aber als Imagination einer realen Welt. Und auch den synthetischen Welten der AusstellungsmacherInnen liegt eine imaginierte Welt zugrunde.

Nach dem Begründer der Semiotik, Charles Sander Peirce, lassen sich drei Arten von Zeichen unterscheiden: Index, Symbol und Ikon. Der Index (hinweisendes Zeichen) steht mit dem Signifikat in realer, meist kausaler Beziehung (Rauch⇨Feuer). Das Symbol ist künstlich und beruht auf Konventionen. Nur wer diese Übereinkünfte kennt, weiß um die Bedeutung eines Symbols. Es hat mit dem Gemeinten keine Ähnlichkeit und keine Kausalbeziehung. Symbole lassen sich in abstrakte Zeichen (Verkehrszeichen) und Sinnbilder (schwarz als Trauerfarbe) unterteilen. Das Ikon (abbildendes Zeichen) weist mit dem Signifi-

---

[26] Fliedl, Gottfried: Geschichte für alle? - Die kulturhistorischen Großausstellungen. In: Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg. Nr. 3 (Wien 1980), 4.

[27] Heinisch: Objekt und Struktur. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen, 84.

kat Ähnlichkeiten auf (Bilder). Oft sind Abbilder zugleich Symbole (Gemälde). In

historischen Ausstellung finden sich meist alle drei Arten von Zeichen. Der Begriff „Zeichen mit Symbolcharakter“ weist darauf hin, daß in Expositionen viele Objekte nicht als hinweisende oder abbildende Zeichen, sondern als Symbole Bedeutung erhalten. Wird ein Symbol verwendet, bei dem das Wissen um seine Bedeutung nicht vorausgesetzt werden kann, so können Erklärungen abhelfen.

Grundsätzlich ist zu bedenken, daß alle Objekte einer Ausstellung aus einem früheren funktionalen Zusammenhang gerissen sind und einer neuen Kontextualisierung bedürfen, um als Zeichen fungieren zu können. Bei vielen Objekten, die bereits in der Vergangenheit als Symbole gedient hatten, ist der ursprüngliche Bedeutungszusammenhang verloren gegangen bzw. in den Hintergrund getreten. Oft ist ihnen im musealen und wissenschaftlichen Kontext neuer Symbolgehalt zugewiesen worden. Wer mit den in diesen Bereichen üblichen Konventionen überhaupt nicht vertraut ist, kann Ausstellungen schwer entschlüsseln.

Unschärfe und unaufhebbare Mehr-Mehrdeutigkeit der Exponate sowie die Beliebigkeit der Syntax bedingen, daß die Schrift der Museologie für präzise wissenschaftliche Aussagen ungeeignet ist. In jeder Ausstellung werden Sinn und Bedeutung neu definiert, weil es für historische Expositionen keine festgefügten Konventionen über Syntax, Semantik und Pragmatik gibt. Ausstellungen haben eine andere Qualität als Texte. Sie entwickeln ihre Möglichkeiten in den Oppositionen von Realität und Fiktionalität, Wissenschaft und Kunst, Sprache und sinnlicher Anschauung. „Die Arbeit der Ausstellungsmacher erinnert ein wenig an die Traumarbeit, die ja ähnliche Bilder produziert, indem sie Elemente des wachen Bewußtseins, die Tagesreste, als Bausteine eines neuen Zusammenhangs verwendet und dabei über- oder untertreibt, entstellt oder verschlüsselt. [...] Während jedoch die Traumarbeit dazu dient, einen latenten Gedanken so weit wie möglich zu verdecken“, sollen BesucherInnen „sich nicht im Labyrinth der Ausstellung verlieren, aber um aktiv und produktiv im Sinn einer gedeuteten Erfahrung zu werden, muß die Idee gesucht werden. So steht die Ausstellung zwischen Labyrinth und Spiel, zwischen Verschlüsselung und Anleitung zur Decodierung. In diesem Spannungsfeld entfaltet sich die Lust des Entzifferns.“[28]

Neben der Verwendung der Exponate als Zeichen werden auch andere linguistische Operationen verwendet. Bei der Anordnung der Exponate kann auf rhetorische Figuren (Metapher, Allegorie etc.) zurückgegriffen werden. Häufig strukturieren narrative Muster eine Ausstellung.

---

[28] Heinisch: Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung. In: Zeitgeschichte 15/8 1988, 339.

2.1.2. Die Ausstellung als Medium

Da Exponate von sich aus nichts aussagen, kommt es darauf an, welchen Sinn und welche Bedeutung ihnen AusstellungsgestalterInnen und BesucherInnen geben. Jede Ausstellung ist ein Medium. Im Unterschied zur Live-Übertragung oder zum Telefon geht es aber nicht darum, etwas möglichst getreu wiederzugeben, denn eine historische Realität, auf die referiert werden könnte, ist selber bereits sprachliches Konstrukt und gesellschaftliches Produkt. Vielmehr kann das Medium Ausstellung mit den Medien Film, Roman, Theater oder Musik verglichen werden. Im Unterschied zu diesen ist eine Exposition allerdings nur begrenzt linear. Sie hat mehr simultanen als sukzessiven Charakter. BesucherInnen können Geschwindigkeiten, Pausen, Schwerpunkte, Wiederholungen und bis zu einem gewissen Grad auch Reihenfolgen selber bestimmen. Wie alle Medien konstruieren Ausstellungen Wirklichkeiten. Historische Ausstellungen sind ein Medium zur Beeinflussung öffentlicher Meinungen und kollektiver Gedächtnisse.

Mehr noch als bei anderen Medien gilt für Ausstellungen Marshall McLuhans Sentenz „The medium is the message“. Wer primär an eindeutigen Informationen interessiert ist, wird keine historische Ausstellung besuchen, sondern ein Geschichtsbuch lesen. McLuhan unterscheidet nach dem Grad der Beteiligung der DecoderInnen zwischen „heißen“ und „kalten Medien“.[29] Demnach sind Ausstellungen „kalte“ Medien, weil sie verglichen mit Hollywood-Filmen eine intensivere Entschlüsselungstätigkeit verlangen. Während RezipientInnen bei „heißen“ Medien vor allem denotieren müssen, erfordert das Medium Ausstellung primär Konnotation, Assoziation und Überlagerung. BesucherInnen müssen den „Text“ der Ausstellung nicht nur lesen, sie müssen ihn erst produzieren. Das Verstehen und Deuten von Erfahrung ist dabei immer nur vor dem Hintergrund eigenen Wissens und eigener Erfahrung möglich. So wie die produktive Aneignung von Kunstwerken Übung und Wissen voraussetzt, will die Fähigkeit der Rezeption von Ausstellungen erlernt sein.

Historische Ausstellungen bilden ein temporäre Einheit, die ein eigenständiges Medium des Umgangs mit Vergangenheit darstellt. Sie sind komplexe und schwer dechiffrierbare Medien, die intensive Auseinandersetzungen anregen sowie ungewohnte Blickwinkel und Zusammenhänge veranschaulichen können. Wie jedes Medium ist auch die Ausstellung in ihren Möglichkeiten begrenzt.

---

[29] McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extension of Man (New York 1964). Vgl. Ernst: Das historische Museum. In: ÖZG 2/1991/4, 25.

2.1.3. Ästhetik, Authentizität und Aura

Eine fundamentale Bestimmungsgröße historischer Museen und historischer Ausstellungen ist die sinnliche Anschauung. „Der Einbildungskraft sollte Raum zum freien Spiel mit den anschaubaren Dokumenten der menschlichen Vergangenheit gewährt werden.“ Dabei ist darauf zu achten, daß wissenschaftliche und politische Dimensionen nicht unter die Räder geraten, sonst droht ein „Verlust an historischer Aufklärung und politischer Orientierung“.[30] Es ist nicht notwendig, starre Oppositionen von Aufklärung und Sinnlichkeit, Wissen und Schauen, Verstehen und Genießen, Erkenntnis und Unterhaltung zu konstruieren. Im komplexen „kalten“ Medium Ausstellung kann beides Platz finden.[31]

Ausstellungen ähneln Kunstwerken. Sie sind wie ein Bild „gerahmt“, d.h. von der Außenwelt klar abgegrenzt. Wie bei einem Buch handelt es sich um ein von Menschen geschaffenes System mannigfacher Verweise und Zusammenhänge. Ausstellungen ähneln den statischen Teilen von Bühnenbildern. Und wie Kunstwerke können sie RezipientInnen zur Produktion imaginärer Welten anregen. Eine Ausstellung kann als ästhetische Konträrfunktion zur Alltagswelt fungieren.

Durch die Musealisierung werden Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst. Ihre Funktion tritt in den Hintergrund. Form und Phänomenalität gewinnen an Bedeutung, und es kommt zu einer Neubewertung und -bedeutung des Objekts. Der „authentische“ Charakter eines Gegenstands geht dabei unweigerlich verloren.

Der museale und der historische Diskurs produzieren in der Folge sekundäre Authentizität, indem behauptet und verbürgt wird, daß Exponate unter diesen oder jenen Umständen entstanden und verwendet wurden. [32] Museen produzieren Originale. Deren „Authentizität“ ist somit ein sekundäres Phänomen. Sie haftet den vereinzelten Gegenständen nicht an, sondern wird ihnen zugeschrieben. Ein Objekt selber kann nicht authentisch oder unauthentisch sein. Lediglich die Aussage, daß ein bestimmtes Objekt früher diese oder jene Funktion innehatte, kann wahr oder falsch sein.

Historische Ausstellungen arbeiten überwiegend mit Originalen, wenngleich es erfolgreiche historische Ausstellungen ohne Originale gibt. Im Unterschied zu Reproduktionen sind in unserer Wahrnehmung und Beurteilung „Originale“

---

[30] Rüsen, Jörn: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen, 11-14.

[31] Vgl. Schober, Anna: Montierte Geschichte. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen (Wien 1994), 98.

[32] Vgl. Schober: Montierte Geschichte 11f. und 78f.; Ernst: Das historische Museum. In: ÖZG 2/1991/4, 34.

etwas Besonderes. So bezeichnen Gottfried Korff und Martin Roth Museen als „Orte einer authentischen Konträrfaszination in einer Welt, in der Medien ubiquitär, in der Second-Hand-Information und vermittelte Erfahrung die Regel geworden“ sind.[33] Zweifellos können Anmutungsqualitäten historischer Überreste Ausgangspunkt für eine faszinierende Wirkung historischer Objektwelten sein. Die den Originalen inkorporierten Lebensspuren unterschiedlicher Epochen können in BesucherInnen ein Spannungsverhältnis aus sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit erzeugen, welches konstitutiv für historisches Lernen ist. Dabei können Reflexion und diskursive Aneignung nicht ersetzt, aber angeregt werden. Originale können weder „die Vergangenheit in ihrer authentischen Struktur heraufbeschwören, noch sind sie geeignet, die bzw. eine Geschichte zu authentifizieren.“[34]

Nach Walter Benjamin gerät mit der Reproduktion die geschichtliche Zeugenschaft einer Sache, ihre Echtheit und somit ihre Autorität ins Wanken. Benjamin spricht sich für die Verwendung von Originalen in Ausstellungen aus. Das hängt mit seiner Konzeption von „Aura“ zusammen: "Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft, in der Aura bemächtigt sie sich unser."[35] Aura haftet wie Authentizität nicht den Gegenständen an. Sie ist eine rezeptionsästhetische Größe. Mit Hans Robert Jauß lassen sich zwei auratische Wahrnehmungsformen unterscheiden: die „sekundäre Sakralisierung der Authentizität“ sowie die „Aura des Authentischen“.[36]

Sekundäre Sakralisierung von Authentizität geschieht, wenn BesucherInnen angesichts des Originals in eine selbstvergessen-kontemplative Haltung verfallen, wenn sie versuchen, Vergangenheit zu erfühlen und dabei Echtheit und Alter des präsentierten Gegenstandes sakralisieren. Sekundäre Sakralisierung von Authentizität wird durch Unverständnis gefördert und ist häufig von Pathos begleitet.

„Mit ‘Aura des Authentischen’ ist [...] eine Beziehung zwischen betrachtendem Individuum und betrachtetem historischen Überrest gemeint. Sie [...] bezeichnet ein für die Gegenwart produktives Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, in dem Erinnerungen des kollektiven wie auch des individuellen ‘unbewußten’ Gedächtnisses auftauchen.“[37] Das historische Objekt wird als „Übergangsobjekt“ verwendet, seine „Erinnnerungsveranlassungsleistung“ wird

---

33 Korff/Roth: Das historische Museum. 15.

34 Julia Endrödi in: Schober: Montierte Geschichte, 85.

35 Benjamin, Walter: Das Passagen Werk. In: Gesammelte Schriften V 1. Hg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M. 1982), 560.

36 Vgl. Schober: Montierte Geschichte, 77.

37 Schober: Montierte Geschichte, 76, vgl. 86.

genutzt. Die „Aura des Authentischen“ verwischt nicht die Differenz Gegenwart-Vergangenheit. Sie ist vielmehr Ausdruck der uneinholbaren Fremdheit von Vergangenem und möglicher emotionaler Ausgangspunkt konstruktiver und intensiver Auseinandersetzung mit Vergangenheit.

Massenhafte Anhäufungen von historischen Objekten können eine auratische Rezeption verunmöglichen, weil diese Zeit zu Betrachtung und Assoziation benötigt.

2.1.4. Der Ausstellungsbesuch als Symptom von Bildung

„Beim Entziffern einer Ausstellung muß die Wahrnehmung der Betrachter erheblich zwischen unterschiedlichen Ebenen springen: zwischen visuellem Formeindruck, Lesen der Beschriftungen, Materialwahrnehmung, Erinnerung und Assoziation mit anderen Zusammenhängen. Sie ist gekennzeichnet durch ständiges Hin- und Herwechseln zwischen Innen- und Außenwahrnehmung, zwischen Subjekt und Objekt.“[38] Das Lesen einer Ausstellung ist bedeutend schwieriger und bedarf mehr Übung und Wissen als das vergleichsweise simple Entziffern von Buchstaben.

Bildung ist ein „historisch konstruierte[s] und sozial bedingte[s] System von Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Denkschemata“.[39] Die Möglichkeit der Aneigung kultureller Bildungsinhalte setzt ein komplexes Netz von erlernten Fähigkeiten und Interessen voraus. „Jeder besitzt zwar dasselbe Paar Augen, denselben ‘Wahrnehmungsapparat’, trotzdem ‘sieht’ nicht jeder dasselbe. Die Unterschiede in der Wahrnehmungsfähigkeit, in der Gewinnung historischer [...] Information sind ‘sozial vermittelt, nicht ‘natürlich’ gegeben, angeboren. [...] Nur wer lange im Umgang mit [...] der ‘Geschichte’ geübt wurde, wer über Muße, genügend freie Zeit und nicht zuletzt über genügend Geld verfügt [...], vermag [...] (für sich sinnvoll) mit Geschichte [...] umzugehen. [...] Es ist eine recht schmale Elite, die dieses Privileg besitzt.“[40] Nach wie vor werden historische Ausstellungen vor allem von einer Bildungselite konsumiert - daran hat sich in den letzten hundert Jahren wenig geändert. Der Ausstellungsbesuch ist soziales Differenzierungsinstrument, er ist Symptom von Bildung.[41]

Dieser Befund stellt die Behauptung, Ausstellungen seien (Volks)Bildungsinstrumente massiv in Frage. Ein weiteres Dilemma liegt im massenmedialen Charakter von Ausstellungen. Sie wenden sich in gleicher Form an alle BesucherInnen. Anpassungen an individuelles Niveau und persönlichen Erwartungshorizont sind im Unterschied zu anderen Bildungsinstitutionen nur begrenzt möglich.

---

[38] Schober: Montierte Geschichte, 95.

[39] Pierre Bordieu, in: Schober: Montierte Geschichte, 65.

[40] Fliedl: Geschichte für alle? In: Aufrisse 3 (1980), 5.

[41] Majce, Gerhard: Kulturgeschichte als Ausstellungsthema. Soziologische Untersuchungen kulturhistorischer Großausstellungen: Expertenmeinungen, Publikumsstruktur, Publikumsverhalten und museumspädagogische Möglichkeiten (Diss., Wien 1983), 28-34.

2.1.5. Die Rezeption religiöser Muster in historischen Ausstellungen

Über Jahrtausende wurde primär in religiösem Kontext ausgestellt. Ein Vielzahl von Präsentations- und Wahrnehmungsformen wurde samt zugehöriger Begrifflichkeit im sakralen Bereich entwickelt. Die Rezeption religiöser Muster in historischen Ausstellungen ist Beispiel für die lange Dauer mentaler Muster.

Das Feiern von Jubiläen und die Magik der runden dekadischen Zahl wurde im religiösen Bereich entwickelt. Im christlichen Europa strukturierten jährlich wiederkehrende Feier-, Patronats- und Kirtage über Jahrhunderte den Jahresablauf. „Das religiöse Gedenken an identitätsstiftende Personen findet in säkularisierter Form eine Fortsetzung in nationalen Gedenktagen. An die Stelle der Heiligen treten nun die großen nationalen Heroen, die Freiheitshelden, die großen Herrscher, die für das kulturelle Leben der Nation bedeutsamen Dichter und Denker.“[42] Bedeutender weltlicher Ereignisse wie Lepanto und der Befreiung Wiens von den Osmanen wurde jährlich in religiösem Zusammenhang gedacht. Auf protestantischer Seite erinnert das Reformationsfest an Luthers Thesenanschlag. Die Form des Gedenktages wurde im 18. Jahrhundert säkularisiert: Der 4. Juli als Tag der amerikanischen Unabhängigkeit, der 14. Juli als Erinnerung an den Sturm auf die Bastille. Auch der Kommunismus übernahm die Form jährlichen rituellen Kults für die Feiern zur Oktoberrevolution.

Neben diesen Anniversarien wurden auch Jubiläen im engeren Sinn, also Feierlichkeiten nach Ablauf einer runden Zahl von Jahren, im sakralen Bereich ausgebildet. Die jüdische Tradition kennt das Jubeljahr, welches jeweils nach 50 Jahren mit dem Blasen eines Widderhorns (jobel) eingeleitet wurde. Für 1300 verkündete Bonifaz VIII. das erste Heilige Jahr der Christenheit, welches dann immer nach 100, 50, 33 bzw. 25 Jahren erneut begangen wurde und wird. Mit der Übernahme des Usus’, Jubiläen als Anlaß für feierliche Veranstaltungen zu nehmen, wurden im weltlichen Bereich auch die dazugehörigen sakralen Präsentationstechniken und Rezeptionsmuster übernommen. „Der durch Jubiläen herkömmlicher Art geförderte Umgang mit Geschichte ist stark irrational und emotionsbetont. Jubiläen und Gedenktage werden ‘gefeiert’. Dem Historiker fällt die Aufgabe der Festrede zu. Er ist gleichsam der Hohe Priester dieser Weihestunde“.[43]

Auch der Habitus des Gedenkens hat seine Ausformung im religiösen Bereich erhalten. Viele historische Ausstellungen ähneln christlichen Seelenmessen. Während der ursprüngliche Zweck, nämlich die Rettung der Seele des/der

---

[42] Alle Angaben aus: Mitterauer, Michael. Politischer Katholizismus, Österreichbewußtsein und Türkenfeindbild. Zur Aktualisierung von Geschichte bei Jubiläen. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/1982, 112f.

[43] Mitterauer, Michael: Wozu Jubiläen? In: Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg., Nr. 3 (Wien 1980), 9.

Verstorbenen durch Fürbitte der Lebenden und die Verkürzung der Dauer des Fegefeuers durch Anrufung der Milde Gottes, abhanden gekommen ist, blieb die pietätvolle Haltung der Gedenkenden erhalten: Möglichst viel Gutes wird über die/den Verstorbene/n vorgebracht, und ihre/seine nicht zu leugnenden Verfehlungen werden entschuldigt. Religiöse und weltliche Gedenkveranstaltungen implizieren immer auch das Bekenntnis zu einer synchronen oder diachronen Gemeinschaft sowie zu bestimmten Idealen und Vorstellungen. Ebenfalls in beiden Bereichen lassen sich Verehrungsverlangen, Huldigung und Unterwerfung beobachten. Gedenkveranstaltungen dien(t)en vielfach der Bannung und der Glättung von Vergangenheit. Heiligenverehrungen sind wie das feierliche Gedenken an weltliche Persönlichkeiten Ausdruck und Quelle exemplarischen Geschichtsbewußtseins.

Zwischen Reliquien und Ausstellungsobjekten lassen sich Parallelen feststellen. Reliquienschreine und Vitrinen schützen Objekte, vereinzeln sie, heben sie hervor und produzieren Authentizität. In Reliquienschreinen wird Sakrales bewahrt, Vitrinen können einer Sakralisierung von Authentizität dienen. Rationale Argumentation und selbstbewußte Rezeption sind unerwünscht. Hier ist „der Gestus der Verehrung, der Huldigung [...] diesem quasiheiligen Gegenstand der angemessene. Lautes Sprechen, neugieriges Nachfragen nach sehr profanen Zusammenhängen haben in diesem Rahmen kaum einen Platz. Ergriffenheit, Erschütterung sind die angemessenen Formen.“[44] Immer wieder werden bei Ausstellungen persönliche Objekte wie Haarlocke, Gehörrohr oder Tintenfaß als „Reliquien“ bezeichnet (vgl. S. 64 und 74). Solche Ausstellungen neigen dazu, ein prunkvolles Ambiente zu wählen. BesucherInnen betreten dann (häufig am Sonntagvormittag) ein be(ein)drückendes Ausstellungsgebäude, welches sie auffordert, Rezeptions- und Annäherungsformen zu wählen, die Generationen von EuropäerInnen in prächtigen Kirchen eingeübt haben.

Ausstellungsbesuche werden ferner nicht zu unrecht als „ touristische Wallfahrten“ bezeichnet.[45] Der Besuch von Kulturveranstaltungen löste vielfach Meßbesuch ab, man/frau „pilgert“ heute zu kulturellen Ereignissen, um sich wie bei religiösen Wallfahrten ein Erlebnis mit anderen Menschen in einer vom Alltag geschiedenen Welt zu geben.[46] Auch im Ausstellungsgelände wird der WallfahrerInnenhabitus mitunter fortgeschrieben: Manche AusstellungsarchitektInnen strukturieren Raum- und Zeiterfahrung der BesucherInnen dergestalt, daß diese in einer langen Prozession von Vitrine zu

[44] Horst Rumpf, zitiert in: Schober: Montierte Geschichte, 70.
[45] Mai: Expositionen, 71.
[46] Christoph Wulf, zitiert bei: Schober: Montierte Geschichte, 69.

Vitrine schreiten, um vor diesen andachtsvoll zu verweilen - als wären es Kreuzwegstationen.[47]

[47] Heinisch: Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung. In: Zeitgeschichte 15/8/1988, 338.

2.2. DIFFERENZIERUNGEN UND KATEGORISIERUNGEN HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN

Zwölf Dimensionen sind bei der Analyse historischer Ausstellung zu berücksichtigen: Anlässe, Ziele, Themen, Inhalte, Exponate, Geschichts- und Wirklichkeitsverständnisse, Kontextualisierungen, BesucherInnenbezüge, Gegenwartsbezug, Größe, Aktionsfelder und Wirksamkeit.

2.2.1. Anlässe

Welche Kriterien legen den Zeitpunkt der Realisierung der Ausstellung fest?

Jubiläumsausstellungen nehmen die an sich bedeutungslose dekadisch runde Zahl zum Anlaß. Es hat sich eingebürgert, diese Zahlenspielereien zu berücksichtigen. Das ist oft recht praktisch, weil sich zu Jubiläen Synergieeffekte ergeben können. Entsprechende wissenschaftliche Forschungen werden getätigt, Geldgeber sind leichter zu finden, und oft entsteht ein medialer Diskurs, der als kostenloser Werbeträger genutzt werden kann.

Problematisch werden Jubiläumsausstellungen, wenn sie Anlaß gleich Grund setzen, und wenn Phrasen wie „Dieses Jubiläum darf man einfach nicht übergehen“ gedroschen werden. In diesem Fall werden Zieldefinitionen gerne umgangen. Außerdem haben „Jubiläen [...] die Tendenz, eine Identifikation mit vergangenen Ereignissen und Personen herzustellen und seither eingetretenen Veränderungen nicht Rechnung zu tragen. Es liegt ihnen so im Prinzip ein statisches Geschichtsdenken zugrunde, das die Kategorie des Wandels vernachlässigt. [...] Gedenktage und Jubiläen [...] bewirken ein ethnozentrisches Geschichtsbild und fördern damit Nationalismus und Chauvinismus“[48] Letztlich eignet Jubiläen auch im günstigsten Falle „die Tendenz mindestens zur Konservierung [...] oder zur Rechtfertigung bestehender Zustände.“[49]

Das Gegenteil der Jubiläumsausstellung sind Ausstellungen aus aktuellem Anlaß. Sie beziehen sich auf eine aktuelle Debatte oder auf ein aktuelles Ereignis. Meist ist damit starke Gegenwartsbezug verbunden. Jubiläumsausstellungen hingegen tendieren dazu, diesen zu vernachlässigen.

---

[48] Mitterauer: Wozu Jubiläen? In: Aufrisse. 1. Jg.,Nr. 3 (Wien 1980), 8.

[49] Beiträge zur Historischen Sozialkunde 3/1976, 48.

2.2.2. Ziele

Wozu soll die Ausstellung gut sein?

Historische Ausstellungen haben meist mehrere explizite und implizite Ziele, weil diese erstens auf unterschiedlichen Ebenen liegen können und weil zweitens unterschiedliche Gruppen und Personen aus unterschiedlichen Motiven mitarbeiten.

Eine der wichtigsten Aufgaben von Geschichtsdidaktik und Museumspädagogik ist das Beharren auf einer Zieldefinition. "Lernziele sind realisierbar, wenn sie konkret sind. Mit den Angaben 'Freude, Interesse und Liebe für die Vergangenheit wecken', 'geschichtliche Kenntnisse und Begriffe vermitteln', 'Verständnis für die politischen, sozialen, wirtschaftlichen, rechtlichen und kulturellen Gegebenheiten der Gegenwart wecken' läßt sich wenig anfangen, weil sie viel zu allgemein bleiben und so gut wie gar nichts über Umfang und Qualität der erstrebten Fähigkeiten und Einstellungen aussagen."[50] Geschichtsdidaktik und Museumspädagogik können als Wissenschaften Antworten parat halten, Unklarheiten beseitigen und Widersprüche aufzeigen. Sie können selber aber keine Antworten begründen.

Bei der Umsetzung wie auch immer gearteter geschichts- und ausstellungsimmanenter Ziele ist auf die Unterscheidung von Bildungsgehalt und Bildungsinhalt zu achten. "Bildend sind nicht die besonderen Sachverhalte als solche, sondern die an ihnen oder in ihnen zu gewinnenden Struktureinsichten oder Gesetzeserkenntnisse, die erfaßten Prinzipien oder die erfahrenen Motive, die beherrschten Methoden oder die verstandenen Fragerichtungen, die angeeigneten Grundformen oder Kategorien, schließlich: die erfahrenen Grenzen."[51] Auch die Differenzierung in kognitive und operationale Ziele hat sich als sinnvoll erwiesen. Einerseits können BesucherInnen Wissen um Interdependenzen von Lebensbereichen, um Vorbilder und deren Grundsätze bzw. um (Ent)Mythiserungen und (De)Konstruktionen sowie Wissen zur historischen Selbstverortung erwerben. Andererseits können Analyse- und Kritikfähigkeiten gestärkt, das Bewußtsein von (Un) Veränderbarkeiten gefördert bzw. eine historische Ich- oder Wir-Identität ausgeprägt werden. Kognitive und operationale Ziele können komplementär sein.

Eine der Rhetorik zugeordnete Historia hatte ursprüngliche didaktisch-moralische Absichten. Das Erzählen von Geschichten sollte überzeitliche moralische und strebensethische Grundsätze vermitteln und so bei konkreten privaten und politischen Entscheidungen behilflich sein. Geschichte war **magistra vitae**.

---

[50] Joachim Rohlfes zitiert in: Majce: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein, 29.

[51] Wolfgang Klafki zitiert in: Majce: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein, 29.

Diese von exemplarischem Geschichtsbewußtsein geprägte Auffassung der Funktion

von Geschichte fand sich in der Zwischenkriegszeit häufig. Als Zielsetzung wurde gerne der Vorbildcharakter für die Jugend hervorgehoben. Dieses Geschichtsverständnis ermöglicht Identifizierungen heutiger mit vergangenen Personen - in der extremsten Form des Besuchers/der Besucherin mit der dargestellten historischen Persönlichkeit. Dadurch wird die Differenz Vergangenheit-Gegenwart verwischt und ein statisches Geschichtsdenken gefördert.

In der Moderne führte ein mit der zunehmenden Individualisierung der Gesellschaft verbundenes Zerbrechen tradierter Sinnzusammenhänge und religiöser Weltbilder zu Unsicherheit und Orientierungslosigkeit. **Säkulare Sinnstiftungen** befriedigen individuelle und kollektive Bedürfnisse durch die Konstruktion „historischer Aufgaben“ und „Traditionen“. In diesen stehen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem sinnvollen, häufig teleologischen Zusammenhang. Eric Hobsbawm konstatiert im 19. Jahrhundert „the invention of tradition“.[52] Pierre Nora prägte den Begriff einer „Gedächtnisgeschichte“: unterschiedlichste Gruppen konstruieren in Form wissenschaftlicher Geschichtsschreibung ein kollektives Gedächtnis, welches Erinnerungen organisiert, individuelle wie kollektive Selbstverortungen unterstützt und sinnvolle Zusammenhänge bereitstellt.[53]

In historischen Ausstellungen kann in Verbindung mit traditionalem Geschichtsbewußtsein säkularer Sinn gestiftet werden. Dies geschieht meist im Zusammenhang mit der Konstruktion von **Wir-Identitäten**. Durch das Herausarbeiten von Gruppen mittels diachroner Kontinuitäten und synchroner Differenzen soll BesucherInnen die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv angeboten werden. Diese Wir-Identitäten können regional, national, rassisch, sozial oder religiös sein. Dabei sagen Wir-Identitätsangebote mehr über die Wunschvorstellungen der AuftraggeberInnen und ProduzentenInnen aus als über die tatsächlichen Möglichkeiten historischer Ausstellungen. „Ob ‘Identitäten’ über Ausstellungen wirklich auch vermittelt werden können, ist [...] äußerst fraglich“.[54] Die Erwartung, mit Ausstellungen „Identitätsfabriken“ zur Hand zu haben, steht in der Tradition der bürgerlichen Museumsidee des 19. Jahrhunderts.

Hinter historischer Größenzuweisung steckt oft unreflektiertes **Verehrungsverlangen**. Dieses Bedürfnis nach Unterwürfigkeit wird von archaischen Vorstellungen der Kraftübertragung, von Sehnsüchten nach Sinnhaftigkeit und von existentieller Furcht vor Freiheit und Einsamkeit getragen. Schon Jakob Burckhard konstatierte ein „Bedürfnis der Unterwürfigkeit und des Staunens, ein

---

[52] Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence: The invention of tradition (Cambridge 1984).
[53] Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, vor allem 11-33.
[54] Schober: Montierte Geschichte, 60.

Verlangen, uns an einem für groß gehaltenen Eindruck zu berauschen und darüber zu

phantasieren".[55] Die Verehrung von Tatmenschen und Künstlern ist für Wolfgang Hardtwig Nebenprodukt des Zerfallsprozesses christlich-metaphysischer Geschichtsvorstellungen.[56]

Die Zerstörung des Natürlichen und Selbstverständlichen bedeutet **Freiheitsgewinn**. Wenn in historischen Ausstellungen Wahrheiten relativiert, Mythen hinterfragt und Wirklichkeiten dekonstruiert werden, dann entstehen neue Handlungsspielräume. Das muß keineswegs als positiv oder angenehm erfahren werden. Aber eine Geschichtsdarstellung, die Geborgenheit und Sinn anbietet, die eine „historische Realität" entwirft und legitimierende „große Erzählungen"[57] liefert, ist angesichts des Linguistic turn und angesichts der totalitären Konsequenzen nicht-dekonstruierter Wahrheiten anachronistisch und mit den Zielen der Stärkung der Ich-Identität und eines individuellen Freiheitsgewinns nicht vereinbar. Wenn dieser Zerfall von Wirklichkeit, Wahrheit und Vergangenheit auch in der Ausstellung dargestellt werden soll, dann kann dies durch die Herausarbeitung der Historizität der Veranstaltung, durch die Thematisierung von Überlieferungsgeschichten und durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Vergangenheitsinterpretationen geschehen. Auch kann der harmonische und zusammenhängende Charakter der Ausstellung bedeutsam aufgebrochen werden.

Die Zerstörung des Selbstverständlichen und Natürlichen ist nur parallel zu einer Stärkung der **Ich-Identitäten** möglich. Eine Ausstellung, die Ich-Identitäten fördern will, muß die Differenz zu allen anderen lebenden und toten Menschen betonen und den BesucherInnen durch Bereitstellung von Erklärungen, Kategorien und Zusammenhängen die Möglichkeit geben, sich selber in der heutigen Welt und Gesellschaft als Individuum zu verorten. Unter historischer (Ich)Identität versteht Gerhard Majce in diesem Sinne die eigene klassen- und schichtspezifische Verortung. Diese ist notwendige Voraussetzung für Selbstbewußtsein und Selbstverwirklichung in der Gegenwart.[58] Hierzu muß sich das Subjekt als in überindividuellen Prozessen und Zusammenhängen stehend begreifen, denn erst angesichts lang andauernder Strukturen kann individueller Handlungsspielraum herausgestellt werden.

Für die synchrone und diachrone Selbstverortung des Individuums ist die Erkenntnis des spezifisch Eigenen unerläßlich. In historischen Ausstellungen kann dies entweder durch die Thematisierung der Genese gegenwärtiger Verhältnisse oder durch die Präsentation von Differenz geschehen. AusstellungsgestalterInnen können die Entstehung noch heute wirksamer

---

[55] zitiert in Hardtwig: Geschichtskultur und Wissenschaft, 304.
[56] Hardtwig. Geschichtskultur und Wissenschaft, 304.
[57] Lyotard, Jean Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht (Wien 1994), 13.
[58] Majce: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein, 34.

Strukturen im individuellen Bereich, in diversen Sozialformen und auf gesamtgesellschaftlicher Ebene

thematisieren. Oder sie können wie in einer ethnologischen Ausstellung eine imaginierte Welt produzieren, die mit der gegenwärtig imaginierten nichts zu tun hat. Der Effekt ist der gleiche: Bewußtsein des Eigenen - durch Wahrnehmung von Genesen und/oder von Differenzen.

In der Auseinandersetzung mit „Geschichte“ können allgemeine Einsichten in die Voraussetzungen menschlichen Handelns durch Applikation allgemeiner sozialwissenschaflticher Erklärungsansätze auf historisches Material erworben werden.[59] Dieses Wissen kann zur Ausbildung einer stabilen Ich-Identität beitragen. Auch Bewußtmachung unbewußter Handlungshintergründe kann in mentalitätsgeschichtlichen Ausstellungen geleistet werden. Ebenso können Einsichten in Interdependenzen von Lebensbereichen, in die Vieldimensionalität von Prozessen und Ereignissen eine aktive und produktive Aneignung der Welt unterstützen. In vielen Fällen kann Geschichtswissenschaft heutige Zustände rational begründen. Die Erarbeitung der Ursachen aktueller Zustände kann zu deren Beseitigung beitragen.

Eine Stärkung des Subjekts kann durch Förderung seiner Kritikfähigkeit und durch Bewußtmachung von Veränderbarkeit versucht werden. Ernst Bruckmüller fordert in diesem Sinne, Oppositionen, Revolutionen und Veränderungen in Erinnerung zu rufen.[60]

Wenn die von Erich Fromm getroffene Unterscheidung von Sein und Haben auf den Bereich der Kultur übertragen wird, so können idealtypisch zwei Ziele herausgearbeitet werden. Wollen AusstellungsmacherInnen, daß BesucherInnen Kultur haben, so werden sie das, was man/frau wissen muß (highlights der Welt- und Kulturgeschichte) zu Informationshäppchen verarbeiten und zu Konsumation und Wissenserwerb präsentieren. Wollen sie hingegen, daß das Publikum Kultur ist, so werden sie die BesucherInnen anregen, sich in und durch die Auseinandersetzung mit der Ausstellung weiterzuentwickeln, ihr Differenzierungsinstrumentarium und ihre Erlebnismöglichkeiten zu verfeinern und sich die Ausstellung tätig anzueignen. AusstellungsgestalterInnen, die eine Förderung der Ich-Identität zum Ziel haben, wollen, daß BesucherInnen Kultur sind.

Besonders programmatisch inszenierende, „postmoderne“ AusstellungsgestalterInnen spielen häufig mit Synopsen und Synästhesien. Sie setzen einer angeprangerten „Leselast“ „Schaulust“ entgegen. Ziel solcher Ausstellungen ist es, die BesucherInnen zum Schauen und Sehen zu veranlassen und ihre Beobachtungsfähigkeit zu schärfen. „Die Emanzipation des Ausstellungsbesuchers zu [...] analytischem, bilderkundigem Sehen ist eine kulturelle Leistung, die auf der

---

[59] Bruckmüller, Ernst: Bauernkriegsjubiläen. In: Jubiläen und Geschichtsbewußtsein. Beiträge zur Historischen Sozialkunde 6/3 1976. 59.

[60] Bruckmüller: Bauernkriegsjubiläen. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 6/3 1976, 59.

individuellen Ebene immer neu erworben werden muß."[61] Dabei soll nicht nur die Assoziationsfähigkeit gefördert, sondern auch der ästhetische und auratische **Genuß** historischer Objekte ermöglicht werden. Welchen Gewinn BesucherInnen aus einer selbständigen Ästhetik ziehen können? „Sie setzt die menschliche Subjektivität in eine spielerische Freiheit, zu der sie in den politischen Zwängen des Kampfes um Macht und in den methodischen Regeln rationaler Argumentation grundsätzlich nicht fähig ist." Geschichtsdidaktik soll daher „Sinnfragen nicht beantworten, sondern offenhalten und wechselseitige Instrumentalisierungen der drei Sinninstanzen Wissenschaft, Politik und Kunst in der Geschichtskultur kritisieren." [62] Letztlich soll die Schärfung und Ermöglichung ästhetischer Wahrnehmung wiederum das Individuum stärken und Erfahrung von Freiheit ermöglichen. „Aus der Ambivalenz von Sehen und Wissen entsteht eine spekulative Sphäre [...]. Hier läge [...] die wesentliche, aufklärerische Funktion des Mediums [Ausstellung], die des Betätigungsfeldes für eine kritikfähige Öffentlichkeit, der Herausforderung für ein urteilsfreudiges Publikum."[63]

Den BesucherInnen soll ein Erfahrungsraum eröffnet werden, in dem Wahrnehmungsformen angewendet werden können, die in der Kunst ausgebildet wurden. Diese außerhalb jeder Nutzanwendung und außerhalb jeder moralischen Beurteilung stehende ästhetische Wahrnehmung kann nach Kant „Wohlbefinden [...] ohne allen Interesse" hervorrufen.[64] Eine Einschränkung auf ästhetische Wahrnehmung wäre aber eine Verkürzung und Entschärfung des Mediums Ausstellung.

Die Darstellung und Bewußtmachung kollektiv vergessener und verdrängter Gedächtnisinhalte kann als Ziel die Aufarbeitung und Bewältigung gesellschaftlicher Neurosen oder Traumata haben. Häufig geht es dabei auch um die Zerstörung von als gefährlich eingestuften Wir-Identitäten. Bei der Zielsetzung „**Vergangenheitsbewältigung**" ist zu bedenken, daß Trauerarbeit ein Sich-Öffnen, ein Überdenken und eine Neu-Orientieren verlangt. Sie erfordert häufig einen Identitätswechsel und bedeutet Unsicherheit. Eine frontale Anklage führt oft zu Versteifung, Verschließung oder Aggression und unterbindet gerade so Trauerarbeit.[65]

---

[61] Weber-Felber, Ulrike/Heinisch, Severin: Ausstellungen. Zur Geschichte eines Mediums. In: ÖZG 2/1991/4, 10.

[62] Rüsen: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen. 19.

[63] Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 12.

[64] Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. § 2. In: Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 5 (Darmstadt, 4. Aufl., 1975), 279-281.

[65] Vgl. Moser, Tilmann: Die beschimpfte Verdrängung. Über die verfehlte Wirkung von Mitscherlichs „Die Unfähigkeit zu trauern". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 131 vom 6.6.1992.

Alle bisher behandelten Ziele sind **politisch Ziele**. Es ist entscheidend, ob und welche Vorbilder präsentiert werden. Historische Aufgaben und Traditionen sind außen- wie innenpolitisch relevant. Wir-Identitäten stellen soziale Kategorien dar und strukturieren die Wahrnehmung von Gesellschaft. Untertänig kollektives Verehrungsverlangen steht gegen kritisch individualistische Dekonstruktion. Gemeinschaft widerspricht Freiheit. Jegliches „Lernen aus der Geschichte“ ist untrennbar mit dem gegenwärtigen Wertehorizont und somit mit aktueller Politik verbunden.

Daß die aufklärerischen Ziele der Dekonstruktion, der individuellen Freiheit, und starker Ich-Identitäten politisch sind, wird augenscheinlich, wenn die gegenläufigen Ziele vergegenwärtigt werden. Dann sollen Traditionen konstruiert, Gemeinschaftsgefühle gespendet und Wir-Identitäten gestiftet werden. Dabei ist eine unkritische Verwischung der Differenz von Vergangenheit und Gegenwart förderlich, denn so können Mythen entstehen. Gegenwart soll dann durch ständige Bezugnahme auf eine heroische und pittoreske Vergangenheit überdeckt und entschärft werden. Reale Machtkämpfe und Strukturen sollen unsichtbar gemacht werden, und zersetzende Kritik an den aktuellen Zuständen soll verunmöglicht werden. „Die Aufhebung der zeitlichen Dimension macht Geschichte und Gegenwart zum Zuständlichen, dem Perspektiven des Veränderbaren fehlen, was wiederum [...] restaurativen Zielsetzungen“ entspricht.[66]

Wenn in historischen Ausstellungen Ästhetik dominiert und künstlerische Wahrnehmungsformen die politischen und moralischen Dimensionen von Vergangenheit zurücktreten lassen, so kann dadurch das bestehende Gesellschaftssystem stabilisiert und die Subversion gesellschaftlicher Verhältnisse entschärft werden.

Feuerbach bezeichnete die Projektion von Wünschen, Sehnsüchten und Hoffnungen auf ein imaginäres Jenseits als Grundmoment jeder Religion. Ähnliche Vorgänge sind auch bei der Konstruktion von Geschichte zu beobachten. Mächtige, prunkvolle, harmonische und Geborgenheit vermittelnde Geschichtsdarstellungen hätten demnach das Ziel imaginärer und stellvertretender Wunschbefriedigung. Das kann dazu dienen, eine als bedrohlich und schlecht erlebte Welt besser zu ertragen. Wenn so von alltäglichen Nöten und gesellschaftlichen Mißständen abgelenkt werden soll, so ist der Begriff "Opium des Volkes" angebracht.[67] Autoritäre und totalitäre Regime neigen zu derartigen „erbaulichen“ Ausstellungsgestaltungen.

---

[66] Nierhaus, Irene: Erwartungshorizont. Ausstellungen als Gestaltungsmittel autoritärer Politik an Wiener Beispielen aus den dreißiger und vierziger Jahren. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswita/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992), 164.

[67] Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: Marx-Engels-Werkausgabe, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1 (Berlin 1956), 378

Daneben können auch direkt politische Inhalte in historischen Ausstellungen transportiert werden. Eine bestimmte Gesellschaftsordnung kann propagiert, bestimmte Geschichtsbilder vermittelt werden.

AusstellungsgestalterInnen, RestaurateurInnen, Hotels, VermieterInnen von Veranstaltungsräumen und viele andere wollen und müssen mit historischen Ausstellungen Geld verdienen. Expositionen können der Instandsetzung historischer Bauten dienen und Impulse für wirtschaftlich benachteiligte Regionen setzen. Dominierende **wirtschaftliche Interessen** prägen historische Ausstellungen, wenn ihretwegen populistische Themen und Inhalte verwendet und Polarisierungen vermieden bzw. werbewirksam eingesetzt werden.

Viele HistorikerInnen leben von Projekten. Ausstellungen ermöglichen zumindest einigen das Überleben. Auch kann es im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen zu ausführlichen Recherchen kommen. Neben dem Katalog zur Ausstellung werden oft wissenschaftliche Sammelbände publiziert. HistorikerInnen haben ein existentielles Interesse an möglichst vielen historischen Ausstellungen.

Ausstellungen dienen oft der **kulturellen Legitimation**. OrganisatorInnen und GeldgeberInnen kultureller Veranstaltungen können mit Anerkennung rechnen. Kultur in begrenzt konfliktorientiertem Maße ist gut fürs Image.

Historische Expositionen können für GeschichtswissenschafterInnen legitimatorischen Charakter haben, zeigen sie doch, daß HistorikerInnen auch zu etwas gut sein können. Die Präsenz von Geschichte und historischen Veranstaltungen im öffentlichen Bewußtsein ist für die Geschichtswissenschaften lebensnotwendig, weil sie in steter Abhängigkeit von öffentlichen Geldern stehen.

Den Geschichtswissenschaften kann bei Ausstellungen ein **forschungsspezifischer Gewinn** aus Ausstellungen erwachsen: Historische Ausstellungen fördern die Interdisziplinarität und sind mitunter Anlaß und Ausgangspunkt größerer Forschungsprojekte.[68]

Viel zu wenig wird der Drang von MuseumsdirektorInnen und SammlerInnen berücksichtigt, ihre Schätze herzuzeigen und das Ausstellen als Akt der **Selbstbefriedigung** zu inszenieren. Wozu das dienen soll, ist dann sekundär, und phrasenhaft lassen sich leicht geschichtsdidaktische Konstruktionen überstülpen. Für SammlerInnen, deren Leidenschaft zum Lebensmittelpunkt und bei denen die Sammlung Bestandteil der Ich-Identität geworden ist, kann die implizit Anerkennung ausdrückende Realisierung der Möglichkeit des Ausstellens existentielle Befriedigung hervorrufen.

---

[68] Vgl. Wolfram, Herwig: Die Kuenringer-Ausstellung im Stift Zwettl. In: MIÖG Bd. 98/3-4 (1990), 324 und 325.

2.2.3. Themen, Inhalte, Exponate

Was soll im Medium Ausstellung dargestellt werden?

Der Titel einer Ausstellung muß nicht mit dem Thema ident sein. Zu unterscheiden sind allgemeine, ahistorische Themen wie „Ausländerfeindlichkeit“ von per se historischen Themen wie „Der Dreißigjährige Krieg“. Normalerweise ist die Wahl eines ahistorischen Themas mit einem aktuellen Anliegen, mit einer stärkeren Reflexion der Ziele und mit mehr Gegenwartsbezug verbunden. Hingegen wird bei der Wahl eines historischen Themas häufig die Differenzierung von Thema und Inhalt vernachlässigt. Abgesehen davon, daß AusstellungsgestalterInnen dadurch ihren Gestaltungsraum einschränken, folgt aus der Gleichung „Thema = Inhalt“ meist ein Verzicht auf Zieldefinition und Gegenwartsbezug. Gerhard Majce ist uneingeschränkt recht zu geben, wenn er meint: "Es gilt zu erkennen, daß Bildungsinhalten keine selbstgenügsame Existenz zugestanden werden darf, sondern daß sich ihre didaktische Relevanz erst daraus ergibt, daß sie über sich hinaus auf Bildungsgehalte verweisen".[69]

Ein Thema kann synchrone oder diachrone Perspektiven eröffnen. Monographische Ausstellung widmen sich dem Leben und Werk einer Person. Historische Ausstellungen können als Thema auch Gruppen, Institutionen, Organisationen oder Ereignisse haben. Wird ein einzelnes Ereignis oder eine Entscheidung mit Vorgeschichte und Rezeption analytisch aufgearbeitet und dokumentiert, so kann der kunsthistorische Begriff der „Dossier-Ausstellung“ verwendet werden.

Häufig wird versucht, in historischen Ausstellungen Theater, Musik oder Literatur zu thematisieren - oft in Form einer Gedenkausstellung für einen Künstler. Während Expositionen zur bildenden Kunst die Kunstwerke selber ausstellen und so mit deren Ästhetik arbeiten können, ist das künstlerisch Wesentliche der darstellenden Kunst durch das Medium Ausstellung aber nicht einholbar. Eine historische Ausstellung kann allerdings Rahmenbedingungen der Kunstproduktion darstellen, sie kann Zusammenhänge zu anderen Lebensbereichen veranschaulichen und so Kunst in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext verorten.[70] Sollen Theater, Musik und Literatur als Kunstwerke vermittelt werden, so müssen sie gespielt oder gelesen werden. Eine programmatisch durchinszenierte Ausstellung kann allerdings versuchen, sich Kunst allegorisch und metaphorisch zu nähern, indem sie sich selber als Kunstwerk versteht und auf der Exponatebene auch Werke der bildenden Kunst berücksichtigt.

---

[69] Majce: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein, 29.

[70] Hüttner, Johann: Theater im Zeitalter Kaiser Franz Josephs. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984), 346-351.

Wie wurde das Thema veranschaulicht und was wurde gezeigt?

Wurde die politische, die wirtschaftliche oder die kulturelle Dimension eines Themas zum Angelpunkt gemacht? Wurden personen- oder sozialgeschichtliche, ereignis- oder strukturgeschichtliche Ansätze gewählt? So kann beispielsweise das Klosterwesen personengeschichtlich durch heilige Mönche, ereignisgeschichtlich durch Klostergründungen, strukturgeschichtlich als Integrationsfaktor und als Institution zur Verinnerlichung von Disziplin oder sozialgeschichtlich als Herrschaftsträger, als „ganzes Haus“ und als Keimzelle der Frauenemanzipation dargestellt werden.

Es ist entscheidend, von welchem Standpunkt aus ein Thema inhaltlich beleuchtet wird. So sieht der Erste Weltkrieg aus österreichischer, italienischer, amerikanischer oder russisch-sowjetischer Sicht bzw. aus Sicht der Generäle, der einfachen Soldaten oder der Zivilbevölkerung jeweils anders aus.

Welche Objekte präsentiert die Ausstellung?

Expositionen können aufgrund ihrer Exponate klassifiziert werden (u.a. Archiv-, Plakat- oder realienkundliche Ausstellung). Historische Überreste können weiters in Traditionen und Überreste gegliedert werden.

Weiters ist eine Differenzierung hinsichtlich der Authentizität der Exponate zu treffen. Verwenden die AusstellungsmacherInnen nur Originale oder greifen sie auf Modelle, Dioramen, Bildstatistiken und Duplikate zurück? Verzichten sie überhaupt auf Originale? In Zusammenhang mit dieser Frage steht die Art des Umgangs mit der Aura historischer Objekte.

2.2.4. Kontextualisierungen

Wie verleihen die AusstellungsmacherInnen den historischen Objekten und der Ausstellung Sinn und Bedeutung?

Historische Objekte sind an sich stumm. Sie bedürfen einer Kontextualisierung, um begreif- und erfahrbar zu werden - sie müssen redimensioniert werden. Nach Arnold Esch gibt es vier Arten der Redimensionierung historischer Objekte in Ausstellungen: erklärend, erzählend, ambiental und inszenatorisch.[71]

Im Sinne von Arthur Dantos „History tells stories“ lebt Geschichte von Erzählstrukturen. Auch Ausstellungen können bewußt oder unbewußt eine Romanze, eine Tragödie, eine Komödie oder eine Satire erzählen.[72]

---

[71] Vgl. Korff/Roth: Das historische Museum, 18.

[72] Vgl. Hayden Whites narrative Theorie der Geschichte. White, Hayden: Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Conrad/Kessel: Geschichte schreiben in der Postmoderne, 144.

Wird auf alle sprachlichen Anleitungen zur Decodierung der Ausstellung verzichtet, so besteht akute Gefahr, daß ein großer Teil des Publikums keinen

Zugang zu Exponaten und Präsentation findet. Besonders bei anspruchsvollen programmatisch inszenierten Ausstellungen kann nicht vorausgesetzt werden, daß durchschnittliche BesucherInnen die konstruierten Bedeutungen, Sinnzusammenhänge, rhetorischen Figuren und ironischen Brechungen auch wirklich „lesen“ können. Unverständnis verhindert aber eine Auseinandersetzung und läßt keine Fragen aufkommen. Um die eigene Unwissenheit zu kaschieren, wird dann häufig die letztlich frustrierende Wahrnehmungsform des (Be)Staunen gewählt.

Während auf erklärende und erzählende Redimensionierungen verzichtet werden kann, gibt es keine Möglichkeit, Objekte bei einer Ausstellung nicht ambiental zu redimensionieren. Hier lassen sich Ausstellungen, die auch dem Ambiente Bedeutung zukommen lassen (Barockausstellung im Barockschloß) von solchen unterscheiden, die einen mit Thema und Inhalt nicht zusammenhängenden Ort wählen (Ausstellungshalle, Museum). Es kann für die Rezeption wichtig sein, ob die Veranstaltung in einer Burg oder in einer Industriezone, in einem Arbeiterheim oder in einer Universität untergebracht wurde. Auch innerhalb der Ausstellungsräumlichkeiten lassen sich mittels unterschiedlicher ambientaler Redimensionierung mit dem gleichen Exponat unterschiedliche Bedeutungen herstellen. Ein Henkersbeil im Verließ bedeutet etwas anderes als in der Kapelle.

Inszenatorische Redimensionierungen setzen Exponate untereinander und mit dem Ambiente in Beziehung.[73] Ausstellungsarchitektur ist somit Teil der inszenatorischen Redimensionierung. Sie kann Raum- und Zeiterfahrung der BesucherInnen strukturieren und leitende Ideen visualisieren. ArchitektInnen können durch klare architektonische Signale rasche Orientierung ermöglichen. Andererseits kann eine Ausstellung in „Alternative zum Ariadne-Faden der historischen Entwick(e)lung der Dinge“ als Labyrinth gestaltet sein[74], und so die These veranschaulichen, daß Menschen in ihrer Erkenntnissuche Ratten in einem Labyrinth ähneln. ArchitektInnen können historische Ambiente nachstellen. Sie können den konstrukthaften Charakter von Geschichte betonen.

Weitere Rahmungsmittel inszenatorischer Redimensionierung sind Werkzeugobjekte, immaterielle Medien und rhetorische Figuren. Werkzeugobjekte sind Objekte wie Vitrinen, Beleuchtungskörper, Textfahnen und Bühnen. Immaterielle Medien wie Licht, Wärme, Geräusche und Gerüche sind ebenfalls Rahmungsmittel. Videoclips, Tonbandaufzeichnungen und Computeranimationen können als immaterielle Medien Verwendung finden, aber auch selber als Exponat ausgestellt werden.

Eine dritte Art inszenatorischer Redimensionierung kann mittels rhetorischer Figuren versucht werden. Bedeutung und Sinn können durch Brüche in der

---

[73] Bei der Darstellung der inszenatorischen Redimensionierungen folge ich in etwa den Ausführungen von Anna Schober: Montierte Geschichte, 11-14.

[74] Ernst: Das historische Museum. In: ÖZG 2/1991/4, 27.

Aneinanderreihung von Gegenständen, durch das Konstruieren von Kontrasten, Wiederholungen und Abständen, Annäherungen, Anhäufungen und Leerstellen, Wirrwarr, Ordnung und Verfremdungen sowie durch Steigerungen produziert werden. Auch Allegorien und Metaphern können Anwendung finden. Rhetorische Effekte versuchen durch Normabweichungen Überraschungen oder Enttäuschungen hervorzurufen. Sie können Aufmerksamkeit wecken und Ironie, Tragik oder Widerspruch ausdrücken.

Historische Ausstellungen können aufgrund der Art der Redimensionierung ihrer Exponate idealtypisch in drei Arten eingeteilt werden: Einzelstückausstellungen, Textausstellungen und programmatisch inszenierte Ausstellungen.[75]

Bei Einzelstückausstellungen wird auf das Konstruieren von Bezügen zwischen den Exponaten, zu den Werkzeugobjekten und zum Ambiente verzichtet. Einzelstücke werden bedeutungslos und sinnlos nebeneinander plaziert, wobei sie je nach Wert oder Anmutungsqualität in Szene gesetzt werden. Die primitivste Form der historischen Ausstellung kann als „Sammelsuriumausstellung“ bezeichnet werden. Assoziativ versammeln die AusstellungsgestalterInnen einen Haufen von Objekten zu einem bestimmten Thema. Dem liegt die Ansicht zugrunde, daß historische Objekte von sich aus interessant wären.

Bei Textausstellungen wird zuerst ein ausführlicher Text produziert, der in der Folge mit „Alibi-Objekten“ illustriert und dekoriert wird. Derartige Ausstellungen haben den Charakter eines ins Dreidimensionale umgesetzten Buches. Die potentielle Mehr-Mehrdeutigkeit historischer Objekte wird nicht berücksichtigt. Exponate regredieren zum Anmerkungsapparat, „wobei nicht der Katalog die Ausstellung zusammenfaßt, sondern [...] die Ausstellung den Katalog zu begleiten scheint.“[76] Auch die Ausstellung als historisches Informationszentrum ist unter den Überbegriff „Textausstellung“ zu reihen. Den BesucherInnen sollen Informationen vermittelt werden, die ästhetische Qualität historischer Objekte wird vernachlässigt. Textausstellungen redimensionieren die Objekte vor allem erklärend und erzählend.

Programmatisch inszenierende AusstellungsgestalterInnen erliegen nicht der Versuchung, Geschichte abbilden und ausstellen zu wollen. Sie begreifen die prinzipielle Unausstellbarkeit von Geschichte als Freiheitsgewinn, der es ihnen ermöglicht, mit historischen Objekten ohne Rücksicht auf eine „historische Realität“ hantieren zu können. „Anstelle des Pathos geschichtlicher Wahrheit tritt die Ironie gebrochener Bilder.“[77] Die Eigenheiten des simultanen Mediums Ausstellung werden bei der Gestaltung der Exposition berücksichtigt, und im Gegensatz zu Textausstellungen wird nicht versucht, die narrativ-linearen

---

[75] Vgl. Schober: Montierte Geschichte, 15.
[76] Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 23.
[77] Heinisch: Objekt und Struktur. In: Rüsen/Ernst/Grütter: Geschichte sehen, 86.

Struktur textlicher Geschichtsvermittlung zu reproduzieren. Durch die Berücksichtigung der

Anmutungsqualität der Exponate, durch gezielte Neubesetzungen der museographischen Signifikanten und durch die Anwendung der Mittel inszenatorischer Redimensionierung sollen Erfahrungs- und Erlebnisräume entstehen, die die BesucherInnen nicht nur kognitiv, sondern auch sinnlich und emotional anregen. Die Erkenntnis, daß die Konstruktion von Geschichte genuin literarisch ist und durch das Medium Ausstellung nicht (re)produziert werden kann, führt zum Verständnis der Ausstellung als Allegorie. Die Allegorie gibt nicht vor, den phänomenologischen Bruch zwischen erlebter Realität und musealer (Re)Konstruktion sowie zwischen Geschichte und Ausstellung aufzuheben, sondern sie stellt ihn aus und erklärt ihn zur eigentlichen Fundstelle. Die Allegorie ist die Darstellung der Undarstellbarkeit.[78]

Von AusstellungsmacherInnen wird bei programmatisch inszenierten Ausstellungen viel verlangt: Einerseits müssen sie einen Überblick über die historischen Sammlungsbestände und den jeweiligen wissenschaftlichen Diskurs haben, andererseits dürfen sie sich davon nicht einengen lassen und sollen eine kreative und originelle Inszenierung produzieren, ohne dabei in belanglose Effekthascherei abzugleiten. Wie bei einer künstlerisch gehaltvollen Collage sollen neue Bezüge hergestellt, Verfremdungen vorgenommen und Äquivokationen spielerisch eingesetzt werden. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen werden selten von HistorikerInnen gestaltet, denn „im Unterschied zu Künstlern sind Historiker ja nur in den seltensten Fällen auch kreative Menschen“.[79]

Auch die Ausstellung als ganze muß bei der Analyse kontextualisiert werden. Sie ist in gesellschaftliche und wissenschaftliche Diskurse gebettet und steht in Zusammenhang mit anderen Veranstaltungen.

2.2.5. Geschichts- und Wirklichkeitsverständnis, BesucherInnen- und Gegenwartsbezüge

Was verstehen die AusstellungsmacherInnen unter „Geschichte“ und unter „Wirklichkeit“?

Entsteht Geschichte durch das Handeln freier und autonomer Subjekte (Aufklärung)? Oder ist das Subjekt vielmehr als „sub-iectus“ eine Leerstelle der Sprache (Michel Foucault) und keineswegs Herr im eigenen Haus (Sigmund Freud)? Besteht Geschichte in der Verwirklichung real geistiger Tendenzen, die sich vor allem im Staat und im Handeln großer Staatsmänner manifestieren (Leopold von Ranke)? Oder liegen den geistigen Verhältnissen materielle zu-

[78] Vgl. Ernst: Das historische Museum. In: ÖZG 2/1991/4, 29.
[79] Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 23.

grunde, und läuft Geschichte nach inneren Gesetzmäßigkeiten ab (Karl Marx)? Machen lang

andauernde sprachliche, soziale, wirtschaftliche und mentale Strukturen Geschichte aus, und sind Ereignisse, Menschenleben und Bewußtsein nur bewegte Oberfläche (Strukturalismus)? Kann Geschichte zeigen, wie es eigentlich gewesen ist (Leopold von Ranke)? Oder ist Geschichte das diskursive Produkt des kollektiven Gedächtnisses der HistorikerInnen (Pierre Nora)? Ist Geschichte eine literarische Gattung, die genausoviel Wahrheitsgehalt beanspruchen darf wie ein Roman (Hayden White)? Kann Geschichte aktuelle Politik legitimieren? Sollten Geschichtsdarstellungen eine Mimesis des Seins, eine Mimesis des Werdens oder eine Mimesis des Forschens versuchen?

Spiegelbildlich zur Konzeption von „Geschichte“ steht die Konzeption von „Wirklichkeit“. Bei allen eben angerissenen Fragen lassen sich beide Begriffe austauschen. Wie „Geschichte“ und „Wirklichkeit“ verstanden werden, ist nicht nur für Geschichtstheorie, -forschung und -didaktik relevant. Es ist auch politisch, erkenntnistheoretisch und ästhetisch entscheidend.

Gibt es historisch feststehende Gesetzmäßigkeiten, unverrückbare soziale Kategorien und durch steten Fortschritt zu erreichende Ziele, so können diese Wahrheiten auch zur Legitimierung oder Verurteilung aktueller Politik herangezogen werden. Auch die Dekonstruktion wahrer Gesetze, natürlicher Einheiten und historischer Aufgaben ist politisch brisant.

Wirklichkeit wird durch semantische und syntaktische Operationen konstruiert. Ausstellungen produzieren imaginierte Welten. Die gleichen Kategorien und Zusammenhänge, die bei der Auseinandersetzung mit Vergangenem angewandt werden, können und werden zur Erkenntnis und Interpretation aktueller Lebenszusammenhänge verwendet. Es ist politisch, wissenschaftlich, ästhetisch und für die individuelle Lebensgestaltung entscheidend, welche Kategorien und welche Erklärungsmuster zur Verfügung stehen und wie sie appliziert werden.

Wenn AusstellungsgestalterInnen im Besitz historischer Wahrheit sind und bei einer Exposition auf diese referieren, dann werden sie dazu neigen, eine abgeschlossene, keine Fragen aufwerfende und die BesucherInnen belehrende Form der Präsentation zu wählen. Hingegen legen diskursives Geschichts- und Wirklichkeitsverständnis konstruktivistische und ironisierende Präsentationsästhetiken nahe. Historische Ausstellungen können „ein Geschichtsbild auf Hochglanz und im Fixativ anbieten“, oder aber als Forum dienen, „wo der Diskurs über Vergangenheit sich am Gegenständlichen entwickelt - im Lichte des gegenwärtigen geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisstandes und gegenwärtiger Fragestellungen“.[80]

[80] Gottfried Korff: Objekt und Information im Widerstreit. In: Museumskunde Nr. 49 (Berlin 1984), 92.

Wie werden BesucherInnen in ihren Versuchen unterstützt, sich die Ausstellung anzueignen?

Neben dem Problem einer zielgruppenadäquaten Sprache geht es hier vor allem darum, ob und wie BesucherInnen veranlaßt werden, Bezüge zu ihrem Vorwissen und ihrer persönlichen Lebenswelt herzustellen. Was können sie selber in die Ausstellung einbringen? „Die Rezeption durch den Besucher ist conditio sine qua non der Ausstellung.“[81]

Es gibt Menschen, die in historischen Ausstellungen von vornherein einen aktiven und aneignenden Rezeptionsmodus an den Tag legen. Allerdings muß das Gegenteil als Regel angenommen werden. Im öffentlichen Raum neigen viele Menschen zu passivem Flanieren. Dieses ist von grundsätzlicher Bereitschaft geprägt, angebotene Erlebnisreize aufzunehmen. Es handelt sich um eine entspannte Aufmerksamkeit, die sich bereitwillig nach Dingen, Situationen und Menschen richtet, die aus dem Rahmen fallen. Heiner Treinen prägte hierfür den Begriff „kulturelles window-shopping“[82]. Enno Neumann spricht von einer „Gebärde der Besichtigung“: Die BesucherInnen gehen langsam durch die Ausstellung, sie verweilen kurz vor Objekten und unterhalten sich dabei nicht laut, sondern gedämpft und flüsternd. Das Einordnen des Gesehenen und Gelesenen in vorgegebene Wissenszusammenhänge geschieht, ohne dabei auffällig nach Informationen zu suchen oder durch Fragen aufzufallen. Man/Frau könnte in den Augen der anderen sonst als „unkultiviert“ gelten. Es handelt sich auch um einen Modus der Abschirmung. „Das Schweigen und die Zurückhaltung an öffentlichen Orten ist auch Ausdruck der Angst, sich falsch zu verhalten und dadurch in Verlegenheit zu geraten oder beschämt zu werden.“[83] Dieses Verhalten gibt aber noch keine Information darüber, wie das Wahrgenommene schlußendlich interpretiert und verarbeitet wird.

In historischen Ausstellungen kann die Grundhaltung des passiven Flanierens verstärkt werden: Prunkvolle Räume, in denen man sich klein vorkommt. Eine feierliche Atmosphäre, die man nicht stören darf. Wissenschaftlichkeit, die einen verstummen läßt. Aber auch das Gegenteil ist möglich: Starke Gegenwartsbezüge, Anregungen zum Mitmachen, Provokationen und eine Architektur, die Angst nimmt. Hierbei ist allerdings fraglich, „ob ein alternativer Vorführungsmodus [...] allein die festgefahrene Verhaltensweise des passiven Flanierens in öffentlichen Räumen [...] verändern kann“.[84] Das Aufbrechen alter Präsentationsformen durch Kunstschaffende in den 60er und 70er Jahren war beispielsweise nicht im erwarteten Maße von einer Änderung des Publikumsverhaltens begleitet. Dennoch und gerade deshalb muß eine

---

[81] Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 10.
[82] Schober: Montierte, Geschichte, 63f.
[83] Schober: Montierte, Geschichte, 62-64.
[84] Schober: Montierte Geschichte, 64.

volksbildnerisch ambitionierte Ausstellung

versuchen, die BesucherInnen zu animieren, sich mit Thema und Inhalt auseinanderzusetzen - in der Ausstellung und in ihren sozialen Netzwerken.

Den BesucherInnen kann eine Wir-Identität angeboten werden. Nehmen sie diese an, so haben veranschaulichte (Miß)Erfolge, Feinde und Freunde etwas mit ihnen persönlich zu tun. BesucherInnen können angeregt werden, in der Ausstellung angewandte Kategorien und Erklärungsansätze auf andere Gebiete anzuwenden und sich so operationale Fähigkeit anzueignen. Ein brisantes zeitgeschichtliches Thema kann die BesucherInnen veranlassen, Stellung zu nehmen. Es ist denkbar, daß BesucherInnen aufgefordert werden, Exponate umzustellen, hinzuzufügen und bestimmte Bereiche zu kommentieren. Bei Führungen können Fragen gestellt werden. BesucherInnenbuch, Workshops und Möglichkeiten zur Interaktion sind weitere museumspädagogischen Werkzeuge.

Es sind kontemplative und interaktive Ausstellungen, Lern- und Arbeitsausstellungen sowie Ausstellungen mit Animationscharakter zu unterscheiden. Daneben gibt es Ausstellungen, bei denen sich niemand um BesucherInnenbezüge kümmert.

Wie bezieht sich die Ausstellung auf die Gegenwart?

Der Gegenwartsbezug ist „eine Gretchenfrage [...] des Museums- und Ausstellungsbetriebs“.[85] Gegenwartsbezüge werden von AusstellungsgestalterInnen oft als platt, plakativ und plump empfunden. Gegenwart stellt für Geschichte aber ein sine qua non dar. Vergangenes wird von einer Gegenwart aus untersucht, wobei die gegenwärtigen Folgen vergangener Entscheidungen und Prozesse bekannt sind und oft erst die Fragestellung begründen. Geschichte wird in einer Gegenwart mit gegenwärtigen Kategorien geschrieben und für lebende Menschen dargestellt. Es gibt kein überzeugendes Argument für eine Verbannung von Gegenwartsbezügen aus historischen Ausstellungen. Das Ausblenden der Gegenwart ist beliebte Immunisierungsstrategie von VerkünderInnen historischer „Wahrheit“. Fehlen in historischen Ausstellungen erkennbare Gegenwartsbezüge, so stellen BesucherInnen diese selber und auf ihre Weise her.

2.2.6. Größe, Aktionsfeld und Wirksamkeit

Wie groß war die Ausstellung, wie lange dauerte sie, und wer ging hin?

Die Anzahl der Räume, Exponate und BesucherInnen, die Dauer der Veranstaltung und der finanzielle Aufwand definieren die Größe einer Ausstellung.

---

[85] Majce: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein, 67.

Großausstellungen sind oft problematisch. Objektmassen produzieren Verwirrung und Orientierungslosigkeit. Informations- und Exponatmengen führen zu

Entlastungsselektionen, die vor allem zufälligen Charakter haben und sich nach Schlüsselreizen richten. Eine „kompetente Selektionsleistung des Publikums zu verlangen ist Illusion.“[86] Bei objektreichen Ausstellungen bleiben für jedes Objekt nur wenige Sekunden. Auch die Menge der BesucherInnen beeinflußt das Rezeptionsverhalten: Je höher die Besucherdichte, desto weniger Interesse, Leselust und Leseintensität.[87]

Wie wird die Ausstellung zum gesellschaftlichen Ereignis gemacht?

Hier geht es um „die Eröffnung, die dabei gehaltenen Reden, die Präsenz in den Medien. Dieser ritualisierte Rahmen bietet ein Aktionsfeld, in dem die ausgestellten Objekte Anlaß zur gesellschaftlichen Repräsentation der verschiedenen, an ihr beteiligten Personen und Gruppen bzw. deren Interessen sind. Mit dem Aktionsfeld wird einer Ausstellung der soziale Ort bzw. der Ort ihrer Bedeutung in der Gesellschaft zugewiesen“.[88]

Wurden die gesteckten Ziele erreicht? Zeitigte die Ausstellung unbeabsichtigte Wirkungen?

BesucherInnennbefragungen können Aufschluß darüber geben, welche Personengruppen die Veranstaltung besuchten und was den BesucherInnen in Erinnerung blieb. Wie setzten sie sich mit Themen und Inhalten auseinander? Trugen sie die Anliegen der AusstellungsmacherInnen in ihre „sozialen Netzwerke“?

Medienanalysen können Quantität und Qualität der Rezeption im gesellschaftlichen Diskurs feststellen. Mittels einer kritischen Diskursanalyse[89] kann Wirkung adäquat abgeschätzt werden. Während der wirtschaftliche Erfolg einer Ausstellung leicht feststellbar ist, ist die Beurteilung ihres Erfolgs in politischer und didaktischer Hinsicht schwierig, aber möglich und notwendig.

---

86 Majce: Kulturgeschichte als Ausstellungsthema, 94.

87 Majce: Kulturgeschichte als Ausstellungsthema, 98.

88 Nierhaus: Erwartungshorizont. In: Fliedl u.a.: Museumsraum - Museumszeit, 156.

89 Vgl. Matouschek, Bernd/Wodak, Ruth: „Rumänen, Roma ... und andere Fremde.“ Historisch-kritische Diskursanalyse zur Rede von den „Anderen“. In: Heiss, Gernot/Rathkolb, Oliver: Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914 (=Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft Bd. 25) (Wien 1995), 210-238.

3. BEDINGUNGEN UND MÖGLICHKEITEN HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN IN DER ERSTEN REPUBLIK

3.1. WIENER MUSEEN UND HISTORISCHE AUSSTELLUNGEN BIS 1918

Notwendige Bedingung für die Veranstaltung historischer Ausstellungen ist die Möglichkeit, auf Sammlungen von potentiell die Vergangenheit betreffende Objekten zurückgreifen zu können. Erst mit der Bewahrung unterschiedlichster Abfallprodukte in Sammlungen, erst mit der Umwertung ehemaliger Gebrauchsgegenstände in „Zeichen mit Symbolcharakter“ waren die Voraussetzungen für temporär begrenzte Anordnungen historischer Objekte in Expositionen gegeben.

Die dominierenden Motive der Sammlungstätigkeiten änderten sich, ältere Beweggründe wurden im Hegelschen Sinn „aufgehoben“, also negiert, aufbewahrt und weiterentwickelt. Was seit dem Mittelalter gesammelt wurde, ist auf der Exponatebene häufig noch heute für historische Ausstellungen von entscheidender Bedeutung. Die 1918 in Wien existenten Sammlungen ermöglichten und begrenzten das Ausstellungswesen in der Ersten Republik.

Die ersten Sammlungen im Wiener Raum wurden in den umliegenden Klöstern und Wallfahrtsstätten angelegt. Während daneben profan-adelige Sammlungen entstanden, trat das Bürgertum im Unterschied zu anderen Regionen Europas kaum hervor.[90] Dafür begründeten die HabsburgerInnen in ihrer Residenzstadt Wien eine Vielzahl bedeutender Sammlungen. Einige Schatzkammern haben sich in Wien bis heute erhalten. Die josephinischen Klosteraufhebungen führten Ende des 18. Jahrhunderts zu Entsakralisierung und Neubewertung zahlreicher religiöser Objekte. Neue Sammlungsgebiete wie Naturgeschichte, Völkerkunde, Technik und Post wurden sukzessive erschlossen. Die erste öffentlich zugängliche Dauerausstellung wurde in Wien 1781 im Belvedere eingerichtet.[91] Das erste Heimatmuseum Niederösterreichs wurde 1824 in Wr. Neustadt gegründet.[92]

In der Gründerzeit wurden große Ausstellungsgebäude errichtet: Künstlerhaus, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (MAK), Akademie der

---

[90] Steininger: Niederösterreichische Sammlungen und Museen. In: Fliedl/Muttenthaler/Posch: Museumsraum - Museumszeit, 118.

[91] Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 16.

[92] Steininger: Niederösterreichische Sammlungen und Museen. In: Fliedl: Museumsraum - Museumszeit, 119.

Bildenden Künste, KHM, NHM und 1898 die Secession. Neue Museen wurden

gegründet: Städtisches Waffenmusuem am Hof (⇨Historisches Museum der Stadt Wien), Technologisches Gewerbemuseum (⇨Technisches Museum), Heeresmuseum, Österreichisches Museum für Volkskunde, Jüdisches Museum, Niederösterreichisches Landesmuseum und eine Unzahl kleinerer Museen, Archive, Sammlungen und Gedenkstätten. Im Unterschied zu anderen europäischen Hauptstädten wurde in Wien kein Nationalmuseum gegründet, welches vaterländische Geschichte zu dokumentieren hätte. 1908 gab es zwar entsprechende Planungen[93], realisiert wurden diese aber nie.

Bei der Rechtfertigung der Verwendung öffentlicher Gelder für Museen und Sammlungen trat neben das Schlagwort der „Geschmacksverbesserung“ die Forderung, das „Erbe der Väter“ in seinem materiellen Ausdruck zu bewahren. Mit dem Erstarken der Arbeiterparteien gewann der Begriff der „Volksbildung“ an Bedeutung.

Nach 1918 wurden neu begründet: die Galerie des 19. Jahrhunderts und das Barockmuseum im Belvedere[94], das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (1925), das Museum für Völkerkunde (1928) sowie das Dom- und Diözesanmuseum (1933). 1920 wurden durch Zusammenlegungen und Umschichtungen „Neue Albertina“ und NB geschaffen. Auch die Bezirksmuseen Wiens sind „Kinder der Zwischenkriegszeit“. Das erste wurde 1923 in Meidling gegründet.[95]

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte sich so das Genre „historische Ausstellung“ etablieren. Vorläufer bildeten einerseits Gewerbe- und Weltausstellungen, andererseits Kunst- und kunsthistorische Ausstellungen. So fanden beispielsweise bei Gewerbe- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts historische Objekte als Blickfang oder Kuriosität Verwendung. Bei Weltausstellungen wurden neben Kunstabteilungen auch historische Retrospektiven und kulturhistorische Sonderschauen gestaltet.[96] Bis zum Entstehen autonomer historischer Ausstellungen war es dann nur mehr ein kleiner Schritt.

Bei Kunstausstellungen wurden erstmals Objekte mit Anmutungsqualität präsentiert, ohne daß primär kultische, religiöse, repräsentative oder ökonomische Ziele verfolgt wurden. In Zusammenhang mit der Forderung nach einer Autonomie der Künste wurde in Kunstexpositionen zunehmend ein ausstellungsimmanenter Bedeutungszusammenhang konstruiert. Im Kunstbereich konnte sich die

---

93 Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Hg. von Karl Koetschau. Bd. 4 (Berlin 1908), 238.

94 Vgl. Posch, Herbert: Umbrüche und Kontinuität - Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung. In: Fliedl u.a.: Museumsraum - Museumszeit, 139-154.

95 Nikitsch, Herbert: Bezirksmuseen - Bemerkungen zu einer Wiener musealen Institution. In: Fliedl u.a.: Museumsraum - Museumszeit, 91-93.

96 Weber-Felber/Heinisch: Ausstellungen. In: ÖZG 2/1991/4, 17 und 19.

Ausstellung als verselbständigter Ort der Demonstration durch Mittler und Vermittler eigenen Rechts etablieren. Mit den um 1800 auftretenden kunsthistorischen Ausstellungen war dann ein weiterer Schritt zur historischen Exposition getan: Vergangene Zeitabschnitte und Künstlerpersönlichkeiten wurden vor dem Hintergrund eines (kunst)wissenschaftlichen Diskurses präsentiert, wobei die Objekte nurmehr in Ausnahmefällen käuflich waren.

Die erste mir bekannte historische Ausstellung in Wien wurde 1872 produziert, die „Historische Ausstellung der Stadt Wien".[97] Vom 11. Juni bis 5. Oktober 1873 kam es während der Weltausstellung zu einer weiteren Exposition gleichen Titels in den Räumen des Städtischen Pädagogikums in der Hegelgasse.[98] Sie wurde von 34.166 BesucherInnen gesehen, der Katalog erlebte drei Auflagen und wurde fast 6.000mal verkauft.[99] Ebenfalls 1873 kam es zu einer Ausstellung mit historischem Charakater im Sommerpalais der Fürsten Schwarzenberg.[100] Die anthropologische Gesellschaft in Wien veranstaltete im gleichen Jahr die erste urgeschichtliche Ausstellung.[101]

1878 gestaltete der Verein „Adler" eine heraldisch-genealogisch-sphragistische Ausstellung.[102] Als Ausstellungsort wurde das Österreichische Museum für Kunst und Industrie gewählt. In diesen vom Wr. Kunstgewerbeverein betriebenen Räumlichkeiten wurden vor dem Weltkrieg die meisten der historischen Ausstellungen in Wien veranstaltet. Hier wurden auch die „Theodor Graf'schen Funde in Ägypten" präsentiert.[103]

1882 wurde eine „Historischen Ausstellung von Wiener Buchdruck-Erzeugnissen 1482-1882" gezeigt.[104] 1883 gestaltete die Stadt Wien eine Ausstellung

---

97 Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien 1872 (Wien 1872).

98 Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien 1873 (Wien 1873).

99 Deutschmann, Wilhelm: Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums der Stadt Wien. In: Hundert Jahre historisches Museum der Stadt Wien. 106. Sonderausstellung. 21. Mai bis 30. August 1987 (Wien 1987), 15.

100 Catalog zur Collectiv Ausstellung der Fürsten Johann Adolf und Adolf Josef zu Schwarzenberg (Wien 1873). Vgl. Beckh-Widmannstetter, Leopold v.: Die historische Ausstellung des Fürsten Johann Adolf zu Schwarzenberg in dessen Sommerpalais zu Wien (Graz 1873).

101 Woldrich, J.: Katalog der urgeschichtlichen Ausstellung der anthropologischen Gesellschaft in Wien (Wien 1873).

102 Hartmann, Ernst Edler von Franzensthal: Übersicht der heraldisch-genealogisch-sphragistischen Ausstellung des Vereins „Adler" (Wien 1878); ders.: Geschichte der 1. heraldisch-genealogisch-sphragistischen Ausstellung des Vereins Adler (Wien 1881); und: Boeheim, Wendelin: Die Waffen auf der heraldisch-genealogisch-sphragistischen Ausstellung in Wien 1878 (s.a.).

103 Karabacek, Joseph Ritter von: K. k. Österreichische Museum. Catalog der Theodor Graf'schen Funde in Aegypten (Wien 1883).

104 Katalog der historischen Ausstellung von Wiener Buchdruck-Erzeugnissen 1482-1882 (Wien 1882).

anläßlich des 200-Jahr-Jubiläums der Befreiung Wiens von den Türken.[105] Hiermit endete die historische Ausstellungstätigkeit der Stadt Wien vor dem Weltkrieg. Zwar wurde 1888 das Historische Museum eröffnet, dieses gestaltete allerdings keine historischen Ausstellungen im engeren Sinn, sondern organisierte Ausstellungen zu Grillparzer (1891), zum Musik- und Theaterwesen (1892) und zu Schubert (1897).

1888 wurde im Rahmen der Jubiläums-Gewerbeausstellung eine Eisenbahnausstellung veranstaltet, die die Entwicklung des Schienenverkehrs thematisierte.[106] Im gleichen Jahr kam es zur ersten historischen Herrscherausstellung in Wien. Der Adel der Monarchie stellte Objekte zur Verfügung, um Maria Theresia im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu huldigen.[107] Der Katalog erlebte zumindest vier Auflagen. Parallel zu dieser Großausstellung veranstaltete die Numismatische Gesellschaft anläßlich der Enthüllung des Monuments der Kaiserin eine „Ausstellung von Münzen und Medaillen der Kaiserin Maria Theresia".[108] 1904 kam es erneut zu einer Ausstellung zu Maria Theresia, die vor allem Paramente präsentierte.[109]

1890 wurde im Rahmen der Allgemeinen Land- und Forstwirtschaftlichen Ausstellung der „Historischen Jagd" eine eigene Ausstellung gewidmet.[110] 1892/93 kam es im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zur „Special-Ausstellung mittelalterlichen Hausraths".[111] Es handelt sich um die einzige realienkundliche und gleichzeitig um die einzige Mittelalterausstellung in Wien bis 1938. 1893 wurde wiederum im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine archäologische Ausstellung veranstaltet.[112] 1896 kam es ebendort zur Wiener-Congress-Ausstellung.[113]

1898 wurde Franz Josephs 50jähriges Regierungsjubiläum mit einer Reihe von Veranstaltungen gefeiert. Auch das Historische Museum der Stadt wirkte bei

---

105 Weiss, Carl: Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien 1883. Aus Anlaß der 2. Säkularfeier der Befreiung Wiens von den Türken vom Gemeinderathe ... veranstaltet (Wien 1883).

106 Vgl. Katalog der Jubiläums Gewerbeausstellung (Wien 1888).

107 Gutkas, Karl: Historische Ausstellungen. Ihre Bedeutung für Wissenschaft und Volksbildung. In: MIÖG Bd. 98/3-4 (Wien 1990), 261.

108 Katalog der Ausstellung von Münzen und Medaillen der Kaiserin Maria Theresia, veranstaltet von der numismatischen Gesellschaft. Mai 1888 (Wien 1888).

109 Maria Theresia-Paramenten Austellung unter dem allerhöchsten Protektorate (...) des (...) Erzherzogs Ludwig Viktor. Wien April-Mai (Wien 1904).

110 Katalog der Ausstellung der Historischen Jagd in der allgemeinen Land- und Forstwirtschaftlichen Ausstellung (Wien 1890).

111 Katalog der Special-Ausstellung mittelalterlichen Hausraths. 17. Dezember 1892 bis 28. Februar 1893 (Wien 1892).

112 Archäologische Ausstellung im k.k Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. 22.5.-31.8.1893 (Wien 1893).

113 Katalog der Wiener Congress-Ausstellung 1896 (Wien 1896).

der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung im Prater mit.[114] Zehn Jahre später kam es erneut zu einer Huldigungsausstellung für Franz Joseph.[115]

1900 veranstaltete die Hofbibliothek eine Ausstellung zu Johannes Gutenberg.[116] Die letzte historische Ausstellung vor dem Weltkrieg war zugleich eine der größten der Vorkriegszeit. In 27 Räumen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie wurde 1909 anläßlich der 100-Jahr-Feiern der Schlacht bei Aspern die Erzherzog Carl-Ausstellung gezeigt.[117] Der vom Direktor des Heeresmuseums Wilhelm John verfaßte Katalog blieb bis weit in die Nachkriegszeit unangefochten der dickste, schwerste und umfangreichste: 6cm, 1 ¼ kg und 514 Seiten. Die Ausstellung wurde scharf kritisiert. Viel zu viel Material sei herbeigekarrt worden, und die Gesamtdisposition der Ausstellung bliebe unklar. Es „muß jeder in der erdrückenden Fülle des Gebotenen seinen Weg selbst suchen, so gut er's eben vermag."[118]

3.2. GESCHICHTSWISSENSCHAFTEN IN WIEN

Für dieses Kapitel wurde ausschließlich Sekundärliteratur herangezogen. Da sich die älteren Werke für den untersuchten Zeitraum mitunter in Titelaufzählungen erschöpfen[119], die Arbeiten jüngeren Datums vor allem die Rolle und Einstellung der Historiker(Innen)schaft zu Deutschnationalismus, Nationalsozialismus und Anschluß untersuchen[120], kann bei Schwerpunkten und Methoden der Geschichtswissenschaft der Zwischenkriegszeit in Wien keine befriedigende Darstellung gegeben werden.

Die beamteten Wiener Historiker(Innen) stellten eine "ideologisch relativ einheitlich[e] und geschlossen[e]" Gruppe dar.[121] Alle Wissenschafter in höheren Positionen hatten den Institutskurs des Instituts für Österreichische

---

114 Offizieller Katalog. Hg. v. der Ausstellungs Comission der Jubiläums-Ausstellung (Wien 1898); Katalog der Ausstellung im Pavillon der Stadt Wien (Wien 1898).

115 Huldigungsausstellung 1830-1848-1908 zu Gunsten der „Heilanstalt Alland" (Wien 1908)

116 Johannes Gutenberg. Ausstellung in der Wiener Hofbibliothek (Wien 1900).

117 Erzherzog Carl-Ausstellung. K.k. Museum für Kunst und Industrie (Wien 1909), 25 S. und Katalog der Erzherzog Carl-Ausstellung. Zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Aspern. Wien 1909. April-Juni. (Wien 1909), 514 S. und 35 Tafeln.

118 Museumskunde. Bd. 5 (Berlin 1909), 245.

119 Lhotsky, Alphons: Österreichische Historiographie (Wien 1962).

120 Heiß, Gernot: Von Österreichs deutscher Vergangenheit und Aufgabe. Die Wiener Schule der Geschichtswissenschaft und der Nationalsozialismus. In: Heiß, Gernot u.a. (Hg.): Willfährige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938-1945 (Wien 1989); Dachs, Herbert: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß 1918-1930 (Wien 1974).

121 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft 39.

Geschichtsforschung (1920-1938 "Österreichisches Institut für Geschichtsforschung") absolviert, der ein hohes Niveau im Bereich der historischen Hilfswissenschaften garantierte. Zugleich fungierte er als politisch konservative Kaderschmiede, sodaß in der Ersten Republik nur ein einziger Universitätsprofessor für Geschichte dem sozialdemokratischen Lager (Ludo Moritz Hartmann)[122], viele Historiker(Innen) aber konservativen Lagern zugerechnet werden können. Sie waren legitimistisch (Ernst Karl Winter) und/oder christlichsozial (Hugo Hantsch, Anton Julius Walter) und/oder prononciert deutschnational (Heinrich Srbik, Ludwig Bittner, Victor Bibl, Alfons Dopsch, Ernst Klebl) und/oder nationalsozialistisch (Paul Heigl, Wilhelm Deutsch) eingestellt. Nach dem Tod Hartmanns 1924 gab es in Wien bis in die Nachkriegszeit hinein keine/n bedeutende/n sozialdemokratische/n UniversitätshistorikerIn. Die "gesamtdeutsche Geschichtsauffassung" war dominant, sodaß eine vom Ständestaat propagierte "österreichische Geschichtsauffassung" wenig Resonanz fand. In den 20er Jahren sprachen sich alle österreichischen Universitätshistoriker für den Anschluß aus[123], 1938 waren in den Bereichen mittlerer und neuerer Geschichte "keiner der Professoren und nur wenige der Privatdozenten für das neue, autoritäre und rassistische System untragbar".[124] Die Homogenität der Historikerschaft drückt sich auch in der Bezeichnung "Wiener Schule der Geschichtswissenschaft" aus.

Der zeitgenössische historische Diskurs war von Harmonisierungstendenzen, ganzheitlichem Pathos und totalitären Synthesen dominiert. Verbunden mit einem außer Diskussion stehenden "objektiven" und "natürlichen" Nationsbegriff, der im Unterschied zum "subjektiven" westeuropäisch-amerikanischem Modell Schicksalhaftigkeit und Determiniertheit der Nationszugehörigkeit betont, wurde Volk als dem Staat vorausgehend und übergeordnet verstanden.

Dieses ganzheitliche, das „'positivistische' Trennungsdenken" (Otto Brunner)[125] ablehnende Denken bildete gemeinsam mit einer starken deutschnationalen Tradition an der Wr. Universität (Burschenschaften, Deutscher Historiker-Club) die Grundlage für die "gesamtdeutsche Geschichtsauffassung", deren Hauptvertreter Heinrich Srbik war. Die österreichische Geschichte wurde als organisch in eine deutsche Geschichte eingebettet verstanden. Österreich erhielt im Zuge der Konstruktion einer sinnstiftenden deutschen Kultur-, Ordnungs- und

---

122 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 172-181.

123 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 91.

124 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft, 51. Friedrich Engel-Janosi, Gerhard Ladner und August Loehr waren aus rassischen Gründen untragbar, Anton Julius Walter aufgrund seiner Tätigkeit bei Reichspost und Pressekammer im Ständestaat.

125 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft, 48.

Führungsaufgabe eine Rolle als Bollwerk (Ostmark) und Brückenkopf (Kulturmission) zugewiesen.

Der geschichtlich-metaphysischen Notwendigkeit einer Vorherrschaft des Deutschen in Mitteleuropa entsprach eine Verherrlichung habsburgischer Großmachtspolitik, soweit sie sich als deutsch interpretieren ließ. So wurde Franz Joseph I. konsequenterweise von einem Teil der Wiener Historiker für seine zu slawenfreundliche Politik kritisiert, und Karl I. wurde für seinen „Verrat“ (Aufnahme gesonderter Friedensverhandlungen) verurteilt.[126] Daß Viktor Bibl 1937 seine Biographie zu Franz II. (I.) "Kaiser Franz, der letzte römisch-deutsche Kaiser" und nicht etwa "Kaiser Franz, der erste österreichische Kaiser" übertitelte, ist bezeichnend.

Die Argumentationsmuster der gesamtdeutschen Geschichtsauffassung waren nicht biologistisch, sondern stark an einem Konzept des natürlichen Lebensraums und der geschichtlichen Aufgaben des Deutschtums orientiert.[127] Das wurde von nationalsozialistischer Seite nach 1938 kritisiert.[128] Wenn auch die gesamtdeutsche Geschichtsauffassung in den Ansuchen um Parteimitgliedschaft bei der NSDAP als Arbeit im Sinne des Nationalsozialismus eingestuft wurde[129], kann dennoch nicht von einer ideologischen Übereinstimmung gesprochen werden. Die in den 20er Jahren Demokratie und Parteienherrschaft gegenüber "höchst mißtrauisch und ablehnend" eingestellte Wiener Historiker (Innen)schaft[130] hatten jedoch 1938 kein Problem, die langersehnte Heimkehr ins (nationalsozialistische) Reich zu feiern.

Am Beispiel des Leiters des Instituts für Urgeschichte, Oswald Menghin, der auch Minister im Übergangskabinett Seyss-Inquart war, läßt sich zeigen, daß auch führende Vertreter der Urgeschichte den Anschluß vehement forderten.[131] In der Urgeschichte hatten rassistisch-biologistische Argumentationsmuster mehr Bedeutung als in der mittleren oder neueren Geschichte. Germanen galten Menghin als "wesentlich seßhaftes Agrarvolk", wohingegen Juden als "unstete städtische Nomaden" klassifiziert wurden.[132]

---

126 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 25, 30 und 39.

127 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft, 49.

128 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft, 54f.

129 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit. In: Willfährige Wissenschaft, 45.

130 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 8.

131 Huber, Wolfgang: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl, Erika/Skalnik, Kurt: Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 2 (Graz-Wien-Köln 1983), 576

132 Goehr, Richard S.: Oswald Menghin, ein Vertreter der katholischen Nationalen. In: Ackerl, Isabella/Neck, Rudolf (Hg.): Geistiges Leben in Österreich in der Ersten Republik. Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich (Wien 1986), 24.

Es lassen sich einige Ansätze zu einer österreichischen Geschichtsauffassung herausarbeiten. So wurde 1893 an den Universitäten Cisleithaniens für Juristen

und Historiker das Pflichtfach "Österreichische Reichs- und Rechtsgeschichte" eingeführt. Unter der Bezeichnung "Österreichische Reichsgeschichte" wurde eine eigene Disziplin der Geschichtswissenschaft verstanden.[133] In der Ersten Republik wurde eine Darstellung der Geschichte Österreichs allerdings "nur [...] dann und wann für einzelne Partien der Neuzeit geboten".[134] 1918 wurde von Wilhelm Bauer die historische Zeitschrift "Österreich" gegründet. Sie erlebte keinen zweiten Jahrgang.[135] Erst 1936 las Heinrich Kretschmayr im Auftrag des Ministeriums wieder eine knappe Übersichtsvorlesung "Österreichische Geschichte"[136], eine Aufgabe, die er "mit feinem Takt im Sinne großdeutscher Einstellung zu lösen verstand".[137] Kretschmayr war entscheidend an der Realisierung der Maria Theresia- (1930) und der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935) beteiligt.

1937 erschien von Hugo Hantsch der erste Band seiner "Geschichte Österreichs". Bereits vorher hatten sich Ernst Karl Winter und Anton Orel bemüht, die Eigenständigkeit Österreichs aus den Gegebenheiten des Raumes zu begreifen. Ihre Beiträge blieben aber faktisch ohne Wirkung.[138]

Dabei wäre es durchaus möglich gewesen, eine Eigenstaatlichkeit Österreichs in den Grenzen von 1918 historisch herzuleiten, also der Konstruktion der gesamtdeutschen die Konstruktion einer österreichischen Geschichtsauffassung entgegenzustellen. Dies hätte „durch den Hinweis auf die Domus Austriae der Zeit Maximilians I."[139] oder einen Rückgriff auf die Babenberger- bzw. frühe Habsburgerzeit geschehen können. Die Arbeiten an den Regesta Habsburgica, die die Keimzelle für eine eigenständige, nicht dem Reich untergeordneten Interpretation der politischen Entwicklung Mitteleuropas hätte werden können, wurde aus Mangel an Interesse eingestellt.[140]

Dem Versuch des Ständestaates, eine katholisch-föderalistische Mission Österreichs für (Mittel)Europa zu konstruieren und dabei den Unterschied zum kleindeutsch-nationalsozialistischen-preußischen Deutschland hervorzuheben, war kein Erfolg beschieden. Unter anderem auch deshalb, weil eine

---

133 Lhotsky: Historiographie 205f. und 320f.

134 Lhotsky: Historiographie, 321.

135 Lhotsky: Historiographie, 212.

136 Lhotsky: Historiographie, 321.

137 NS Dozentenbundführer Marchet, vgl. Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit und Aufgabe. In: Willfährige Wissenschaft 42; Daß Kretschmayr auch noch 1935 die gesamtdeutschen Geschichtsauffassung vertrat, geht auch aus seinem Einleitungsaufsatz im Katalog der Franz Joseph-Ausstellung hervor.

138 Huber: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl/Skalnik: Österreich 1918-1938, 575.

139 Lhotsky: Historiographie, 213.

140 Lhotsky: Historiographie, 380.

wesensmäßige Zugehörigkeit zur deutschen Nation und Kultur stets betont wurde.[141]

Forschungsschwerpunkte waren in der Ersten Republik die Kriegsschuldfrage[142], die historischen Hilfswissenschaften[143], Personengeschichte[144] und Wirtschaftsgeschichte.[145] Auch die Technikgeschichte konnte sich sukzessive etablieren.[146]

Zwar wurden in Wien durchaus neue Tendenzen in den Geschichtswissenschaften rezipiert, so die eben erwähnte Wirtschafts- und Technikgeschichte, die Landesgeschichte oder die Geopolitik, viele moderne Ansätze blieben aber unberücksichtigt. Ansätze, die zu einem Verständnis langlebiger Strukturen und somit zu einer neuen Sichtweise von Mentalität, Wirtschaft und Gesellschaft geführt hätten, wurden kaum rezipiert. Die 1929 gegründete Annales-Schule oder die bereits im 19. Jh. von Karl Lamprecht begründete Gesellschaftsgeschichte erlangten in Wien keine Bedeutung. Daß der materialistische Marxismus im konservativen Wiener Historiker(Innen)milieu nicht als erkenntniserweiternd angesehen wurde, überrascht nicht. Bemerkenswert ist daneben, daß es keine Anzeichen für eine geschichtstheoretische Rezeption und geschichtswissenschaftliche Anwendung der Erkenntnisse gab, zu denen in der Zwischenkriegszeit Psychoanalyse und Wiener Kreis gekommen waren.

Die Historiker(Innen) waren sich der politischen Bedeutung von Geschichte bewußt, und sie waren nach 1918 bereit, für ihre politischen Überzeugungen

---

141 Staudinger, Anton: Zur „Österreich"-Ideologie des Ständestaates. In: Jedlicka, Ludwig/ Neck, Rudolf: Das Juliabkommen 1936 (Wien 1977), 198-240. Vgl. in überarbeiteter Form unter dem Titel „Austrofaschistische 'Österreich'-Ideologie". In: Talos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): "Austrofaschismus". Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 18) (Wien, 3. erw. Auflage, 1985), 287-316.

142 Hierzu wurde eine neunbändige Aktenedition zur österreichisch-ungarischen Außenpolitik 1908-1914 herausgegeben. Vgl. Huber: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl/ Skalnik: Österreich 1918-1938, 576.

143 Besonders am Österreichisches Institut für Geschichtswissenschaft. Vgl. Lhotsky: Historiographie, 320 und 322.

144 Biographien im Sinne des Historismus. Vgl. Huber: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl/Skalnik: Österreich 1918-1938, 576; Zur Beliebtheit historischer Biographien in der Literatur der Zwischenkriegszeit vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Kadrnoska: Aufbruch und Untergang, 393-407.

145 Diese war vor allem mit Alfons Dopsch und seinem 1922 gegründeten Seminar für Wirtschafts- und Kulturgeschichte verbunden.

146 Dieser Umstand blieb in der Sekundärliteratur bisher unberücksichtigt. Der Aufschwung der Technikgeschichte führte zur Gründung des Österreichischen Forschungsinstitutus für Geschichte der Technik unter der Präsidentschaft Ludwig Erhards. 1934 erschienen erstmals die „Blätter zur Geschichte der Technik".

auch

an der publizistischen Front zu kämpfen. Vor dem Ersten Weltkrieg war ihnen diese Tätigkeit hingegen weitgehend fremd gewesen.[147]

Zwar war unter den Wiener HistorikerInnen mit Ausnahme von Ludo Moritz Hartmann die Parteipolitik verpönt[148], doch wurde auch das Ziel der gesamtdeutschen Geschichtsauffassung, nämlich die "Schaffung eines gemeinsamen deutschen Volksbewußtseins auf der Grundlage eines gemeinsamen Geschichtsbewußtseins"[149] als ein politisches verstanden.

Auch die Betonung des organischen, antipositivistischen, antiliberalen und "objektiv" nationalen Denkens kann als politisch gewertet werden. Allerdings wurden diese Denkmuster im wissenschaftstheoretischen Diskurs kaum reflektiert, und auch sonst nicht als politisches Ziel formuliert.

Die gesellschaftliche Wirkung der Geschichtswissenschaft vollzog sich über vier Kanäle: Über die an den Universitäten ausgebildeten GeschichtslehrerInnen, über die von HistorikerInnen verfaßten populären Geschichswerke und Biographien, über das Wirken in Zeitungen und Zeitschriften und über die (Mit)Gestaltung historischer Ausstellungen.

3.3. VERANSTALTER HISTORISCHER AUSSTELLUNGEN

3.3.1. Der Verein der Museumsfreunde in Wien

Die Museumsfreunde waren in der Ersten Republik der bedeutendste Veranstalter historischer Ausstellungen: Die Österreichische Porträtausstellung 1815-1914 (1927) und die Expositionen zu Maria Theresia (1930), Prinz Eugen (1933) und Kaiser Franz Joseph (1935) zählten zusammen ca. 585.000 BesucherInnen.

Die Museumsfreunde waren einer der aktivsten Kulturvereine Wiens. Sie förderten öffentliche Sammlungen nachhaltig, versuchten durch zahlreiche Führungen Kunst zu popularisieren und entfalteten ein reges Vereinsleben. Die Museumsfreunde waren politisch konservativ, hielten nicht viel von der Demokratie und standen in einem Nahverhältnis zum Legitimismus. In den 30er Jahren kam es zu einer starken Annäherung an den Ständestaat. Dem politischen Katholizismus gegenüber blieben die Museumsfreunde indifferent.

1911 wurde der „Österreichische Staatsgalerieverein“ gegründet, der das Ziel hatte, „den Ausbau der Staatsgalerie durch einen engeren Zusammenschluß von

---

147 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 2f.

148 Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 17.

149 Srbik, Heinrich: Gesamtdeutsche Geschichtsauffassung (1930), zitiert nach Dachs: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß, 17.

Kunstfreunden und Kennern systematisch zu fördern".[150] Der Verein stand unter dem Protektorat Franz Josephs. Erster Präsident war Paul von Schoeller, sein Stellvertreter Felix Hermann Frh. v. Oppenheimer.[151]

Nachdem im Zuge der Ausweisung und Enteignung der HabsburgerInnen die kaiserlichen Sammlungen in öffentliche Sammlungen umgewandelt worden waren, erweiterte sich das Aufgabengebiet des Vereins. 1921 kam es zur Konstitutierung des „Vereins der Museumsfreunde in Wien". In den Statuten wurde festgehalten, daß der Verein „die Pflege des heimischen Kunstsinnes durch planvolle Förderung der unter öffentlicher Aufsicht stehenden Sammlungen von Werken der bildenden Kunst zur Aufgabe" habe.[152] Die Museumsfreunde können mit den Amis du Louvre (Paris), dem National Art-Collection Fund (London) und dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein (Berlin) verglichen werden.

Nach dem Krieg hatte Franz Colloredo-Mannsfeld die Präsidentschaft inne. Ihm folgte Mitte der 20er Jahre Felix Hermann Oppenheimer.

Felix Hermann Oppenheimer, Sohn eines Großgundbesitzers, Industriellen und Herrenhausmitglieds, kann als sozial engagierter Legitimist bezeichnet werden. Er hatte 1908 bis 1918 mit Berger, Glossy und Chlumecký die „Österreichische Rundschau" herausgegeben. Oppenheimer beschäftigte sich eingehend mit der Wohnungsnot in England und in Wien.[153] Er initiierte die Gründung einer gemeinnützigen Wohnbaugesellschaft.[154] Er würdigte die Wohlfahrtstätigkeit der Gemeinde Wien in der Zwischenkriegszeit, verteidigte die Wohnbausteuer, bezweifelte aber die Nachhaltigkeit sozialdemokratischer Politik, weil sie den Mittelstand vernichte.[155] Oppenheimer verstand den kulturellen Auftrag der Museumsfreund auch als sozialen.[156] Dem allgemeinen Wahlrecht stand er skeptisch gegenüber, einer Pressezensur war er nicht abgeneigt.[157] Er sah sich weder durch Sozialdemokraten,

---

150 Oppenheimer, Felix: 25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen. Mit der die feierliche Eröffnung der Jubiläumsausstellung am 24. September 1936 einleitenden Begrüßung. Veröffentlichungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien Nr. 5 (Wien 1936), 8.

151 Oppenheimer: 25 Jahre Vereinsarbeit, 8.

152 § 1 der Statuten der Museumsfreunde.

153 Vgl. die Veröffentlichungen: Oppenheimer, Felix: Wohnungsnot und Wohnungsreform in England (1900) und ders.: Die Beschaffung der Geldmittel für gemeinnützige Bautätigkeit (1907).

154 Vgl. Kurzbiographie Oppenheimers in ÖBL. Bd. 7 (Wien 1976), 238.

155 Oppenheimer: Österreich, wie es war und ist (Wien 1933), 15f.

156 1924 hielt Oppenheimer einen Vortrag über die soziale Verantwortung und die Aufgaben des Vereins. Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1925-1927, 6.

157 Vgl. Oppenheimer, Felix Hermann: Die Grundgebrechen der Demokratie. In: Österreichische Rundschau vom 15.3.1909; Ders.: Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph, zum 75. Jahrestag der Thronbesteigung. In: Ders.: Der Kaiser, zum 2. Dezember 1908. Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph, ... Zwei Würdigungen mit der die feierliche Eröffnung der Kaiser

Christlichsoziale noch durch den Heimatschutz vertreten.[158] Den „sehr zu Unrecht 'Österreich' benannten armen Nachfolgestaat des alten großen Reiches"[159] begriff Oppenheimer als „staatliche Mißgeburt" und glaubte dabei an eine „wahre Bedeutung des österreichischen Volksstammes für das gesamtdeutsche Wesen". [160] Oppenheimer war jüdischer Abstammung, verstand sich als deutscher Österreicher und forderte noch 1933 den Anschluß an das Deutsche Reich.[161] Er glaubte dabei an eine „Mission Österreichs" und war überzeugt, daß den HabsburgerInnen nach dem Anschluß „innerhalb der großen nationalen Grenzen" eine wichtige Aufgabe zufallen werde.[162] Der Vertrag von Saint Germain war ihm „der schmählichste Friedensvertrag, der einem Land jemals angesonnen ward", die Personen und Gruppen, welche den HabsburgerInnen die Schuld am Krieg gaben, galten ihm als „skrupellos volksfremde Elemente".[163] Oppenheimer drückte immer wieder seine tiefe Verehrung für Franz Joseph aus. Er verstand die ÖsterreicherInnen als die besseren Deutschen und träumte von einer harmonischen, undemokratischen Gesellschaft ohne politische Spannungen. Am 15. November 1938 verübte er in Wien Selbstmord - wahrscheinlich infolge der Ereignisse der Reichskristallnacht.

Sehr viele Vorstandsmitglieder des Vereins kamen aus dem Adel der Monarchie: Ferdinand Colloredo-Mannsfeld, Marie von Thurn und Taxis, Carl Graf von Wilczek, Alexander Graf Zedwitz, Wilhelm Freiherr von Weckbecker und Gräfin Mathilde Zedtwitsch-Gautsch. Präsidentin des Damenkomitees war Fanny Starhemberg, Mutter des Heimwehrführers und Vizekanzlers Ernst Rüdiger Starhemberg.

Viele Mitglieder des Vorstands können dem christlichsozialen Lager zugeordnet werden. So saßen neben Clemens Holzmeister auch der Chefredakteur der Reichspost Friedrich Funder, Sektionschef Wilhelm Weckbecker und die Gemahlin des Wr. Polizeipräsidenten und Bundeskanzlers Johannes Schober im Vorstand. Herma Schuschnigg führte 1935 den Vorsitz des Damenkomitees der Museumsfreunde.[164]

Im Vereinsvorstand saß in den 20er Jahren neben Hugo von Hofmannsthal auch Hans Tietze.

Franz Joseph Ausstellung in Schönbrunn einleitenden Begrüßung (Wien 1935), 20; Vgl. ders.: Österreich, wie es war und ist (Wien 1933).

158 Oppenheimer: Österreich, 22.

159 Oppenheimer: Österreich, 2.

160 Oppenheimer: Österreich, 10.

161 Oppenheimer: Österreich, 21.

162 Oppenheimer: Österreich, 22.

163 Oppenheimer, Felix Hermann: Zum Friedensdiktat. In: Österreichische Rundschau. Bd. 60. Juli-September 1919 (Wien-Leipzig 1919), 242 und 244.

164 Die Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.318 vom 7.3.1935, 11.

Hans Tietze stand der Sozialdemokratie nahe[165] *und war Protagonist der in unmittelbarer Nachkriegszeit geplanten Reform der Wiener Museumslandschaft, welche die kaiserlichen Repräsentationsanstalten in republikanische Volksbildungsanstalten umwandeln sollte.* [166] *Tietze galt als Vertreter einer modernen Kunstpädagogik und trat für eine Popularisierung des Umgangs mit Kunst, insbesondere mit moderner Kunst ein. Er war Universitätsprofessor und Ministerialrat im Unterrichtsministerium sowie Mitglied des IÖG, doch „entfremdete und entzog" er „sich scheinbar völlig bewußt dem Wesen der Instituserudition".*[167] *Tietze zog sich ab Anfang der 30er Jahre zurück und mußte 1938 wegen seiner jüdischen Abstammung emigrieren.*

Hermine Wittgenstein, Clemens Krauss, Michael Hainisch, die Familie Schwarzenberg sowie einige Banken waren „Stifter", d.h. Mitglieder, die eine sehr hohe Spende geleistet hatten. Der Verein hatte zwischen 1928 und 1938 immer ca. 1.500 Mitglieder.[168]

In Paragraph Nr. 2 der Statuten waren die Tätigkeiten des Vereins festgehalten: Erstens der „Ankauf von Werken der bildenden Kunst, welche den öffentlichen Sammlungen leihweise ohne Entgelt zu überlassen sind", zweitens die „Einwirkung auf eine sachgemäße Unterbringung und ein entsprechendes Zugänglichmachen der vom Verein oder unter seiner Mitwirkung erworbenen Werke", drittens das „Eintreten in besonderen Fällen, in welchen es sich um die Erhaltung eines bedeutenden Kunstwerkes oder einer wertvollen Kunstsammlung für den heimischen Besitzstand handelt" und viertens die „Förderung der Kunstpflege [...] mit Vorträgen, Veröffentlichungen, Führungen, Ausstellungen und geselligem Zusammenschluß."[169]

Einen Überblick über die große Anzahl der mit privaten Mitteln angekauften und öffentlichen Sammlungen unentgeltlich zur Verfügung gestellten Werke

---

165 Gerold, Susanne: Hans Tietze. 1880-1954. Eine Biographie (Diss., Wien 1985), 1-5.

166 Posch: Umbruch und Kontinuität. In: Fliedl u.a.: Museumsraum-Museumszeit, 139; Forsthuber, Sabine: Hans Tietzes kunstpädagogische Ausstellungen. In: Fliedl: Museumsraum-Museumszeit, 167-188; vgl. vor allem auch Posch, Herbert: Vom Scheitern einer Aneignung: Österreichische Museen am Übergang von der Monarchie zur Republik (Dipl., Wien 1997).

167 Lhotsky, Alphons: Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1854-1954. In: MIÖG Ergänzungsband 17 (Graz-Köln 1954), 284.

168 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 11 (Auflistung aller Mitglieder 16ff.) und Tätigkeitsbericht 1934-1936, 12; 85 Jahre Verein der Museumsfreunde in Wien. VI. Teil 1937-1946. In: Verein der Museumsfreunde in Wien Nr. 7/September 1997, 3.

169 § 2 der Statuten des Vereins der Museumsfreunde in Wien.

findet sich im Katalog der Jubiläumsausstellung zum 25jährigen Bestehen der Museumsfreunde von 1936.[170]

1922 veranstalteten die Museumsfreunde unter der Leitung des Vorstandsmitgliedes und Malers Carl Moll ihre erste Ausstellung „Von Füger bis Klimt“. Bis 1936 folgten neben den vier in dieser Arbeit untersuchten Ausstellungen noch neun weitere kunsthistorische Ausstellungen.[171] Zu den Ausstellungen gab es öffentliche Vortragsreihen.

Zu den Museumsfreunden gehörte der Verlag des Vereins der Museumsfreunde in Wien, in dem auch die Kataloge zu den historischen Großausstellungen erschienen. Vereinsintern wurden im Rahmen von „Teenachmittagen“ wöchentlich Vorträge zu unterschiedlichsten Themen gehalten.[172] Für Mitglieder wurden Führungen und Ausflüge in öffentlichen und privaten Sammlungen, in Wiener Stadtpalais und niederösterreichischen Schlössern[173] sowie Gesellschaftsabende veranstaltet.

Die Museumsfreunde trugen durch den Erlös aus dem Verkauf der Prattergründe mit 100.000 öS zur Eröffnung der "Modernen Galerie" (1928) in der Orangerie des Unteren Belvederes bei[174], sie finanzierten den Ausbau des Barockmuseums im Unteren Belvedere und unterstützten wiederholt die „Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere“.[175] Die Gründung des Theatermuseums erfolgte 1932 unter ihrer maßgeblicher Beteiligung[176], und sie waren auch bereit, „über Empfehlung des BMU zur teilweise Deckung des Fehlbetrages der Österreichischen Ausstellung in Venedig“ aufzukommen.[177] Die für die Großausstellungen (1930, 1933, 1935) angefertigte Werkzeugobjekte wurden öffentlichen Sammlungen überlassen.

Der Verein konnte seine Stellung im Wiener Kulturleben sukzessive stärken und eine Reihe von Vergünstigungen für sich und seine Mitglieder erringen. Hagenbund, Künstlerhaus und Secession ermäßigten die Eintrittspreise für

---

170 Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien 1912-1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz. Sezession (Wien 1936).

171 U.a. „Die führenden Meister der französischen Kunst im 19. Jahrhundert“ (1925; Sezession; 30.500 BesucherInnen), „Jahrhundertschau deutscher Malerei“ (1926; 24.000 BesucherInnen) „Gotik in Österreich“ (1926; 16.000 BesucherInnen) „Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten“ (1927;. 60.000 BesucherInnen).

172 Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 8.

173 Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1925-1927, 6.

174 Vom Verein der Museumsfreunde in Wien. In: Reichspost vom 20.4.1928; Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 3.

175 Oppenheimer: 25 Jahre Vereinsarbeit, 12f.

176 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 5.

177 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 4.

Mitglieder[178],

[178] Oppenheimer: 25 Jahre Vereinsarbeit, 9.

und 1923 konnte Hans Tietze als Ministerialrat im Unterrichtsministerium den freien Eintritt in allen staatlichen Sammlungen für die Mitglieder der Museumsfreunde durchsetzen.[179] In den Jahren 1925-1927 erhielten die Museumsfreunde Subventionen von der Gemeinde Wien.[180] Das Vereinsheim konnte Anfang der 30er Jahre aus der Annagasse in die Albertina verlegt werden.[181] Die sehr guten Beziehungen zur Österreichischen Galerie im Belvedere führten dazu, daß die Museumsfreunde dort einen eigenen Raum erhielten. Außerdem wurde ihnen das Vorrecht eingeräumt, die Räumlichkeiten des Belvederes für künstlerische und gesellschaftliche Veranstaltungen zu nutzen.[182]

Bei den Ausstellungen zeigten und festigten sich die sehr guten Verbindungen der Museumsfreunde zu in- und ausländischen Behörden, zu den österreichischen staatlichen Sammlungen und zur Secession.[183]

Die guten Beziehungen zum Unterrichtsministerium, insbesondere zu Kurt Schuschnigg und Richard Pernter, zu den Bundestheatern, zu öffentlichen Museen sowie zu vielen privaten Sammlern und zur „Reichspost“ ermöglichten den Museumsfreunden 1935 die riesige Inszenierung der Franz Joseph-Ausstellung.

Der Verein wurde 1938 unter kommissarische Verwaltung gestellt. Franz Sedlacek und Robert Streit wurden mit der Vereinsleitung beauftragt, der Arierparagraph wurde eingeführt.[184]

3.3.2. Das Historische Museum der Stadt Wien

Das Historische Museum der Stadt Wien wurde 1888 gegründet. Es bildete bis 1946 zusammen mit der Stadtbibliothek die „Städtische Sammlungen“. Trotz Raummangels und Inadäquatheit der Räumlichkeiten war das Historische Museum bis 1958 im Neuen Rathaus untergebracht. Die Städtischen Sammlungen wurden von einem Direktor sowie Kustoden und Skriptoren verwaltet. Der Personalstand belief sich nach einer Absenkung in den ersten Nachkriegsjahren auf durchschnittlich 7-10 Beamte. Dazu kamen noch bedienstete AufseherInnnen.

---

179 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1919-1924, 7.

180 Ott, Brigitte: Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919-1934 (Diss., Wien 1968), 133.

181 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 7.

182 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 5.

183 Vgl. Nierhaus, Irene: Das Zwiegesicht.Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler - Wiener Secession 1914 bis 1945. In: Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985 (Wien-Köln-Graz 1986), 83.

184 85 Jahre Verein der Museumsfreunde in Wien. VI. Teil 1937-1946. In: Verein der Museumsfreunde in Wien Nr. 7/September 1997, 3. Die verwendeten Archivalien befinden sich im Besitz des Vereins der Museumsfreunde in Wien.

So gab es 1923 insgesamt 13 Museumsbedienstete, 1927 insgesamt 18. Diese Zahl blieb bis in die NS-Zeit gleich.[185]

Von 1905 bis 1922 leitete Eugen Probst die Städtischen Sammlungen, wobei sein Hauptaugenmerk der Stadtbibliothek galt.[186] Ihm folgte Alois Trost, der mehrere kunsthistorische Arbeiten publizierte und bereits Ende 1924 aus gesundheitlichen Gründen zurücktrat.[187] Der nächste Direktor war Hermann Reuther.

Hermann Reuther (1882-1958) hatte bereits vor dem Weltkrieg viele Ausstellungen im In- und Ausland (mit)gestaltet.[188] 1909 hatte Reuther die Externistenmatura abgelegt, in der Folge neben seiner Berufstätigkeit bei der Gemeinde Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte studiert, das Studium aber aufgrund der Einberufung nicht abgeschlossen.[189] Er arbeitete an neun in dieser Arbeit dargestellten Ausstellungen mit[190] und war eine zentrale Figur des Wiener Ausstellungswesens der Ersten Republik. Reuther interessierte sich sehr für Kunstgewerbe und Kunstgeschichte, mit einem realienkundlichen oder sozialgeschichtlichen Zugang zur Vergangenheit konnte er nicht viel anfangen. Dieser Umstand prägte sowohl Sammlungs- als auch Ausstellungstätigkeit des Historischen Museums unter seiner Leitung. Reuther legte großen Arbeitseifer und beachtliches Organisationsgeschick an den Tag. Der theoretischen Reflexion historischer oder museologischer Fragen widmete er sich nicht. Auch sozialdemokratische Volksbildungsvorstellungen oder -initiativen lassen sich in seinen Ausstellungen nicht feststellen. In der Zwischenkriegszeit blieb das Historische Museum vielfach gegenüber den sich weiterentwik-

---

185 Niederösterreichischer Amtskalender für das Jahr 1920 (Wien 1920), 204; Österreichische Amtskalender für die Jahre 1922 etc.; Registratur Historisches Museum 518/1923; Liste der Remunerationen der Museumsbediensteten. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927; Handbuch des Reichsgaues Wien (Wien 1941), 303.

186 Deutschmann: Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums: In. Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 19. Vgl. Gladt, Karl: Hundert Jahre Stadtbibliothek. In: Wiener Schriften. Heft 4 (Wien 1956), 18ff.

187 Vgl. Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 113.

188 So 1908 die Kaiser-Jubiläumsausstellung, 1909 die Erzherzog Carl-Ausstellung, 1910 die Internationale Jagdausstellung und Ausstellungen in Breslau, Lyon, Mailand und Bukarest. Vgl. Gladt, Karl: Hermann Reuther zum Gedächtnis. In: Mitteilungsblätter der Museen Österreichs. 8. Band (Wien 1958), 57 und Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. 4. Bd. (Wien 1995), 666.

189 Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 115.

190 „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ (1923), „150 Jahr volkstümliches Theater in Wien“ (1924), „Beethoven-Zentenarausstellung“ (1927), medicohistorische Abteilung der Ausstellung „Frau und Kind“ (1928) sowie Mitarbeit an den „Wien und die Wiener“ (1927), „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“, „Maria Theresia-Ausstellung“ (1930), „Prinz Eugen-Ausstellung“ (1933) und „Kaiser Franz Joseph-Ausstellung“ (1935).

kelnden historischen Wissenschaften zurück.[191] *Während Reuther bei der*

[191] Glück, Franz: Das Historische Museum. Rückblick und Ausblick. In: Wiener Schriften. Heft 1 (Wien 1955), 166ff.. Vgl. Mattl-Wurm, Sylvia: Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation. Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 156.

„Gedächtnis-Ausstellung 1848“ (1923) und der Ausstellung „Wien und die Wiener“ (1927) noch eine kritische Haltung der habsburgischen Vergangenheit gegenüber einnahm, rückte er die Monarchie bei den von ihm gestalteten Teilen der Großausstellungen der Museumsfreunde in viel besseres Licht. Politisch exponierte sich Reuther meines Wissens nicht. 1936 trat er 54jährig nach Vollendung der vollen Dienstzeit in den Ruhestand. Hans Tietze bezeichnete Reuther in der sozialdemokratischen Zeitschrift „Der Kampf“ als Null und warf ihm „Ideenlosigkeit, Sachunkenntnis und mangelnde[...] Tatkraft“ vor.[192]

Reuthers Bestellung und seine ungestörte Tätigkeit bis zum Ruhestand sind Ausdruck des geringen Stellenwerts, den die Wiener Sozialdemokratie Geschichte und Geschichtsvermittlung beimaß. Ihm folgte Oskar Katann.

Der engagierte Katholik Oskar Katann (1885-1967) hatte Germanistik und Geschichte studiert und trat 1910 in den öffentlichen Dienst. Katann war Mitglied der Kralik-Abende, und wurde von Kardinal Innitzer zum Mitglied der katholischen Akademie ernannt. „Oskar Katann [...] zählte zu den führenden katholischen Denkern in Wien.“[193] *1927 gestaltete er die historische Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ und betrat dabei teilweise Neuland. Anfang der Dreißiger Jahre schrieb Katann mehrmals in der „Reichspost“. 1938 aus politischen Gründen entlassen übernahm Katann nach 1945 erneut die Leitung der Städtischen Sammlungen.*[194]

Keiner der vier Direktoren des Historischen Museums der Jahre 1918 bis 1938 veröffentlichte geschichtswissenschaftliche Arbeiten.

Die Beständen des Bürgerlichen Zeughauses bildeten den Kern der Sammlung. Dazu kam numismatische Sammlung, Theatersammlung, Kunstgewerbe- und Historische Gebrauchsgegenstände-Sammlung, Mode-, Porträt-, Gemäldesammlung sowie die bei der Renovierung des Stephansdoms ersetzten Bauplastiken. Sowohl die Stadtbibliothek als auch das Historische Museum legten eine eigene Sammlung zum Ersten Weltkrieg an. Die Stadtbibliothek besaß eine Plakatsammlung. Unter der Direktion Hermann Reuthers begann das Historische Museum, auch Filme zu sammeln.

---

192 Tietze, Hans: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf Jg. 25/10 vom Oktober 1932, 426. Vgl. Hermann Reuthers Antwort unter gleichem Titel in: Der Kampf Jg. 25/12 vom Dezember 1932, 524-527.

193 Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 121.

194 Vgl. den ausführlichen Artikel zu Katanns Leben anläßlich seines 85. Geburtstages in: Die Furche 4, 1965.

Volkskundliche Objekte wurden in beträchtlichem Umfang in die Städtische Sammlung aufgenommen. Die Auswahl der Objekte richtete sich allerdings nach heiter-romantischen Gesichtspunkten und beschränkte sich vor allem auf das altbürgerlich-zünftische Leben. Triste und potentiell gesellschaftskritische historische Überreste wie Belege für die katastrophalen Wohnbedingungen breiter Bevölkerungsschichten im 19. Jahrhundert blieben weitgehend unberücksichtigt. So war beispielsweise in den Beständen des Museums die Quellenlage zur Fabriksarbeit im 19. Jahrhundert spärlich, während die bürgerliche Ballkultur durch Damenspenden und Graphiken breit dokumentiert war.[195] Während das Museum Realien wenig berücksichtigte, wurden zahlreiche Kunstankäufe getätigt, u.a. im Auftrag der Gemeinde, um die Notlage der Wiener Künstlerschaft zu lindern.[196]

Die Aufstellung der Exponate geschah in vier Abteilungen: I.) Sammlung von Baustücken des Stephansdoms, II.) Topographische Abteilung, III.) Kulturhistorische Abteilung und IV.) Waffenmuseum.

Das Römisches Museum in der Rainergasse gehörte wie die Städtische Volksbibliothek und das Saar-Gedenkzimmer in der Villa Wertheimstein, das Uhrenmuseum und das Feuerwehrmuseum zu den Städtischen Sammlungen.[197] Dazu kamen Musikergedenkstätten zu Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Strauß und Brahms.

Die Dominanz der Sozialdemokraten im Wr. Gemeinderat führte in der Ersten Republik zu keiner Änderung der musealen Tätigkeit. Die vierteilige Grundaufstellung des Museums wurde nicht verändert. Die Waffensammlung befand sich 1943 noch im gleichen Zustand wie 1888. In der Zwischenkriegszeit wurde kein neuer Katalog angefertigt, die beiden alten waren vergriffen. Ein Grund der Vernachlässigung des Museums war die aufwendige Ausstellungstätigkeit besonders unter der Direktion Reuthers. 1927 waren beispielsweise hunderte Überstunden aller Mitarbeiter des Museums notwendig, um die Beethoven-Zentenarausstellung und die historische Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ vorbereiten zu können.[198] Die meisten Sonderausstellungen wurden

---

[195] Vgl. Witzmann, Reingard: Vom Volksleben zur Alltagskunde. Skizze zur Entwicklung einer historisch fundierten Stadtvolkskunde von Wien. In: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 38-41.

[196] Ott: Kulturpolitik der Gemeinde Wien, 132.

[197] Vgl. u.a. Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz. Hg. v. Magistrate der Stadt Wien. 3 Bd.e (maschinegeschrieben und nicht im Druck erschienen, Wien 1933), 1831-1859 sowie: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 52-68. Das Feuerwehrmuseum wurde von der Direktion der Städtischen Feuerwehr geführt, zählte aber zu den Städtischen Sammlungen.

[198] Vgl. Registratur des Historischen Museums 1685/1927.

in den Räumlichkeiten des Museums untergebracht, was zur Schließung einzelner Abteilungen oder auch des gesamten Museums führte.

Hans Tietze kritisierte 1932 die Zustände im Museum.[199] Es gleiche einem „Koloniakübel des kulturellen Lebens“, es habe weder eine christlichsoziale noch eine sozialdemokratische Ausrichtung, sondern es sei einfach anachronistisch. Es habe „keinen Katalog [...], kein volksbildnerisches Programm“, keinen Gegenwartsbezug und zeichne sich durch einen „entschlossenen Willen zum Nichtstun“ aus. Mit Bezug auf Hermann Reuther meinte Tietze, man komme „doch nicht darüber hinweg, daß ein System, das Nullen an die erste Stelle setzt, wie das Dezimalsystem der Mathematik jeden nachkommenden Wert herunterdrückt. Die Erfolglosigkeit des städtischen Musealbetriebes ist ein Ergebnis der Ideenlosigkeit, Sachunkenntnis und mangelnden Tatkraft in ihrer Leitung.“

Nachdem das Museum im Krieg geschlossen wurde, verzeichnete es in den Zwanziger Jahren steigende BesucherInnenzahlen, was u.a. auf den durch die Schulreform von 1920 geförderten Besuch von Schulklassen zurückzuführen ist.[200] 1923 wurden 82.542 BesucherInnen gezählt (inkl. „Gedächtnis-Ausstellung 1848“). Danach ging das Interesse merklich zurück, die jährlichen BesucherInnenzahl pendelte sich Anfang der 30er Jahre auf knapp unter 50.000 ein.[201] Der Eintritt ins Museum war frei. Unter der Direktion Reuthers wurden die ausgestellten Exponate mit kurzen Beschriftungen versehen.[202] 1922 bis 1924 veranstalteten Fachbeamte des Museum im Lesesaal insgesamt 72 Vorträge und Übungen zur Geschichte, Literatur und Musik Wiens mit insgesamt 266 [sic] TeilnehmerInnen.[203]

Das Historische Museum veranstaltete in der Zwischenkriegszeit 26 Sonderausstellungen. Bemerkenswert ist die massive Ausstellungstätigkeit dieses Historischen Museums in den Bereichen Musik, Theater, Literatur und Malerei bei gleichzeitiger Vernachlässigung der politischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und sozialen Dimension von Vergangenheit. Insgesamt gestalteten die Städtischen Sammlungen 1918 bis 1938 neun Musik- bzw. Musikerausstellungen, acht Theater- , Dramatiker- bzw. Schriftstellerausstellungen, fünf Kunstausstellungen, eine Modeausstellung, eine Ausstellung zur politischen Geschichte und eine einwöchige Bucheinband-Preisausschreiben-Ausstellung. [204]

---

199 Tietze: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf. Jg. 25/10 vom Oktober 1932, 425-428. Vgl. Hermann Reuthers Antwort unter gleichem Titel in: Der Kampf. Jg. 25/12 vom Dezember 1932, 524-527.

200 Ott: Kulturpolitik der Gemeinde Wien, 122 und 131.

201 Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien 1923 bis 1928, 1841; Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien 1929 bis 1931, 1054.

202 Reuther: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf. Jg. 25/12. Dez. 1932, 524.

203 Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien 1923 bis 1928, 1839.

204 Wenn nicht anders angegeben in den Räumen des Museums im Rathaus:
Musik-Schaustellung (1920)

Daneben wirkte das Historische Museum bei vielen anderen Wiener Ausstellungen mit, wobei wiederum die Dominanz von Kunst und Kunstgeschichte auffällt.[205]

Beethoven-Ausstellung (1920/21)
Franz Grillparzer (1922)
Johannes Brahms (1922)
Ausstellung zum 80. Geburtstag des Malers Anton Hlavacek (1922)
Ausstellung der vom Land Niederösterreich übernommenen Gemälde (1922)
Gedächtnis-Ausstellung 1848 (1923)
Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart (1924)
Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren (1924)
Neuerworbene Werke der bildenden Kunst (1925)
Bucheinbandentwürfe des Preisausschreibens für das Buchwerk „Das neue Wien" (1925)
Johann Strauß-Gedächtnis-Ausstellung (1925)
Die früheren und gegenwärtigen Mitglieder des Burgtheaters (1926)
Autographenausstellung österreichischer Dichter (1926)
Das Stadtbild Wiens in der bildenden Kunst (Secession; gemeinsam mit dieser) (1926)
Regina Kreidl: Architektur- und Interieurdarstellungen gotischer Kirchen (1926)
Neuerwerbungen (1926)
Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit (1927)
Franz-Schubert-Zentenar-Ausstellung (Messepalast 1928)
Ausstellung der Schuberthandschriften der Städtischen Sammlungen (1928)
Briefe und Aufzeichnungen Ferdinand Kürnbergers (1929)
Wiener Frauenmode im 19. Jahrhundert (1930)
Joseph-Haydn-Gedächtnisausstellung (1932)
Theaterjubiläum des alten Wiener Stadttheaters (1932)
Hundert Jahre Raimunds Verschwender (1933)
Ferdinand Raimund (1936)

Diese Auflistungen ergibt sich aus den Angaben in den Verwaltungsberichten der Bundeshauptstadt Wien. Außerdem wurden herangezogen: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 154-157 sowie: Akten der Registratur des Historischen Museums. Die Ausstellung zum Wiener Stadttheater (1932) wurde im Katalog „Hundert Jahre Historisches Museum" übersehen. Vgl. aber Rathauskorrespondenz Nr. 251 von 1932.

Hermann Reuther schrieb von zwei weiteren Ausstellungen außerhalb der Räumlichkeiten des Historischen Museums: „Wiener Wohnkultur von der Empirezeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts" und „Das Jahr 1848 in Wien". Vgl. Reuther, Hermann: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf. Jg. 25/12 vom Dezember 1932, 526. Diese beiden Ausstellungen entsprechen thematische genau der „Gedächtnis-Ausstellung 1848" (1923) und der Abteilung „Aus der Geschichte Wiens" der Ausstellung „Wien und die Wiener" (1927). Vielleicht zeigte das Historische Museum diese beiden erfolgreichen Ausstellungen unter anderem Titel noch einmal in den Bundesländern oder im Ausland.

[205] Auflistung besonders für die Zeit nach 1932 nicht unbedingt vollständig:

1922 Komödie (NB, Leihgaben); Gläser-Ausstellung (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Leihgaben)

1924 Miniaturenausstellung (Albertina, Leihgaben); Künstlerporträts (Genossenschaft Bildender Künstler; Leihgaben)

Es wurden bei den Ausstellungen keine modernen Veranschaulichungsformen wie Bildstatistiken und Magnetkarten verwendet. Zu einer Zusammenarbeit mit dem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum kam es nicht. Das Historische Museum ließ moderne Ansätze in museumspädagogischer oder ausstellungstechnischer Hinsicht vermissen, wenngleich die Beethoven- und die Schubertausstellung durchaus als gelungene Expositionen bezeichnet werden können.

Museologische Überlegungen wurden kaum angestellt. Dadurch wurden Fragen nach didaktischen Zielen, Bildungsgehalt und Zielpublikum gar nicht erst aufgeworfen. Statt dessen wurden wie schon vor der Jahrhundertwende mit

---

1925 Hygiene-Ausstellung (Messepalast); Kollektivausstellung der Malerin Regina Kreidl (Leihgaben)

1926 Städtebauaustellung im Künstlerhaus (Künstlerhaus, Gestaltung einer Abteilung); Das Wiener Stadtbild in der bildenden Kunst (Secession, Leihgaben); Gotik in Österreich (Museumsfreunde, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Leihgaben); Gedächtnisausstellung für Anton Hlavacek (Glaspalast im Burggarten); Frühjahrsausstellung der Secession

1927 Wien und die Wiener (Messepalast, Gestaltung einer Abteilung); Österreichische Porträtausstellung 1815-1914 (Museumsfreunde, Leihgaben)

1928 Handzeichnungen der Nazarener (Oberes Belvedere); Meisterwerke österreichischer Malerei (Neue Galerie, Leihgaben); Gustav Klimt (Secession); Heinrich Tonec (Künstlerhaus); Frau und Kind (Messepalast, zwei Abteilungen)

1929 Ausstellung zur Feier des 100. Todestages Theodor Billroths (Leihgaben); Gedächtnisausstellung für Burgschauspieler Max Devrient; Gedächtnisausstellung für den Maler Hans Canon; Gedächtnisausstellung für den Bildhauer Hans Scharpe

1930 Maria Theresia-Ausstellung (Schönbrunn, Reuther in der Ausstellungskommission); Waldmüller-Ausstellung (Hagenbund und Galerie Neumann & Salzer); Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich; Ausstellung zur Theatergeschichte (NB); Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit (Albertina, Reuther im Arbeitsausschuß); Schaustellung anläßlich des IV. Kongresses der Weltliga für Sexualreform (Konzerthaus); Die schöne Wienerin; Gedächtnisausstellung für Otto Wagner und Kaspar von Zumbusch; Kollektivausstellung Hugo Darnaute (Künstlerhaus)

1931 Akademie-Ausstellung vor 100 Jahren (Oberes Belvedere); Das Wienerkind (Galerie Neumann & Salzer); Wiener Sittenbild des XIX. Jahrhunderts; Johann Strauß-Ausstellung (Künstlerbund Hagen); Krippenspiele (Volkskundemuseum); Wintersportausstellung (Messepalast, Leihgaben)

1932 Historische Lederarbeiten Ausstellung (Messepalast, Leihgaben); Nestroybildnisse (Oberes Belvedere; Mitwirkung)

1933 Prinz Eugen-Ausstellung (Belvedere, Gestaltung einer Abteilung)

1934 Hundert Jahre Wiener Humor (Hagenbund, Leihgaben); Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918 (Leihgaben)

1935 Unsere Donau (Hagenbund, Leihgaben); Franz Joseph-Ausstellung (Schönbrunn, Gestaltung einer Abteilung); Medicohistorische Ausstellung (NHM, Gestaltung einer Abteilung).

Dazu kamen Beiträge zu Ausstellungen in Salzburg, Göteburg, Lyon, Magdeburg, Köln, Berlin und Frankfurt durch das Historische Museum.

Vorliebe Ausstellungen zu Theater und Musik veranstaltet. So war für Hermann Reuther

die Schubert-Zentenarausstellung 1928 eine „Ehrenpflicht“[206], und 1932 schrieb er anläßlich der Haydn-Ausstellung: „Der [...] wachgewordene Gedanke, ähnlich wie bei den Beethoven- und Schubert-Feiern diesmal Joseph Haydns Leben und Schaffen der Öffentlichkeit durch eine Ausstellung anschaulich darzustellen, bedarf keiner Rechtfertigung; die künstlerischen Darbietungen der Gedächtnisfeier erfahren dadurch eine sinnfällige wissenschaftliche Ergänzung.“[207] 1927 rechtfertigte Reuther die Beethoven-Zentenarausstellung, indem er meinte, angesichts der weltweiten Erinnerungsfeierlichkeiten dürfe „Wien [...] bei seinem berechtigten Ruf als erste Musikstadt der Welt [...] nicht fehlen“.[208] Reuther vermied konsequent Zieldefinitionen und verschanzte sich gerne hinter der unhaltbaren Behauptung, eine Aneinanderreihung möglichst vieler Originale mache wissenschaftlich Sinn. Dabei verwendete er regelmäßig den Begriff „Reliquie“ für Objekte wie Haarlocken, Brillen oder Zuckerzangen.[209] Viele Ausstellungen waren durch große Exponatzahlen gekennzeichnet. 1927 gestaltete Katann die objektreichste Schau der Ersten Republik (2.300 Exponate). 1924 gelang Reuther mit der Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ eine der Ausstellungen mit der größten Objektdichte (2.080 Nummern).

3.3.3. Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien

1925 wurde das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien auf Anregung von Karl Seitz gegründet. Es sollte „den Werdegang der Gesellschaft sowie der Wirtschaft und Kultur auf Grund statistischen Materials aufzeigen“. Neben der Gemeinde Wien unterstützten die Freien Gewerkschaften, die Arbeiterkammer, Sozialversicherungsinstitute sowie Konsumgenossenschaften das neue Museum. Die Leitung übernahm Otto Neurath.

Der Ökonom, Soziologe und Philosoph Otto Neurath (1882-1945) entwickelte die noch heute auf der ganzen Welt angewandte „Wiener Methode der Bildstatistik“

---

206 Katalog der Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928 im Messepalast (Wien 1928), III.

207 Katalog der Haydn-Gedächtnisausstellung (Wien 1932), 3. Die Behauptung, seine Ausstellungen stellten eine „wissenschaftlliche Ergänzung“ dar, vertrat Reuther schon 1928 bei der Beethoven-Zentenarausstellung. Vgl. Registratur des Historischen Museums 54/ 1928 (Konzept).

208 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, V.

209 Katalog Haydn-Ausstellung, 3; Katalog Schubert-Zentenarausstellung, III; Katalog Beethoven-Zentenarausstellung, V; Schlußbericht der Ausstellung „Wien und die Wiener“ in: Registratur des Historischen Museums 78/1927. Diese Begriffswahl hatte bei den Städtischen Sammlungen Tradition: Schon 1920 war von „Beethoven-Reliquien“ die Rede. Vgl. AVA. Bestand Unterricht. Ausstellungen. Wien 1911-1926. Fasz.nr. 20.940/1920.

für die graphische Darstellung von Statistiken. Neurath stand in engem Kontakt mit Max Adler, Otto Bauer und Josef Popper-Lynkeus und engagierte sich in der SDAP. Als wichtiger Vertreter des logischen Positivismus war er Gründungsmitglied des 1928 in Wien gegründeten Vereins Ernst Mach (Wiener Kreis). 1934 emigrierte Otto Neurath in die Niederlande.

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum versuchte gemäß sozialdemokratischer Volksbildungsvorstellungen in seinen Ausstellungsräumlichkeiten in der Volkshalle des Rathauses und im Fuchsenfeldhof in Meidling zu wirken. Als Ziel des Museums wurde häufig „soziale Aufklärung" angegeben. Zur Veranschaulichung von Sachverhalten und Zusammenhängen wurden Fotomontagen, Modelle, Magnettafeln, Leuchttafeln und Zeichentrickfilme angefertigt.

Die BesucherInnen sollten ihre eigenen Probleme thematisiert finden, durch Einsichten in Zustände, Veränderungen und Zusammenhänge Orientierung im Alltag und Selbstbewußtsein finden. Neuraths Ziel war es, „die Angst vor der Welt zu verringern. Jemand, der sich [...] von der Verzwicktheit der Tatbestände bedrückt fühlte, sollte nach einem Museumsbesuch das Gefühl haben, daß man schließlich doch 'durchblicken kann'"[210] Das Hauptaugenmerk des Museums lag auf der Gegenwart: Wohnbau, Siedlungs- und Fürsorgewesen, Arbeitslosigkeit, Bodenreform, Arbeitszeit, Berufsgliederung und Propagierung der Feuerbestattung. „Der Vergangenheit wird nur insofern Raum gewährt, als man durch ihre Erforschung die Gegenwart und Zukunft besser begreifen lernt. Hingegen ist nichts im Museum dazu bestimmt, vor der Vergangenheit als solcher Ehrfurcht einzuflößen, bestimmte Gegenstände deshalb zu schätzen, weil sie sehr alt oder selten sind."[211]

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum fertigte häufig diachrone bildstatistische Vergleiche an, um soziale und ökonomische Entwicklungen zu veranschaulichen. Diese Arbeiten waren von genetischem Geschichtsbewußtsein geprägt. Es ging dabei nicht um ein möglichst genaues Bild einer „historischen Realität", sondern um das Begreifen des prozeßhaften Charakters von Gesellschaft und Geschichte.

Im Fuchsenfeldhof richtete das Museum in diesem Sinne die Ausstellung „Geschichte Wiens" ein.[212] Eine aus dem Museum hervorgegangene

---

[210] Neurath, Otto: Die Museen der Zukunft. In: Neurath, Otto: Gesammelte bildpädagogische Schriften. Hg. v. Rudolf Haller und Robin Kinross (Wien 1991), 256. Aus dem Englischen von Maria Neurath. Ursprünglich erschienen als „Museums of the Future". In: Survey Graphic, Vol. 22, No. 9 (New York 1933), 458-463.

[211] Neurath, Otto: Der Weg des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien. In: Neurath: Gesammelte bildpädagogische Schriften, 89. Erstmals wurde dieser Aufsatz abgedruckt in: Österreichische Gemeinde-Zeitung. 4. Jg. (Wien 1927), 3-5.

[212] Stadler, Friedrich (Hg.): Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath - Gerd Arntz (Wien-München 1982), 247.

Forschungsstelle, das Mundaneum, veranstaltete eine historische Sonderschau, für die

„Weltübersichten“ von 3000. v. Chr. bis zur Gegenwart angefertigt wurden. Bevölkerungsstatistiken zu Griechen und Persern, Straßennetzkarten der Mongolen und Bildstatistiken zu Religion, Krieg und Produktion und Verbrauch waren zu sehen.[213]

Das Museum gestaltete die sechste Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ (1927) und fertigte auch für andere Abteilungen dieser Ausstellung Bildstatistiken an. Bei dieser Ausstellung führte das Museum die einzige mir bekannte BesucherInnenbefragung der Zwischenkriegszeit durch. 1930 fertigte das Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseum zehn Bildstatistiken für die Maria Theresia-Ausstellung an. Dazu kamen im Zeitraum 1925-1934 Beiträge zu 36 Ausstellungen im In- und Ausland (u.a. Berlin, Paris, London, Den Haag, Amsterdam) sowie zahlreiche Wanderausstellungen.[214] Die Wiener Methode der Bildstatistik verbreitete sich schnell von New York bis Moskau, viele dem Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseum nachgebildete Institute wurden gegründet. Das Mundaneum arbeitete an einer weltweit einheitlichen bildstatistischen Symbolik.

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum war bei der Darstellung von Vergangenheit die progressivste Wiener Institutionen der Zwischenkriegszeit. Nach den Februarkämpfen 1934 wurde das Museum in „Österreichisches Institut für Bildstatistik“ umbenannt, Teile seiner Bestände gingen in den Besitz der Städtischen Sammlungen über.[215] 1935 gestaltete das Institut die Bildstatistiken der Abteilung „Materielle Kultur“ der vom Ständestaat geförderten und von Schuschnigg angeregten Franz Joseph-Ausstellung. 1938 wurde das Institut in „Institut für Ausstellungstechnik und Bildstatistik“ umbenannt. 1939 hatte das Institut die technische Ausführung der Ausstellung „Die Ostmark - altes Germanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe“ über.[216]

3.3.4. Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe

Das 1922 in Staatsbesitz gelangte Museum erhielt unter der bis 1930 dauernden Direktion Ludwig Erhards (1863-1940) eine klar strukturierte museale Konzeption. In jeder Abteilung wurde von leicht verständlichen historischen Werkstücken zu den letzten Errungenschaften der Technik fortgeschritten.[217] Besondere Aufmerksamkeit wurde der Beschriftung zuteil.[218]

---

[213] Neurath: Bildpädagogische Schriften, 193, 241 und 253.
[214] Stadler: Arbeiterbildung, 249.
[215] Registratur des Historischen Museums der Stadt Wien, Akt Nr. 721/36.
[216] Die Ostmark - altes Gemanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe (Wien 1939), 2.
[217] Technisches Museum Wien 1918-1968. Festschrift (Wien 1968), 73.
[218] Burger, Hannelore: Maschinenzeit - Zeitmaschine. Technisches Museum Wien 1918-1988 (Wien 1991), 46.

Kostenlose Führungen, Lichtbild- und Kino-Vorführungen sowie ein Radiokurs (1924) wurden ebenfalls vom

Museum veranstaltet. Die ersten Sonderausstellungen zu Wasserkraftwirtschaft und zu Kohle wurden 1929 veranstaltet.[219] 1930 folgte die Mitarbeit an der technikgeschichtlich ausgerichteten Ausstellung „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“.

Der Fortschritts- und Technikoptimismus der späten zwanziger Jahre wurde durch Weltwirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit getrübt. Der neue Direktor, Viktor Schützenhofer (1878-1961), floh anfangs von der großen Welt in die kleine.[220] Als erste neue Abteilung richtete er die Sparte „Musiktechnik“ ein. Seine erste Ausstellung „Technisches Spielzeug“ (1932) hatte den „Blick sehnsüchtig nach rückwärts gewandt - man feierte das Langsame, das Kleine, das Vertraute“.[221] Ebenfalls 1932 gestaltete Schützenhofer die historische Abteilung der Ausstellung „60 Jahre metrisches Maßsystem in Österreich“. Im Ständestaat verstärkte das Technische Museum seine Ausstellungstätigkeit.[222] Viktor Schützenhofer blieb bis 1949 Direktor.

Leiter und Angestellte des Technischen Museums waren daran beteiligt, daß Technikgeschichte in der Zwischenkriegszeit an Bedeutung gewann. Neben wissenschaftlichen Arbeiten wurden wegweisende und innovative Ausstellungen und Abteilungen gestaltet. Diese waren übersichtlich und lehrreich gestaltet, berücksichtigten die Eigenheiten des Mediums Ausstellung, wandten moderne Veranschaulichungsmethoden an, berücksichtigten soziale und wirtschaftliche Zusammenhänge und zählten teilweise zu den besten historischen Ausstellungen/Abteilungen der Zwischenkriegszeit. Dabei wurden museumspädagogische und präsentationstechnische Innovationen des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums aufgenommen.

3.4. DER KULTURPOLITISCHE RAHMEN

Kulturpolitik im engeren Sinn betreibt Förderung und Verhinderung kultureller Veranstaltungen vor dem Hintergrund politischer Auseinandersetzung. In der Ersten Republik war sie noch nicht selbstverständlicher Bereich von Politik und Parteipolitik.

---

[219] Burger: Maschinenzeit, 41.

[220] Burger: Maschinenzeit, 50.

[221] Burger: Maschinenzeit, 51.

[222] Teilnahme an der Jubiläumsausstellung „10 Jahre RAVAG“ (1934), „Dr. Carl Auer-Welsbach Gedächtnisausstellung“ (1935), Mitarbeit an der „Kaiser Franz Joseph-Ausstellung“ (1935), Michalek-Ausstellung (1936), Teilnahme an der Pariser Weltausstellung (1937) und Sonderausstellung „Kurzwellentechnik“ (1937). Diese Auflistung ist nicht vollständig. Insgesamt gab es von 1920 bis 1938 11 Sonderschauen und 12 auswärtige Ausstellungen des Technischen Museums. Vgl. Technisches Museum Wien 1918-1968, 68.

Bis 1934 herrschte auf politischer Ebene in Wien bei Kulturförderungen weitgehend Konsens. Beiräte und Expertenkommissionen wurden gebildet, zu heftigen Auseinandersetzungen, wie sie zu Familie, Ehe und Schule geführt wurden, kam es kaum.[223] Während Christlichsoziale und Sozialdemokraten bei der Erwachsenenbildung differenzierte und kontroverse Entwürfe lieferten[224], entwickelte sich im (Hoch)Kulturbereich kein vergleichbarer parteipolitischer Diskurs. Wenn es zu politischen Auseinandersetzungen kam, dann bezogen sich diese fast ausschließlich auf die Bereiche Musik und Theater. Museen und Ausstellungen wurden in der kulturpolitischen Auseinandersetzung der Ersten Republik weitgehend ignoriert.[225]

Der Gemeinde Wien standen mit den Einnahmen aus der Lustbarkeitsabgabe Mittel für Subventionen zur Verfügung. Diese wurden unter dem Posten „unvorhergesehene Ausgaben“ verbucht.[226] 50% der Subventionen gingen direkt an Vereine, wobei Wohlfahrtsvereine und humanitäre Einrichtungen bedeutend stärker als kulturelle Vereinigungen berücksichtigt wurden. Es kam bei diesen Förderungen kaum zu parteipolitischen Meinungsdifferenzen, wurden doch explizit nur Vereine geförderte, die auf politisch neutralem Boden standen.[227]

Die Gemeinde Wien finanzierte die Städtischen Sammlungen. Mehrmals beauftragte sie das Historische Museum, eine Ausstellung zu organisieren.[228] In diesem Fall stellte die Gemeinde auch finanzielle Mittel zur Verfügung, sodaß der Eintritt bei Ausstellungen des historischen Museums grundsätzlich frei war. Bei „Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit“ (1927) und wohl auch bei anderen Expositionen übernahm die Gemeinde die Haftpflicht für Beschädigung und Verlust der Exponate.[229] In den gesichteten Unterlagen finden sich keine Hinweise auf Interventionen von politischer Seite, obwohl das Historische Museum seit dem Amtsantritt Reuthers (1924/25) jegliche (sozialdemokratische) Volksbildungs- und Volksaufklärungsidee vermissen ließ.

---

223 Mattl, Siegfried: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 16.

224 Goehring, Walter: Erwachsenenbildung. In: Weinzierl/Skalnik: Österreich 1918-1938, 609-629.

225 Mattl: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 19.

226 Ott: Kulturpolitik der Gemeinde Wien, 17 und 34ff.

227 Ott: Kulturpolitik der Gemeinde Wien, 14.

228 1924 die Musik- und die Theaterausstellung, 1927 die Beethoven-Zentenarausstellung und die historische Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“.

229 Akten der Registratur des Historischen Museums 54/1928.

Der Bund konnte aus den Mitteln des Kunstförderungsbeitrages historische Ausstellungen mitfinanzieren, tat dies durch Übernahme von Ausfallsgarantien allerdings nur dreimal: Bei der Maria Theresia-Ausstellung (1930), der

Österreichischen Kriegsbilderausstellung (1934) und der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935). Ein wirksames Instrument der Förderung und Verhinderung von Ausstellungen ist seit jeher die Frage der Höhe der Versicherungssumme. Das BMU verzichtete bei den drei Großausstellungen der Museumsfreunde zu Maria Theresia, Prinz Eugen und Franz Joseph auf die Versicherung der Exponate aus Bundessammlungen. Erst dadurch wurden diese Veranstaltungen in ihrem Umfang möglich. Sonst unterstützten BMU und BKA/AA historische Ausstellungen höchstens durch Hilfe bei der Beschaffung von Leihgaben. Auf spezielle Anfrage konnte eine Weisung des BMU an Stadt- und Landesschulräte erwirkt werden, den Ausstellungsbesuch für Schüler zu empfehlen. In einem einzigen Fall wurde die Hochschülerschaft angewiesen, Führungen für HochschülerInnen zu veranstalten („Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918“, 1933). Eine einzige historische Ausstellung wurde vom Bund in Auftrag gegeben. 1935 veranlaßte das BM für soziale Verwaltung die medicohistorische Ausstellung im NHM. Bezeichnend für die geringe Bedeutung, die dem Medium Ausstellung von seiten der Politik beigemessen wurde, ist das völlige Fehlen von Gesetzen, Verordnungen, Erlässen und Kundmachungen des BMU zum Ausstellungswesen in der Zwischenkriegszeit.[230] Der Ministerrat setzte sich 1924 bis 1938 mit keiner der historischen Ausstellungen auseinander.[231]

Mit dem Ständestaat änderte sich die Situation ein wenig. Dieser propagierte massiv eine „Kulturgroßmacht“ Österreich und richtete mit der Verfassung 1934 den Bundeskulturrat als eines der höchsten Gremien des Staates ein. Der Bundeskulturrat hatte allerdings nur Beratungs- und keine Entscheidungsfunktion. Das 1935 beschlossene Bundesgesetz zum Schutz des Ansehens Österreichs („Traditionsschutzgesetz“) untersagte allgemein Veröffentlichungen und Veranstaltungen, die dem Ansehen Österreichs schadeten. Aber „eine genuin austrofaschistische Kulturpolitik existierte höchstens in Ansätzen, am ehesten noch in Absichtserklärungen.“[232]

Der schnell verblassende Elan des Ständestaates, sich massenästhetischer Mittel zur Propagierung seiner Ideologie zu bedienen[233], zeigt sich im Ausstellungswesen darin, daß nach der Unterstützung der Österreichische[n] Kriegsbilderausstellung (1934), nach dem Auftrag für die Medicohistorische

---

230 Verordnungsblätter für den Dienstbereich des BMU. 1918 und 1930-1938; Volkserziehung. Nachrichten des Bundesministeriums für Unterricht. 1919 bis 1929.

231 Vgl. Protokolle des Ministerrats der Ersten Republik (Wien 1991ff.).

232 Pfoser, Alfred/Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Talos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938 (Wien, 3. erw. Auflage, 1985), 223.

233 Vgl. Pfoser/Renner: „Ein Toter führt uns an!“ In: Talos/Neugebauer: „Austrofaschismus“, 235-238.

Ausstellung (1935) und nach der massiven Förderung der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935)

keine historische Ausstellung mehr mit Bundesbeteiligung stattfand. Während bei Literatur, Theater und Volksbildungswesen umfangreiche Ver- und Behinderungen kulturpolitisch eingesetzt wurden[234], kam es im historischen Ausstellungswesen erst relativ spät und nur einmal dazu: 1937 boykottierten und unterbanden Bundesregierung und VF die Ausstellung „Österreich in Geschichte und Kultur".

Die austrofaschistische Bundespolitik unterstützte vielfach den Legitimismus und trug so indirekt zu seiner kulturellen Präsenz bei. Die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935) war die einzige historische Ausstellung der Zwischenkriegszeit, deren Thema direkt von politischer Seite nahegelegt wurde. Die Idee zu ihr stammte von Bundeskanzler Schuschnigg.

Die Hoffnung, über historische Ausstellungen eine (deutsch)österreichische Wir-Identität fördern zu können, war zweimal primäres Ziel einer historischen Exposition: 1918 wollte der Unterstaatssekretär für den Unterricht Otto Glöckel eine „Deutschösterreichische Ausstellung" veranstalten, und 1937/38 förderten führende Ständestaatpolitiker wie Josef Bick, Guido Zernatto und Hans Hammerstein-Equord die Vorarbeiten zur Ausstellung „Österreich in Geschichte und Kultur". Beide Ausstellungen wurden letztlich jedoch nicht realisiert. Einzig bei der Österreichischen Kriegsbilderschau von 1933 untersützten Bund und VF die Bemühungen der Initiatoren, durch Verklärung der Vergangenheit ein Zusammengehörigkeitsgefühl der ÖsterreicherInnen zu erzeugen und ein neues „Heldenzeitalter" zu verkünden. Die nachhaltigeren Versuche der Konstruktion einer österreichischen Wir-Identität erfolgten in der Zwischenkriegszeit nicht über Geschichte und historische Ausstellungen, sondern über Theater und Musik.[235]

Die Bedeutung des Mediums historische Ausstellung im Kulturleben der Ersten Republik darf nicht überschätzt werden. So befaßte sich Karl Kraus' „Die Fackel" mit keiner einzigen historischen Exposition.[236] Während in den 20er Jahren täglich ca. 200.000 WienerInnen ins Kino gingen[237], wurde die Maria Theresia-Ausstellung (1930) in fünf Monaten von ca. 220.000 Personen besucht, womit sie zu den erfolgreichsten Ausstellungen der Zwischenkriegszeit zählte. Das Medium Ausstellung darf allerdings auch nicht unterschätzt werden.

---

234 Jarka, Horst: Zur Literatur- und Theaterpolitik im "Ständestaat". In: Kadrnoska: Aufbruch und Untergang, 499-538 und Pfoser/Renner: „Ein Toter führt uns an!". In: Talos/Neugebauer: „Austrofaschismus", 229.

235 Vgl. Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 7.

236 Vgl. das von Franz Ögg zusammengestellte Personenregister in: Die Fackel. Hg. v. Karl Kraus („Zweitausendundeins"). Bd. 12 (Frankfurt a. M. 1976).

237 Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Wien 1994), 170.

So wurden fast alle größeren historischen Ausstellungen entweder vom Bundespräsidenten oder vom Wr. Bürgermeister eröffnet.

In Ausstellungen wurden besonders von VolksbildnerInnen große Hoffnungen gesetzt. Die Volkswehr gestaltete Wanderausstellungen (vgl. S. 80), wiederholt wurden große Hygieneausstellungen produziert, Städtebauausstellungen veranschaulichten Vorhaben und Fortschritte. Ausstellungen wurden verwendet, um den Faschismus zu desavouieren[238], um die jüdische Besiedlung Palästinas darzustellen[239], die Sexualreform voranzutreiben[240] und um die sozialen Leistungen der UdSSR zu propagieren.[241] Otto Neurath träumte von einem aufklärenden „Museum der Zukunft", und der Austrofaschismus zog Wanderausstellungen als Volksbildungsmittel in Betracht.[242]

3.5. DER ZEITGENÖSSISCHE DISKURS ZUM HISTORISCHEN AUSSTELLUNGSWESEN

Für dieses Kapitel wurden alle Aufsätze der Zeitschrift „Museumskunde" zu historischen Museen und Ausstellungen berücksichtigt. Eine eingehendere Behandlung des sich entwickelnden Diskurses müßte weitere Werke berücksichtigen.[243]

In der Vorkriegszeit gab es im deutschsprachigen Raum einen museologischen Diskurs. Die seit 1905 von Karl Koetschau herausgegebene Zeitschrift „Museumskunde" bildete dessen wichtigste Plattform, der Begriff „Museologie" war bereits gebräuchlich. Der Ruf nach Museumskursen und -

---

238 In den Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien (Grafiken, Mappe 990/4 (1920-1929)) befindet sich ein Foto, welches einen Raum für den „Märtyrer Giacomo Matteotti" auf einer antifaschistischen Ausstellung zeigt. Genauere Angaben zu dieser Ausstellung waren nicht eruierbar.

239 Die Palaestina-Ausstellung fand vom 18.-31. August 1925 im Konzerthaus anläßlich des XIV. Zionistenkongresses im Konzerthaus in Wien statt.

240 1930 wurde eine Schaustellung anläßlich des IV. Kongresses der Weltliga zur Sexualreform im Konzerthaus veranstaltet. Das Historische Museum der Stadt Wien stellte hierzu Leihgaben zur Verfügung. Vgl. Fn. 205

241 Das Land des sozialistischen Aufbaues. Führer durch die Ausstellung (Wien s.a., ca 1932).

242 Goehring: Erwachsenenbildung. In: Weinzierl/Skalnik: Österreich 1918-1938, 628.

243 U.a. Miess, Michael: Welches ist der Nutzen der Ausstellung und wie ist dieselbe zu verwerten ? (Bistritz 1898); Preßler, Wilhelm: Die Forschungsaufgaben der kulturgeschichtlichen Museen (Hamburg 1930); Schäffer, Immanuel: Wesenswandel der Ausstellung. Ein Überblick über das deutsche Ausstellungswesen und die Ausstellungsarbeit des Instituts für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropagagnda (Berlin 1938); vgl. vor allem die Bibliographien zu museologischen Fragen in den Ausgaben der Museumskunde.

schulen wurde

laut.[244] Museumskurse wurden 1909-1912 in Sachsen von Karl Koetschau durchgeführt.[245] Diese Museumskurse behandelten wie der Museumsdiskurs generell vor allem technische, konservatorische und wissenschaftliche Fragen, Museumsdidaktik bzw. -pädagogik standen nicht im Mittelpunkt des Interesses. Aber auch Fragen der Volksbildung hatten in der Museologie ihren Platz. Schon 1903 setzten sich Museumsexperten bei der Mannheimer Tagung ausführlich mit dem „Museum als Volksbildungsstätte“ auseinander.[246] 1920 wurde „Museumskunde“ von Karl Koetschau in Bonn erstmals als akademisches Fach gelehrt.[247]

In Wien gab es meines Wissens in der Ersten Republik keine museumsspezifischen Ausbildungsangebote. Auf die Unentwickeltheit eines Diskurses zu historischen Ausstellungen in der Zwischenkriegszeit deutet der Befund hin, daß Konzepte und Aufzeichnungen sowie eventuell vorgenommene Evaluationen kaum archiviert wurden.[248]

Otto Lauffer initiierte mit einer Reihe von Aufsätzen in der „Museumskunde“ eine breite Diskussion über historische Museen.[249] Er stellte vor allem Überlegungen an, was historische Museen sammeln sollen, entwickelte aber auch Ideen zur Aufstellung der Exponate. Vor allem letztere interessieren hier, weil sie auf das historische Ausstellungswesen übertragbar sind.

Lauffer forderte eine deutliche Trennung von historischen und kunstgewerblichen Museen. Diese sollten nach der Form, jene nach dem Zweck der Exponate sammeln. Historische Museen sollten sich von Kunstsammlungen emanzipieren, und die künstlerische Dimension der Exponate dürfe nicht ausschlaggebend für deren Aufnahme in die jeweilige Sammlung sein. Lauffer kritisierte die Usance, Kunsthistoriker zu Leitern historischer Museen zu bestellen.

Lauffer betonte die „Lehrhaftigkeit des Museums“. Er sah eine der Hauptaufgaben der Dauerausstellung darin, „dem großen Publikum in möglichst leicht

---

[244] Leisching, Julius: Museumskurse. In: Museumskunde 1 (Berlin 1905), 91-96 und Pudor, Heinrich: Museumsschulen. In: Museumskunde Bd. 6 (Berlin 1910), 248-253.

[245] Museumskunde Bd. 12 (Berlin 1916), 31.

[246] Lauffer, Otto: Moritz Heyne und die archäologischen Grundlagen der historischen Museen. In: Museumskunde Bd. 2 (Berlin 1906), 162.

[247] Museumskunde Bd. 15 (Berlin-Leipzig 1920), 179.

[248] In der Registratur des Historischen Museums ist zu so wichtigten Expositionen wie der „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ von 1923 so gut wie nichts erhalten. Zu den Großausstellungen der Museumsfreunde suchte ich vergeblich Archivmaterial. Das Wr. Stadt- und Landesarchiv konnte für diese Arbeit nicht verwendet werden, weil aus dieser Zeit nichts zu Ausstellungen archiviert wurde. Die Kulturamtsbestände beginnen erst mit 1938.

[249] Lauffer: Moritz Heyne und die archäologischen Grundlagen der historischen Museen. In: Museumskunde Bd. 2 (Berlin 1906), 153-162 und vor allem: Ders.: Das historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. In: Museumskunde Bd. 3 (Berlin-Leipzig 1907), 1-14, 78-99, 179-185, 222-245.

faßlicher Weise eine möglichst große Summe von Bildungselementen durch die

unmittelbare Anschauung zu[zu]führen".[250] Das könne nicht durch eine Anhäufung von „Kuriositätenkram" geschehen, ein historisches Museum sei keine Raritätensammlung. Das wissenschaftliche Programm der Sammlungstätigkeit müsse in den Gruppierungen der Schausammlung klar erkennbar sein, und es gelte vor allem, den früheren funktionalen Zweck der Exponate anschaulich herauszuarbeiten. Das könne durch die Aufstellung ganzer Interieurs geschehen. Schausammlungen müßten keineswegs nur Originale präsentieren, denn der ursprüngliche Zweck einer Realie könne auch anhand von Nachbildungen veranschaulicht werden. Vieles sei überhaupt nicht durch Originale darstellbar, weshalb sich Lauffer für die gezielte Verwendung von Modellen aussprach.[251] Er schrieb von einer „dringend notwendige[n] Etikettierung", denn eine Beobachtung der durchschnittlichen MuseumsbesucherInnen zeige klar, „wie herzlich wenig die meisten sich bei all den vielen ausgestellten Dingen eigentlich denken können".[252] Der Museumsführer für Durchschnittsbesucher müsse knapp bemessen sein. Jede Überfüllung der Räume sei zu vermeiden, und die Ausstellung dürfe nicht zu groß sein, denn länger als zwei Stunden könne sich niemand konzentrieren.[253]

Der lehrhafte Charakter des Laufferschen Museums wurde heftig kritisiert, „Ein papiernes Museum" war Titel des konträren Aufsatzes Schwedeler-Meyers.[254] Auch Karl Simon sprach sich gegen das historische Museum als „Schulmuseum" aus, die Leute sollen vielmehr „Genuß" finden. Simon betonte wie Schwedeler-Meyer die künstlerischen und ästhetischen Aufgaben historischer Museen.[255]

Nachdem während des Weltkriegs ausführlich über die Darstellung des Krieges in historischen Museums geschrieben wurde[256], schrieb Schwietering 1918 noch einmal vehement gegen Lauffers Thesen an. „Je mehr [...] die Rekonstruktionen, Modelle und Kopien, die kartographischen Übersichten und statistischen Tabellen die Originale überwiegen, auf ein um so tieferes Niveau wird das Museum herabgedrückt." Nur anhand eines Originals könne „die geschichtliche Einfühlung zum tiefsten Erlebnis werden. [...] Das historische Museum will [...] an der Hand von Originalen unmittelbar in die Vergangenheit einführen, tiefer und eindringlicher als es das gesprochene oder geschriebene

---

250 Lauffer: Das historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 235.
251 Lauffer: Das historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 184f.
252 Lauffer: Das historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 236.
253 Lauffer: Das historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 242.
254 Vgl. Lauffer, Otto: Herr Schwedeler-Meyer und die historischen Museen. In: Museumskunde 6 (Berlin 1910), 35.
255 Simon, Karl: Noch einmal das historische Museum. In: Museumskunde 7 (Berlin 1911), 28-39.
256 Pessler, Wilhelm: Das historische Museum und der Weltkrieg. In: Museumskunde 11 (Berlin 1915), 68-75 und 143-155 sowie in: Museumskunde 12 (Berlin 1916), 91-104 und 139-203.

Wort vermag. Daß dabei die

künstlerische Form nicht nur als Reizmittel eine bedeutsame Rolle spielt, liegt außerhalb jeder Erörterung. Und diese geschichtliche Einfühlung wird dadurch zum höchsten Erlebnis und zur tiefsten Erkenntnis gesteigert, daß es sich um die Geschichte des eigenen Volkes, der eigenen Vorfahren im engsten Sinne handelt, deren Empfinden, durch keinerlei Rasseverschiedenheit von uns getrennt, in unser Fühlen aufgegangen ist. Wir fühlen uns hinein in diese Welt der eigenen Vergangenheit". Daher stünde das historische Museum der Kunstsammlung viel näher als z.B. dem völkerkundlichen Museum. Auch die volkskundliche Praxis, sich vor allem um das Durchschnittliche zu kümmern, kritisierte Schwietering. Das historische Museum „soll auch von den über dem Durchschnitt stehenden Individuen, von den Führern und großen Männern der Heimat zu uns sprechen." Zu den Dokumenten und Erinnerungsstücken dieser Persönlichkeiten schrieb Schwietering: „Wir bezeichnen sie als Reliquien und haben in diesem Ausdruck nicht nur den Schlüssel zu dem geschichtlichen Verständnis der Eigenart dieser Sammlung, sondern auch die Erklärung unseres eigenen Verhaltens zu ihnen. Denn hier wollen wir nicht so sehr forschen und lernen als vielmehr den Reiz der persönlichen Nähe desjenigen empfinden, den wir von seinen Werken her kennen und lieben."[257]

Diese Passagen umreißen die in Wien in der Zwischenkriegszeit dominierenden Ansichten zu Möglichkeiten und Aufgaben historischer Ausstellungen. Der Direktor des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermann Reuther, verwendete prinzipiell nur Originale, legte auf künstlerische Exponate großen Wert, geriet bei der Darstellung der Vergangenheit regelmäßig ins Schwärmen, verwendete häufig den Begriff „Reliquie" und gestaltete vor allem zu den „großen Söhnen" der Heimat Expositionen. Schwietering wie Reuther waren Vertreter der hegemonialen zwischenkriegszeitlichen Geschichtskultur, die im Umgang mit Vergangenheit Ernst forderte, Tiefe verspürte, zu Pathos neigte und behauptete, zu Vergangenem durch unmittelbare Einfühlung direkten Zugang zu besitzen. Der Umgang mit historischen Überresten und mit Kultur generell war aber nicht nur eine ernste Angelegenheit, er mußte auch pietätvoll geschehen.

Besonders führende Vertreter der Museumsfreunde (Oppenheimer, Weckbecker) und Repräsentanten des Staates (Miklas, Schuschnigg) legten auf Ernst und Erbaulichkeit historischer Erfahrung nachdrücklich Wert. Spiel, Spaß und Kritik wurden hingegen als Sakrileg empfunden. Der Kult um Originale und „Reliquien" führte zu sekundärer Sakralisierung von Authentizität. Wie die erträumte unmittelbare Einfühlung ermöglicht und gefördert werden kann, wurde allerdings nicht reflektiert. Überhaupt wurde der didaktische Bereich vernachlässigt. BesucherInnen- und Gegenwartsbezüge waren nicht wichtig, die

[257] Schwietering, J.: Über das historische Museum. In: Museumskunde 14 (Berlin 1918), 157-159.

Problematik von Großausstellungen und Objektgebirgen wurde nicht berücksichtigt. Ausstellungen sollten Liebe und Stolz auf die Heimat sowie jugendliche Schaffensfreude wecken. In diesem Sinne diente die museale Darstellung von Vergangenheit dem „Leben“, und zwar dann, wenn sie zeigte, „wie in früheren Perioden e i n Geist aus Kunst, Handwerk und täglichem Leben gesprochen hat. [...] Das Beste an der Geschichte [ist] der Enthusiasmus, den sie erregt.“[258] Die oft beschworene „ethische Bedeutsamkeit“ lag im zu produzierenden „Gemeinsinn der Bevölkerung“, gestärkt werden mußte „das Bewußtsein, einem Organismus, der seine Einheit in vielhundertjähriger Geschichte gewonnen hat, anzugehören“.[259] Daß Vergangenheit als etwas Erbauliches dargestellt werden muß, war fast unumstritten. Auch Otto Lauffer sah die „ethische Bedeutung“ historischer Museen darin „allen den Bestrebungen, die die Heimatliebe im Volke zu stärken suchen, eine feste Stütze zu geben.“[260]

In Opposition zu dieser Konzeption standen u.a. Fritz Saxl, Hans Tietze und Otto Neurath. Alle drei können der SDAP zugerechnet werden. Saxl zeichnete ein für die damalige Zeit ungewöhnlich kritisches Geschichtsbewußtsein aus (vgl. S. 80-84). Tietze forderte nachdrücklich Gegenwartsbezug, „angepaßte Inschriften“ und ein volksbildnerisches Programm.[261] Neuraths Bildstatistiken, Magnetkarten und Modelle waren modernste Veranschaulichungsmethoden, mit denen Einsichten in Prozesse und Strukturen gewonnen werden konnten. Neurath unterschied „orientierende“ und „systematisch erklärende“ Ausstellungsgegenstände und hielt wie Lauffer fest, daß in den meisten Museen „der Beschauer durch die Überfülle des Materials erdrückt wird.“[262] Er war gegen den musealen Kult um „einzigartige Objekte“ und sprach sich für BesucherInnenbezüge aus.[263] Die konservative geschichtskulturelle Hegemonie unterband eine Umsetzung dieser Überlegungen in historischen Ausstellungen.

Neue Impulse erhielt die museologische Diskussion durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland. Lauffers Ansätze und die modernen Ausstellungskonzeptionen von Neuraths Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum wurden wieder aufgegriffen. Erneut wurde vehement gefordert, Museen und Ausstellungen als Volksbildungsstätten zu verstehen.

---

258 Simon: Noch einmal das historische Museum. In: Museumskunde 7 (Berlin 1911), 38f.

259 Bier, Justus: Zur Frage der Neuorganisation historischer Stadtmuseen. In: Musemskunde NF 2 (Berlin-Leipzig 1930), 56.

260 Lauffer: Das historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 82.

261 Tietze: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf 25/10. Oktober 1932, 424, 425 und 427; Gerold: Hans Tietze, 133f.

262 Neurath: Gesammelte bildpädagogische Schriften, 10.

263 Neurath: Die Museen der Zukunft. In: Neurath: Gesammelte bildpädagogische Schriften, 244 und 252.

Jacob-Friesen plädierte 1934 dafür, eine „Schausammlung so auszugestalten, daß auch der Laie sich in

ihr selbst belehren kann. [...] Eine im erzieherischen Sinn museumstechnisch gut durchgearbeitete Sammlung muß einem sinnvoll gegliederten, vom einfachsten zum schwierigsten fortschreitenden und vor allen Dingen anschaulichen Lehrbuch gleichen. Vom gedruckten Lehrbuch unterscheidet sich das museale nur dadurch, daß nicht in erster Linie der Text spricht und durch Abbildungen erläutert wird, sondern daß hier die Abbildungen - im stofflichen Sinne des Wortes - sprechen und durch Text erläutert werden müssen."[264] Dabei könne eine „dem Besucher zwar unbewußte, vom Museumsleiter aber absichtlich durchgeführte Zwangsführung auf Grund der Raumgliederung" angewandt werden. Notwendig sei eine „eingehende Beschriftung" und es müsse auf dem aufgebaut werden, was die BesucherInnen bereits wissen. In diesem Aufsatz Jacob-Friesens taucht der Begriff „Museumspädagogik" erstmals im historischen Ausstellungswesen auf. Das Ziel Jacob-Friesens ist, „unser Volk hinzuführen zu den unendlich hohen Werten, die von unseren Vorfahren geschaffen wurden in ihrer Bindung an Blut und Boden."

Auch Erich Keyser fordert aktive „Erziehungsarbeit" historischer Museen. Während bisher wenig von Gegenwartsbezügen und selten von deren Notwendigkeit die Rede war, will Keyser „Gegenwartsnähe". „Die Museen müssen [...] solche Fragen beantworten, die der Mensch gegenwärtig stellt." Er betont wie Lauffer und Neurath, daß Überfülle ermüdet, und er spricht sich wie Jacob-Friesen für den „Grundsatz der Blut- und bodenmäßigen Bindung" aus.[265] 1939 hält Keyser erneut fest, daß „es ein Fehler [ist], zu viel in einem Raum und ein noch größerer Fehler, zu viele Räume zu zeigen."[266] Die nationalsozialistischen Überlegungen zur Gestaltung von Ausstellungen waren modern, sie berücksichtigten die Eigenheiten des Mediums Ausstellung sowie den Faktor „BesucherIn". Außerdem hatten nationalsozialistische Ausstellungen klar umrissene Anliegen. Darin lag ein Grund für ihren Erfolg.

Neben den Nationalsozialisten waren es besonders Technische Museen, die sich seit Ende der Zwanziger Jahre eingehend mit Fragen der Darstellung von Geschichte beschäftigten. Ludwig Erhard, Direktor des Technischen Museums in Wien, entwickelte eine detaillierte museale Konzeption. Dabei legte er auf planmäßiges Erschließen des Komplizierten aus dem Einfachen, auf einheitliche Gestaltung aller Räume und auf gute Beschriftung Wert.[267] Die 1935 im

---

[264] Jacob-Friesen, K.H.: Die kulturgeschichtliche Museen und die Schule. In: Museumskunde NF 6 (Berlin-Leipzig 1934), 67.

[265] Keyser, Erich: Das politische Museum. In: Museumskunde NF 6 (Berlin-Leipzig 1934), 83-86.

[266] Keyser, Erich: Die Veranschaulichung der Geschichte. In: Museumskunde NF 11 (Berlin-Leipzig 1939), 90.

[267] Burger: Maschinenzeit - Zeitmaschine, 46.

Technischen Museum von Franz Sedlacek gestaltete Ausstellung zu Carl Auer-Welsbach zählt zu den museumspädagogisch besten der Zwischenkriegszeit.

Nationalsozialisten nahmen sich Konzeptionen technischer Museen ausdrücklich zum Vorbild. Jacob-Friesen fand, Oskar Millers 1929 aufgestellten Grundsätze für solche Museen „sollten [...] für alle kulturgeschichtlichen Museen maßgeblich sein“.[268]

Die Möglichkeit von BesucherInnenbefragungen wurden bei historischen Ausstellungen nicht berücksichtigt, obwohl Otto Neurath diese Methode zur Evaluierung bereits 1927 bei der Aussstellung „Wien und die Wiener“ angewandt hatte. Es gibt auch keine Hinweise auf BesucherInnenbücher. Hingegen wurden Fragen der Beschriftung wiederholt diskutiert. Im Kunstbereich wurde mitunter absichtlich auf jede Beschriftung verzichtet, um den ästhetischen Genuß durch die Lesetätigkeit nicht zu schmälern. [269] Hingegen sprach sich Kurt Karl Eberlein 1929 in der Zeitschrift Museumskunde für „Wandführungen“ aus: „Der gedruckte Führer allein genügt nicht, auch die Wand und gerade sie führt.“[270] Bereits 1927 und 1928 hatte das Historische Museum der Stadt Wien bei der Ausstellung „Wien und die Wiener“ und bei der Franz Schubert-Zentenarausstellung eine ähnliche Methode angewandt: Auf weißen Leisten war in großen schwarzen Druckbuchstaben über den einzelnen Abteilungen die jeweilige thematische Überschrift angebracht.[271] Bei anderen Ausstellungen hingegen waren die Exponate nur mit Nummern versehen (vgl. S. 249).

Abschließend sei auf die wegweisenden Überlegungen Walter Benjamins aus den 30er Jahren hingewiesen. Seine Gedanken zu „Aura“, „choque“ und „dialektischen Bildern“ wurden grundlegend für programmatisch inszenierte Ausstellungen der 70er und 80er Jahre.[272] Eine Rezeption seiner Ansätze im Ausstellungsdiskurs vor dem Krieg läßt sich nicht nachweisen. Benjamin emigrierte 1933 aus Deutschland und starb 1940 auf der Flucht vor der Gestapo. Genausowenig wie Benjamin wurden die programmatisch inszenierten Kunstausstellungen der Sezessionisten, die Einsichten der Psychoanalyse und die Erkenntnisse der Pädagogik berücksichtigt. Während Otto Glöckel im Schulwesen den Übergang von der Lern- zur Arbeitsschule propagierte, gab es dazu im historischen Ausstellungswesen kein Pendant.

---

[268] Jacob-Friesen: Kulturgeschichtliche Museen und Schule. In: Museumskunde NF 6, 67.

[269] So u.a. in der Österreichischen Galerie im Belvedere. Vgl. Gerold: Hans Tietze, 133f.

[270] Eberlein, Kurt Karl: Zur Ausstellungstechnik. In: Museumskunde NF 1 (Berlin-Leipzig 1930), 11.

[271] Vgl. die Fotografien im Bestand des Historisches Museum. Inv.Nr. 48.262 und Inv. Nr. 49.256.

[272] Vgl. Schober: Montierte Geschichte, 73-89.

4. DIE HISTORISCHEN AUSSTELLUNGEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

4.1. DEUTSCHÖSTERREICH

Im Mai 1919, also genau zehn Jahre nach der letzten historischen Ausstellung in Wien (Erzherzog Carl-Ausstellung), forderte der sozialdemokratische Unterstaatssekretär für Unterricht Otto Glöckel die Hofbibliothek auf, eine Schau zur deutschösterreichischen Kultur zu organisieren. Er wollte „auch in kultureller Hinsicht das Staatsgefühl der deutschösterreichischen Bevölkerung [...] wecken,“[273] und „am deutlichsten könnte dieses Erstreben wohl in Ausstellungen verwirklicht werden.“ Die Hofbibliothek schwebte Glöckel vor, weil sie einerseits über einen „Ausstellungssaal verfügt, andererseits ihr aber auch das gesamte zu der bedeuteten Ausstellung notwendige Material zu Gebote steht und somit fast keine Kosten zu bestreiten wären“.

Glöckel wollte die ÖsterreicherInnen zu „stolzen Republikanern“ heranbilden, „denn die Grundfesten der Demokratie bräuchten ein gebildetes Volk, dem statt der Kriegsgeschichte die Kulturgeschichte, statt der Geschichte der Herrscher die Geschichte des Volkes nahegebracht werde.“[274]

„Bei der Auswahl der auszustellenden Objekte wäre vor allem zu berücksichtigen: schöne Landschaften deutschösterreichischer Herkunft, Erstdrucke literarischer oder wissenschaftlich herausragender Werke, die aus Deutschösterreich hervorgegangen sind, alle Arten darstellender Kunstwerke und Anschauungsmittel deutschösterreichischer Provenienz (Kupferstiche, Radierungen, Kunstphotographien, Sammelwerke, geographisch-statistische Anschauungsmittel u.s.f.), Erzeugnisse deutschösterreichischer Herkunft, Dokumente deutschösterreichischer Leistungen auf dem Gebiete der Tonkunst, historische Dokumente, die sich speziell auf Deutschösterreich beziehen“. Die Exponate sollten chronologisch gereiht werden, „um den Kulturwandel zu verdeutlichen“.

Glöckel skizzierte die Ausstellung nicht auf thematischer oder inhaltlicher Ebene, sondern er charakterisierte die Exposition anhand einer Auflistung der zu verwendenden Exponate. Das überrascht, war Glöckel doch einer der führenden Pädagogen der damaligen Zeit und Initiator grundlegender Reformen im Unterrichtswesens. Offensichtlich regte ihn, den engagierten Sozialdemokraten, die Vorstellung einer Darstellung von Vergangenheit nicht gerade an. Trotzdem sah

---

[273] Diese wie auch alle weiteren Angaben: AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.940. Ausstellungen: Wien 1911-1926, Z. 9.816/1919.

[274] Hanisch: Der lange Schatten des Staates, 326.

er in einer kulturhistorischen Ausstellungen ein geeignetes Mittel zur Konstruktion eines deutschösterreichischen Nationalbewußtseins, wenn er auch einräumte, die vorgeschlagene Exposition könne nur ein „bescheidener Anfang“ sein.

Die Hofbibliothek nahm die Anregung zur Gestaltung einer Ausstellung mit dem Titel „Deutschösterreich“ nicht auf.

4.2. DAS JOCH DES KRIEGES

Diese zwei Räume umfassende Kleinausstellung bezog sich auf den ein halbes Jahr zuvor zuende gegangenen Weltkrieg. Der Ausstellungsgestalter Fritz Saxl verstand diese Exposition als „Bilanz des Krieges“ [275], als Anregung zur Vergangenheitsbewältigung, als Veranstaltung gegen Vergessen und Verdrängen für eine humanere und friedliche Zukunft. „Es ist eine lehrhafte Ausstellung, [...] nicht eine Kunstschau. Eine Sammlung von Dokumenten des Krieges, eine Ausstellung, in der wir uns den Spiegel vorhalten: Das warst du im Kriege. [...] Darum wird diese Ausstellung zur Anklage gegen uns Alle. Daß wir endlich unsere Vergangenheit richtig sehen lernen, um zu einer menschlicheren Zukunft zu gelangen, dazu können uns diese Bilder vom Krieg verhelfen.“[276] In der Presse wurde die Ausstellung wiederholt als „ethische“ Ausstellung bezeichnet.[277] Sie war eine zeitgeschichtliche, programmatisch inszenierte Kleinausstellung mit Zeigefingercharakter.

Die Schau wurde vom Reichsbildungsamt der Deutschösterreichischen Volkswehr zusammen mit dem Verein Volksheim vom 21. Juni bis 15. Juli 1919 im Volksbildungsheim Ottakring veranstaltet, der Eintritt war frei. Um ArbeiterInnen den Besuch der Exposition nach Dienstschluß zu ermöglichen, war die Ausstellung täglich von 16 bis 20 Uhr geöffnet. Sonntags war sie von 9 bis 13 und 15 bis 17 Uhr geöffnet.[278]

Das Reichsbildungsamt hatte in der Volksbildungs-Euphorie unmittelbar nach der „österreichischen Revolution“ über 20 Wanderausstellungen zu Krieg, Fauna, Kunstgeschichte etc. gestaltet. Die erste dieser Ausstellungen, „Das Joch

---

[275] Saxl, Fritz: Das Joch des Krieges. In: Der Freie Soldat (Wien). Sozialdemokratische Soldatenzeitung. Offizielles Organ der Soldatenräte Deutschösterreichs. Nr. 54 vom 28.6.1919.

[276] Prospekt der Ausstellung „Das Joch des Krieges“. (Fotokopie im Bestand „Fritz Saxl“ im Tagblattarchiv der Sozialwissenschafltichen Dokumentationsstelle der Arbeiterkammer in Wien).

[277] AZ vom 5. Juli 1919; Der Abend Nr. 145 vom 27. Juni 1919, 3.

[278] Vgl. Saxl: Das Joch des Krieges. In: Der Freie Soldat. Nr. 54 vom 28.6.1919.

des Krieges“, wurde vom Wiener Kunsthistoriker Fritz Saxl gestaltet. Saxl wirkte auch bei anderen Wanderausstellungen mit und hielt darüber hinaus zahlreiche Vorträge und Führungen - vor allem zu kunsthistorischen Themen.[279] Das Volksheim in Ottakring war ein Kulturzentrum mit Lesehalle und vielfältigem Veranstaltungskalender. Sein Betrieb wurde durch Subventionen des Unterstaatssekretariats für Unterricht gewährleistet.

Die Exponate stammten aus der Sammlung von „Dokumenten zur Geschichte des großen Krieges“ der Hofbibliothek und aus der Kriegsbildersammlung des Heeresmuseums.[280] Letztere wurde mit Pflichtstücken der Mitglieder der Kunststelle des k.u.k. Kriegspressequartiers angelegt.

Bemerkenswert ist das starke Angebot an Führungen durch die Ausstellung.[281] Fritz Saxl wußte, daß Exponate nicht von sich aus sprechen, und er wollte sicherstellen, daß die pazifistischen und antikapitalistischen Botschaften der Inszenierung auch bei den BesucherInnen ankamen. Zur Ausstellung wurde im Volksbildungsheim auch der Lichtbildvortrag „Das Anlitz des Krieges“ veranstaltet.[282] Ob die Ausstellung wie geplant als Wanderausstellung an anderen Orten - von Salzburg war die Rede[283] - präsentiert wurde, ist unklar.

Saxl wollte mit dieser Inszenierung die verharmlosende und distanzierende Wirkung einer Ästhetisierung des Krieges bekämpfen. „Welchen Grad von Kriegsstumpfheit [...] hat jener Maler erreicht, dem Bombenaufschläge und Schrapnellwolken nichts waren als farbige Naturschauspiele [...]!“[284] Grund des Krieges war für Saxl und die Sozialdemokratie das kapitalistische System. Dieses sollte in der Ausstellung als menschenverachtend und kriegshetzend desavouiert werden. Kapitalismus, Nationalismus und Militarismus sollten als „Ideale [...], die nicht das Glück der Menschen bedeuten“, gekennzeichnet werden.[285]

Wie der Titel „Das Joch des Krieges“ waren die Themen ahistorisch, was eine klare Trennung der Themen-, Inhalts- und Exponatebene mit sich brachte. Saxl ging bei der Konzeption der Ausstellung nicht von vorhandenen Objekten aus. Er verlor Themen, Ziele und vermittelbaren Bildungsgehalt nie aus den Augen.

Die Ausstellung war in sieben Objektgruppen gegliedert. Diese und die inszenierten Bezüge kontextualisierten die Exponate, die nicht chronologisch oder personengeschichtlich geordnet waren. Auf der Exponatebene wurden aus-

---

279 Vgl. Rappl, Werner: Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 40-52.

280 Das Joch des Krieges. In: AZ vom 5. Juli 1919.

281 Vgl. AZ vom 19.6.1919; Die Zeit vom 11.7.1919; Österreichische Volkszeitung vom 12.7.1919.

282 Österreichische Volkszeitung vom 12.7.1919.

283 AZ vom 19.6.1919.

284 Prospekt der Ausstellung „Das Joch des Krieges“.

285 AZ vom 5. Juli 1919.

schließlich bildliche Darstellungen, verwendet: Gemälde, Plakate, Karikaturen und Kinderzeichnungen. Von den Gemälden des Kriegspressequartiers wurden auch „künstlerisch minderwertige Bilder“ gezeigt, denn diese wirkten „abschreckender und widerwärtiger als die künstlerisch hochwertigen.“[286] Es wurde keine Archivalie präsentiert.

Das erste Exponat war das große Bild eines k.u.k. Generals, den Saxl als „unförmige Gewaltmasse eines undurchgeistigten Körpers“ bezeichnete.[287] „Daneben das Bild eines anderen, der in einem feinen Sessel sitzt, und die Offensive gebietet am Cornetto, der zusieht, wie Tausende fallen, und selbst in Ruhe von einem ‘Künstlerlein’ gezeichnet wird.“

Die erste Abteilung war dem „Lächeln“ gewidmet. „Generale am Beobachtungsstand lächeln, Friedrich beim Empfang lächelnd, Karl an Bord lächelnd, Karl am Coësattel lächelnd, und - Karl bei den verhungerten armen Kindern in den böhmischen Notstandsgebieten. Auch da hat er nur sein ‘alle Herzen gewinnendes’ Lächeln.“ Die propagandistische „Kriegs- und Heldenführerverehrung“ der letzten Jahre schlug im Kontext der Ausstellung ins Gegenteil um: „Haß oder verachtungsvolle Verhöhnung [...]. Kleinliche Eitelkeit, niedrige Ehrsucht, gefühlsstumpfe Grausamkeit grinsen fratzenhaft aus den Masken glorreicher Generale“.[288]

Die zweite Abteilung hieß „Brüder“: Menschen und Tiere mit dem Tod ringend, ein angebundener Soldat, dessen Körper „unter den Qualen der Strafe mehr und mehr zusammenbricht. Daneben sind die Bilder aus den Spitälern“, ein Verwundeter etc.

In der dritten Abteilung waren „Bilder vom Tode“ zu sehen. „Ein Erhängter, hinter dem in Ruhe andere Menschen ihr Mittagessen kochen, in Ruhe, weil Erhängen für sie zum Alltäglichen gehört; Massengräber [...]; ein [...] Leichenbegräbnis eines Offiziers“ etc.

Im zweiten Raum „Plakate“. Ein französisches Propagandaplakat zeigte „den deutschen Gelehrten, der im Krieg zum Mädchenschänder wird, den ‘biederen’ deutschen Reisenden mit dem Lodenhut, der sich im Krieg als plündernder Landsturmmann entpuppt, den deutschen Kapellmeister, der statt des Taktstocks den blutigen Säbel schwingt u.s.f.“ Kriegsanleiheplakate und englische Werbeplakate, die den „fröhlichen Krieg“ darstellen, ein Varieteplakat mit der Abrichtung zweier Rekruten und dem dahinterstehenden Unteroffizier. Letzteres wurde als „Verhöhnung des Proletariats im Waffenrock“ interpretiert.

---

[286] AZ vom 5. Juli 1919.

[287] Zitat und folgene Beschreibung bezieht sich, wenn nicht anders vermerkt, auf Saxls Beschriebung der Ausstellung in: Der Freie Soldat Nr. 54 vom 28.6.1919.

[288] AZ vom 5. Juli 1919.

Die fünfte Abteilung präsentierte anhand von „Kinderzeichnungen“ die Verrohung kindlicher Phantasie in Kriegszeiten. „Ein schwarzgelbes Luftschiff, das Bomben wirft auf Kirchen und friedliche Häuser, ein anderes Luftschiff, das auf

Verwundete und Spitäler Bomben wirft, und endlich eines, das Fabriken, die Arbeitsstätten der Menschen, zerstört."

Die sechste Abteilung sollte anhand holländischer Karikaturen die Sichtweise des neutralen Auslandes zeigen. Präsentiert wurde beispielsweise die Illustration eines Telegramms Wilhelms II. mit dem Text „Siehe da, wieder ein Schritt vorwärts auf dem Wege, auf dem uns der Allmächtige bisher so gnädiglich geleitet hat". Wilhelm schreitet dabei zwischen blutigen Leichen einher.

Die letzte Abteilung präsentierte die Sichtweise eines „Proletarierkünstlers": „Auf dem Altar des Vaterlandes liegen zu Haufen geschichtet die Leichen, ein Kreuz des Friedens erhebt sich auf dem Altar. Leichen hängen an dem Friedenskreuz. Im zweiten Bild schildert er dann den Kriegsgott. An eine[n] Felsen geschmiedet hängen Menschenleiber, Schädelhaufen liegen ringsum und über dieser Masse erheben sich die bösen Mächte: das Geld und die streitende Kirche, die den Sockel bilden, auf dem der Kriegsgott seine Herrschaft errichtet hat." Das letzte Blatt hieß „Der Mammon" und bezog sich „auf die wahre Ursache aller Kriege." Wachen stehen „vor vergitterten Räumen, in denen 'das Privatmonopol' behütet liegt."

Der Tonfall der Ausstellung mußte in all den BesucherInnen, die Krieg als patriotische Pflicht verstanden (hatten) und die den HabsburgerInnen Verehrung entgegenbrachten, massive Widerstände auslösen. Saxl wollte zwar nicht aburteilen und stellte im Prospekt auch die gesellschaftliche Dimension von Schuld heraus, er nahm aber keine Rücksicht auf die emotionalen und identitätsbedrohenden Schwierigkeiten, die mit der Annahme einer jahrelangen, individuellen, schuldhaften Verfehlung verbunden waren. Die Verbindung Krieg-Kapitalismus bzw. Friede-Sozialismus lieferte BesucherInnen, die die Vergangenheit anders interpretiert sehen wollten, Argumente zur Disqualifizierung der Veranstaltung als reine Propagandaausstellung. Allerdings findet sich nirgends eine negative Beurteilung der Ausstellung. Offensichtlich war es 1919 noch nicht möglich, diese Ausstellung anzugreifen, ohne sich selber in die Reihe der Kriegshetzer zu stellen.

In der Ausstellung wurden keine starke Wir-Identitätsangebote gemacht. Im Sinne der Aufklärung ging es um die Stärkung des Individuums. Durch die Besinnung auf die eigene Rolle im Krieg, durch die Weigerung, eigene Haltungen und Taten zu verdrängen, durch die Aufforderung zur Emanzipation und zur Kritik an Herrschern und herrschenden Verhältnissen und durch die Dekonstruktion des „Lächelns" der Mächtigen und ihrer Propagandamittel sollten Ich-Identitäten gestärkt werden. Wir-Identitäten wurden in der Ausstellung durch das Kapitalismus-Feindbild konstruiert. ArbeiterInnen durften sich in der moralisch hochstehenden proletarischen Bewegung verorten.

Die Exposition war für ArbeiterInnen gestaltet. Die einfache Sprache des Prospekts, die Öffnungszeiten und der freie Eintritt berücksichtigen dieses

Zielpublikum. Bürgerliche werden sich kaum in diese Schau der Volkswehr in einem Arbeiterheim verirrt haben.

Die begrenzte Objektanzahl, die Überschaubarkeit der Abteilungen, die eindeutigen moralischen Bewertungen, die Führungstätigkeit des Reichsbildungsamtes und die inhaltlichen Besprechungen in den Medien dürften dazu geführt haben, daß die Ausstellung für die BesucherInnen zu einer der verständlichsten und beeindruckendsten der Ersten Republik wurde. Dabei unterband die Ausstellung die Wahrnehmungsformen des (Be)Staunens und des Verehrens. Themen und Inhalte konnten unmittelbar mit der eigenen Lebenswelt und mit persönlichen Erfahrungen in Bezug gesetzt werden. Die Ausstellung war ausstellungsdidaktisch eine der besten der Zwischenkriegszeit.

4.3. KOMÖDIE

Diese Exposition wählte zum Thema „Komödie“ einen literatur-, musik- und kunstgeschichtlichen Zugang. Sie ist daher für diese Arbeit nur begrenzt relevant. Aber sie eröffnete die lange Reihe der Darstellungen von Theater im Medium Ausstellung in der Zwischenkriegszeit. Außerdem stellte Joseph Gregor anläßlich der Exposition grundlegende Überlegungen zur Präsentation von Kunst im Medium Ausstellung an. Vor allem diese interessieren hier. Die Ausstellung war neben der ganz anders ausgerichteten Theatertechnikausstellung von 1924 die gelungenste Theaterausstellung der Zwischenkriegszeit.

Die Ausstellung wurde 1922 von der Bundestheaterverwaltung und der NB im Prunksaal der NB veranstaltet. Ausstellungsleiter war Joseph Gregor. Im 23köpfigen Komitee saßen u.a. Josef Bick, Vizedirektor der NB, Staatsoperndirektor Richard Strauß, Hans Tietze, Burgtheaterdirektor Anton Wildgans, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Stix, Carl Glossy und Hugo Thimig. Warum gerade die Komödie thematisiert wurde, ist unklar. Vielleicht wollten die Veranstalter die „tragische“ Gegenwart nach 1918 konterkarrieren. Als Zielpublikum wurden „der Historiker, der Theatermann und [das] genießende Publikum“ angeführt.[289]

Die Ausstellung umfaßte genau 1000 Exponate in 98 Turm-, Pult- und Wandvitrinen. Die Ausstellung ist die einzige der Zwischenkriegszeit, die auch der Exponatanzahl Bedeutung verlieh, ist doch die Zahl „1000“ einerseits Synonym für Ewigkeit, andererseits in christlich-chiliastischer Tradition Symbol für Vollendung und Erlösung. Diese Zahlenspielerei erinnert an Peter Greenaways

[289] Katalog der Ausstellung „Komödie“ im Prunksaal der Nationalbibliothek (Wien 1922), 7.

filmische und expositorische „postmoderne“ Konstruktionen. Auch Joseph Gregor besaß einen sehr reflektierten Zugang zur Darstellung von Kunst.

Joseph Gregor (1888-1960) zählte zu den wichtigen Personen der Wiener Museumslandschaft und des historischen Ausstellungswesens der Zwischenkriegszeit. Nach seiner Promotion in Musikwissenschaft 1911 arbeitete er als Lektor in Czernowitz und als Dozent am Reinhardtseminar. Nach dem Krieg wechselte er 1918 zur Hofbibliothek und baute ab 1922 die Theatersammlung der NB auf. 1930 umfaßte diese bereits knapp 300.000 Nummern. Gregor „schuf die Grundlage dafür, daß das Österreichische Theatermuseum heute als wichtigstes Institut seiner Art gilt."[290] Er gestaltete neben der Ausstellung „Komödie" die Ausstellung moderner Theaterkunst in der Albertina anläßlich des Wiener Musik- und Theaterfests (1924) sowie die Theaterabteilungen aller drei Großausstellungen der Museumsfreunde (Maria Theresia, Prinz Eugen, Kaiser Franz Joseph). Er hatte 1937/38 die Gesamtleitung der nicht realisierten Ausstellung „Österreich in Geschichte und Kultur" inne.

Gregor war mit Hugo von Hofmannsthal, Gerhard Hauptmann und Stefan Zweig befreundet und selber literarisch tätig (historische Romane, Novellen, Lyrik, drei Libretti zu Strauß Opern). 1933 wurde sein Drama „Cenodorus" am Burgtheater uraufgeführt, 1935 im Schweizerhof der Hofburg das Stück „Die Wunder des Marco d'Aviano".[291] Gregor setzte sich früh mit dem Film auseinander, begründete 1929 im Rahmen der Theatersammlung der NB das Archiv für Filmkunde und wurde nach dem 2. Weltkrieg Präsident der österreichischen Filmgesellschaft. Neben zahlreichen theaterwissenschaftlichen Publikationen erschienen mehrere Arbeiten zum Filmwesen. Gregor begrüßte 1938 die „Rückkehr Österreichs in das Deutsche Reich" und strich die hohe Begünstigungen, die das Theaterwesen durch den Nationalsozialismus erfahre, hervor. Daß sich „der Sinn des Theaters dem Sinn der großen Bewegung einordnet, ist bei der Einheitlichkeit des kulturellen Gesamtaufbaues selbstverständlich".[292] Gregor sah 1938 die abendländische Kultur vom „bolschewistischen Weltbilde" und von den „internationalen, einebnenden Demokratien" bedroht. Er erhoffte sich von einer Rückbesinnung auf „die Urgewalt von Blut und Boden" und der Ablehnung fremder, nichtgermanischer Einflüsse Genesung: „Darum die konsequente Forderung der absoluten Reinhaltung der Rasse". Die Teilung Europas in „demokratisch-bolschewistische Teile" und den Nationalsozialismus erschreckte Gregor nicht, da aus diesen „Gegensätzen für die ursprünglichere, die jüngere, die zukunftsvollere Seite die Taten, die der Welt voranleuchten", erwachsen. Und „sollten sich Gegensätze kriegerisch aktualisieren, so wird es unvermeidlich sein".[293] 1941 sprach Gregor gemeinsam mit Srbik, Nadler und Orel in Weimar über „Die deutsche Sendung

---

290 Pausch, Oskar: Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen TheaterMuseum (Wien-Köln-Weimar 1995), 11.

291 Neue Freie Presse Nr. 25.411 vom 9.6.1935, 15. Der von mir nicht gesichtete Nachlaß Joseph Gregors befindet sich im Österreichischen Theatermuseum.

292 Gregor, Joseph: Theater des neuen Deutschland. In: Neues Wiener Journal Nr. 15.932 vom 27.3.1938, 23f.

293 Gregor, Joseph: Weltepochen der germanischen Kultur. In: Neues Wiener Journal Nr. 15.952 vom 16.4.1938, 6f.

Wiens".[294] 1943 schrieb er noch von „Deutschlands notwendige[m] Lebensraum."[295] Gregor rettete in der NS-Zeit bedeutende Bestände jüdischer, russischer und „entarteter" Künstler (u.a. Oskar Strnad und Stefan Zweig).[296] Nach dem Krieg weiter im Theater- und Filmbereich engagiert erhielt Gregor 1954 das Große Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und 1958 die Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien.

Das „Programm" der Ausstellung war, „Literatur in Wort und Notenschrift" sowie „Leistungen [der] zeitgenössischen bildenden Kunst als ebenbürtiges Drittes heranzuziehen." Die Exponate wurden vor allem als Kunstwerke, weniger als Spuren und Zeugnisse der Vergangenheit präsentiert. Es sollte keine Geschichte der Komödie mit Verweisen auf andere Lebensbereiche und Einblicken in die wirtschaftlichen, technischen oder organisatorischen Dimensionen des Theaters dargestellt werden, sondern der komische Stoff sollte als Anregung für andere Kunstrichtungen thematisiert werden.

Gregor war sich der Problematik des Erfassens und Darstellens von Theater bzw. Komödie durch das Medium Ausstellung bewußt. Er meinte, „die Vorlage einer auch noch so erwählten und seltenen Literatur in Wort und Notenschrift [reiche] nicht aus, ja [biete] vielleicht gar nicht das gelegene Mittel", den „ewig ungelösten Begriff Theater zu durchschauen". Er wählte daher den Weg über die „komischen Leistungen [der] zeitgenössischen bildenden Kunst [...], um den Gedankenkreis [...] zu bestimmen, aus dem sie entsprungen sein mochten." Gregor versuchte also, sich dem Theater über dessen Widerspiegelung in Malerei und Plastik zu nähern und so neue Perspektiven zu eröffnen. Er hielt gleich im ersten Satz der Einleitung fest, daß es „der Ästhetik [...] bis heute nicht [gelang], das Spezifisch-Theatralische zu definieren" und verwies darauf, daß dieses eben „unmittelbar funktionell [...] in der Leistung gelegen" sei. Es könne bei einer Theaterausstellung nach Gregor nicht darum gehen, „historisch werden zu lassen, was gesagt und gesungen, was dargestellt worden ist."[297]

Es waren in der Ausstellung neben Exponaten der Antikensammlung des KHMs (Statuetten, Masken, Mischkrüge etc.) Werke von Raffael, Giorgione, Mantegna, Giulio Romano, Dürer, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä. und Rubens ausgestellt. [298] Zwar waren auch Dokumente zu Gründung und Geschichte des Burgtheaters zu sehen[299], allerdings waren deratige Exponate von primär historischem Interesse sehr wenige. Auf die in Theaterausstellungen

---

294 Vgl. Vortragsreihe „Wiens deutsche Sendung". In: Neues Wiener Tagblatt vom 31.10.1941.
295 Gregor, Joseph: Geschichte und Zeiterlebnis. In: Neues Wiener Journal vom 12.1.1943.
296 Pausch: Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs, 17f.
297 Alle Zitate: Katalog der Ausstellung „Komödie", 7.
298 Katalog der Ausstellung „Komödie", Nr. 122, 123, 134, 146, 248, 270, 406, 461.
299 Katalog der Ausstellung „Komödie", Nr. 805-815.

immer wieder anzutreffenden Programmzettel oder Programmhefte wurde verzichtet. Die Exponate waren grob chronologisch gereiht.

Der Großteil der Exponate waren trotz der oben skizzierten programmatischen Absicht Gregors Bücher, Partituren und Autographe, also Objekte, die nicht zum Anschauen hergestellt worden waren und nur geringe Anmutungsqualitäten besitzen. Auch hielt Gregor für das 19. Jahrhundert seinen Ansatz nicht durch, sondern ließ sich von der für diese Zeit vorliegenden Materialfülle dazu verleiten, die Bildenden Künste zu vernachlässigen und auch künstlerisch Unbedeutendes auszustellen, wenn es nur Bühnenbilder, Kostüme oder SchauspielerInnen der Zeit darstellte. Vielleicht hing der durchdachte Zugang zu Antike, Mittelalter, Früher Neuzeit und Barock nur damit zusammen, daß für diese Zeiträume wenig Exponate dokumentarischen Charakters verfügbar waren.

Es gab einige thematische Gruppen wie „Schönbärte und Narren“ oder „Entwicklung des Felsentheaters, bei Calderon u.a., aus dem spanischen Landschaftsbilde.“ Eine Vitrine mit 14 Büchern hatte ein kulturpolitisches Thema: „Komödie und Kirche vom 17. bis zum 20. Jahrhundert“.[300] Nur an dieser Stelle und in einer Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ wurde die Kirche als Machtfaktor und Moralinstanz mit einer eigenen Exponatgruppe dargestellt.

4.4. GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG 1848

Die Ausstellung wurde 1923 anläßlich des 75-Jahr-Jubiläums des „Sturmjahres 1848“ vom Historischen Museum unter der Direktion Alois Trosts in vier Sälen des Museums im Neuen Rathaus produziert. Sie war wie die damaligen Feiern für die Märzgefallenen von der Wiener SDAP getragen.

Den WienerInnen sollte gezeigt werden, daß in Wien 1848 für Freiheit, Demokratie, Bürger- und Arbeiterrechte gekämpft worden war. Die Ausstellung betonte die Berechtigung dieser Forderungen und präsentierte die Monarchie als reaktionär und unterdrückend. Der Bildungsgehalt der Exposition war, den BesucherInnen zu zeigen, daß eine Erhebung gegen undemokratische Herrschaft gerechtfertigt ist. Implizit wurde damit die österreichische Revolution von 1918 als erfolgreiche Umsetzung der Forderungen von 1848 gewertet.

Die überwiegend originalen Exponate wurden so angeordnet, daß sie im Rahmen einer erzählerischen Redimensionierung (Tragödie) Bedeutung erhielten: Die ambitionierte Volkserhebung wurde von der Reaktion blutig niedergeschla-

[300] Katalog der Ausstellung „Komödie“, Nr. 722-735.

gen. Dabei wurden die „guten“ und „bösen“ Darsteller jeweils in eigenen Gruppen

versammelt und einander gegenübergestellt, also eine inszenierende Kontextualisierung mittels einer rhetorischen Figur versucht. Der Inhalt der ersten und letzten Exponatgruppe war programmatisch: „Der Winkel der Gewesenen“ und „Die Waffen des Geistes“. Die Ausstellung konstruierte (sozial) demokratische Geschichtsbilder. Dabei wurde für 1848 unterstellt, daß Bürgertum und Arbeiterschaft Seite an Seite für gemeinsame Ideale Opfer gebracht hatten.

Während es keinen Hinweis dafür gibt, daß die anarchischen Verhältnisse und die Flucht von ca. 100.000 WienerInnen im Oktober 1848 in der Schau thematisiert wurden, nahmen die Plünderungen der Truppen Jellacics im eroberten Wien einigen Raum ein.

Die Ausstellungsgestalter wollten „die Zeit durch ihre eigenen Originale sprechen [...] lassen“. Dabei fanden vor allem Bilder und Archivalien, aber auch Waffen und Kopfbedeckungen aus den Beständen der Städtischen Sammlungen Verwendung. Die ersten drei Säle behandelten in chronologischen Abschnitten die Ereignisse der Revolution, der vierte präsentierte Querschnitte.[301]

Der erste Saal behandelte den Auftakt der Revolution. Die Schau begann mit dem „Winkel der Gewesenen“: Metternich, Eh. Ludwig und Vertreter des Hofes. Gegenüber wurde eine „Galerie der neuen Männer“ plaziert. Sie versammelte neben Abbildungen von Vertretern des aufstrebenden Bürgertums, Mitgliedern des liberalen „Gewerbevereins“ und des „Juridisch-politischen Lesevereins“ auch Porträts von Professoren und Doktoren der Wr. Universität. Eine Gruppe „Rädelsführer“ zeigte Darstellungen von Rednern (u.a. Adolf Fischhof) und Opfern des 13. März. Daneben wurden Darstellungen zu den Märzereignissen präsentiert: Abdankung Metternichs, Anwerbung der Akademischen Legion, Verlautbarung der Konstitution, Ausfahrt Ferdinands I., das von Studenten mit einer schwarz-rot-goldenen Schärpe geschmückte Denkmal Josefs I. und Volksszenen.

Der zweite Saal bedeutete die Ereignisse bis September 1848: Sturmpetition, Ansichten von Barrikaden, die Konstituierung des Reichsrates etc. Dabei wurden die Forderungen der Arbeiterschaft durch ausgestellte Flugblätter berücksichtigt.

Der dritte Saal war den Oktoberereignisse und der Niederschlagung der Revolution gewidmet: Ermordung Latours, Verbrüderung der Grenadiere mit dem Volk, Schlacht bei Schwechat, Jellacics Einzug in Wien, Exponate zu den hingerichteten Revolutionären Cäsar Wenzel Messenhausen, Robert Blum, Hermann Jellinek und Alfred Becher.

Der vierte Saal galt dem „Nebenher der großen Ereignisse“. Präsentiert wurden Karikaturen, die Geschichte der Revolution in Kopfbedeckungen und ihre Widerspiegelung in Musik und Theater. Dann folgte eine Gruppe, die

---

[301] Alle Informationen zu Thema und Inhalt stammen ausschließlich aus: Eine Revolutionsausstellung im Rathaus. In: AZ Nr. 70 vom 13. 3. 1923, 6.

Fahnen und

Waffen präsentierte. Den Abschluß bildete die Gruppe „Waffen des Geistes: zwei Schränke voll Zeitungen“.

Die Ausstellung wurde am 13. März 1923 um 9.00 von Bürgermeister Reumann eröffnet.[302] Genau 75 Jahre zuvor waren die ersten Märzgefallenen zu beklagen gewesen. Wenige Stunden darauf waren Metternich und Sedlnitzky zurückgetreten. Reumann betonte, daß die Stadt Wien ihre Autonomie erst infolge der Revolution zurückerhielt. Sinngemäß hielt er dann fest, daß „nie [...] ein tief eingerottetes System jäher, haltloser, kläglicher zusammengebrochen [ist] als das politische System Metternichs, das scheinbar weltgebietend in Wirklichkeit innerlich von Fäulnis zerfressen war.“ Die Ausstellung „möge [...] der Wiener Bevölkerung zum Bewußtsein bringen, daß schwere Opfer im Kampfe um die Befreiung aus geistiger und militärischer Knechtschaft gebracht werden mußten, daß Blut geflossen ist für die Ideale der Freiheit.“ Reumann forderte schließlich, die akademische Jugend solle nicht vergessen, daß sie einst an der Seite des Proletariats gegen die Reaktion gekämpft hatten.[303]

Die Ausstellung war bis Mitte April 1923 geplant und wurde wegen des großen Andrangs bis 17. Mai verlängert.[304] Sie war Di. - Fr. und So. jeweils von 9.00 - 13.00, Sa. von 15.00 - 19.00 unentgeltlich zu besichtigen.[305] Während der kostenlose Eintritt der Arbeiterschaft entgegenkommen sollte, wurde auf diese bei den Öffnungszeiten keine Rücksicht genommen. Die Veranstaltung war ein großer Publikumserfolg: 46.597 BesucherInnen kamen.[306] Die ausführliche Behandlung der Ausstellung in der AZ bei gleichzeitiger Fast-Nichtbeachtung in der Reichspost[307] und eine erhalten gebliebene Anfrage des „Verbands sozialdemokratischer Arbeiterjugend“ betreffs Führungen[308] lassen mutmaßen, daß vor allem ArbeiterInnen und SDAP-SympathisantInnen ins Rathaus kamen. Die Gemeinde Wien bewilligte 850.000 K und für die Verlängerung noch einmal 450.000 K.[309] Eine

---

302 AZ Nr. 68 vom 11.3.1923, 5.

303 Sinngemäße Wiedergabe von Auszügen der Rede Reumanns in: Die Revolutionsausstellung der Gemeinde Wien. In: AZ Nr. 71 vom 14.3.1923, 5.

304 Vgl. Registratur des Historischen Museums 255/1923; Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz. Hg. v. Magistrate der Stadt Wien. Bd. 3 (maschinegeschrieben u. nicht im Druck erschienen, Wien 1933), 1847; Hundert Jahre Historisches Museum. 106. Sonderausstellung. 21. Mai bis 30. August 1987 (Wien 1987), 155.

305 Die Revolutionsausstellung im Rathaus. In: AZ Nr. 72 vom 15.3.1923, 4.

306 Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien 1923 bis 1928, 1847.

307 Es wurde unter den „Tagesberichten“ des 14. März nur vermerkt, daß die 1848-Gedächtnisausstellung am Vortag von Jakob Reumann eröffnet wurde. Vgl. Reichspost Nr. 71 vom 14.3.1923

308 Registratur des Historischen Museums 180/1923

309 Registratur des Historischen Museums der Stadt Wien 255/1923

unklare Stelle in einem Aufsatz Hermann Reuthers von 1932 deutet an, daß die Ausstellung auch andernorts gezeigt wurde (vgl. Fn. 204).

Die Quellenlage zu dieser Ausstellung ist sehr schlecht. Es gab keinen Katalog und die zu der Exposition in der Registratur des Historischen Museums aufbewahrten Akten sind spärlichst. Nicht einmal der Ausstellungsgestalter ist zweifelsfrei eruierbar. Wenn eine Zeitungsnotiz von 1936 stimmt, dann war Hermann Reuther Ausstellungsleiter.[310] Dagegen sprechen aber der Stil der Ausstellung und die für Reuther untypische, klare und programmatische Konzeption. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit der „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ wäre eine breiter angelegte und mehr Zeitschriften berücksichtigende Medienanalyse notwendig.

4.5. DAS VOLKSTÜMLICHE THEATER WIENS SEIT 150 JAHREN

1924 veranstaltete die Gemeinde Wien das zweite „Musik- und Theaterfest“. Dessen Initiator und Koordinator war der Leiter der sozialdemokratischen Kunststelle David Bach.Im Rahmen der Feierlichkeiten kam es zu Uraufführungen von Werken Arnold Schönbergs, Josef Matthias Hauers, Franz Werfels und Arthur Schnitzlers. Die von Bach durchgesetzte starke Berücksichtigung moderner Musik[311] führte zu einem „finanzielle[n] Flop“ des Musikfests.[312] Trotz der umgerechnet 153.000 öS, die die Gemeinde 1924 bewilligte, mußten noch weitere Subventionen in der Höhe von fast 109.000 öS zugeschossen werden.[313]

Im Rahmen des „Musik- und Theaterfestes“ wurde auch die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ im Wr. Konzerthaus veranstaltet. Friedrich Kiesler, Organisator der Veranstaltung, erhob die Ausstellung in den Rang eines Kunstwerks - an diese Ausstellung knüpften in den 80er Jahren die programmatisch inszenierten Ausstellungen Hans Holleins an. Konstruktivistische Ausstellungsarchitektur und ausgefeilte Exponatanordnung ließen die Möglichkeiten des Mediums Ausstellung klar hervortreten.[314] Die NB veranstaltete unter Mitwirkung Joseph Gregors im September und Oktober 1924 in der Albertina

---

310 Neue Freie Presse Nr. 25.645 vom 2.2.36, 9.

311 Eder: Wiener Musikfeste, 72f.

312 Mattl, Siegfried: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In. Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 18.

313 Eder: Wiener Musikfeste, 111.

314 Lesák, Barbara: Die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ in Wien 1924. Ein Gesamtkunstwerk des konstruktiven Gestaltens. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 118-142.

eine theatergeschichtliche Ausstellung zum Zeitraum von 1880 bis 1900. Das Historische Museum veranstaltete zwei Ausstellungen, „Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis in die jüngste Gegenwart“ und eben „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“.

Für die Präsentation der beiden Expositionen im Historischen Museum war ursprünglich die Schließung der Abteilungen I und II des Museums geplant gewesen, aufgrund der immer größer werdenden Theaterausstellung wurde im August 1924 aber auch die Schließung der III. und schließlich der IV. Abteilung angeordnet.[315]

Die Theaterausstellung versuchte anhand historischer Objekte, deren künstlerischer Wert sekundär war, die Geschichte des volkstümlichen Schauspiels in Wien darzustellen. Dafür wurde eine unglaubliche Menge überwiegend archivalischen Materials präsentiert, grob chronologisch und vor allem personengeschichtlich geordnet. Die Ausstellung glich über weite Strecken einer üppig ausgebreiteten und schlecht strukturierten Studiensammlung. Den Exponaten wurde wie Objekten in Museumsdepots weder Bedeutung noch Sinn verliehen. Es gab keinen Bildungsgehalt und kein Lernziel. Die Ausstellung war zwar offiziell auch für ArbeiterInnen gedacht, erschlug jedoch jeden theaterwissenschaftlich nicht vorgebildeten Laien. Thema wurde gleich Inhalt gesetzt und es gab kaum BesucherInnen- und Gegenwartsbezüge. Die Problematik der musealen Darstellung von Theater wurde nicht berücksichtigt. Es handelt sich um eine der schlechtesten historischen Ausstellung der Zwischenkriegszeit.

Die Ausstellung wurde unter der Direktion des erkrankten und kurz darauf zurücktretenden Alois Trost gestaltet. Die Ausstellungsleitung hatte Hermann Reuther unter Mitwirkung Oskar Katanns inne.[316] Auch Kustos Raoul Biberhofer dürfte mitgearbeitet haben.[317]

Die darstellende Kunst war in Wien in der Ersten Republik ungemein populär. Mit der Exposition wollten die Städtischen Sammlungen wahrscheinlich an diese Tradition anknüpfen und dabei durch die Wahl des volkstümlichen (und nicht etwa des bürgerlichen) Theaters untere Gesellschaftsschichten ansprechen.

Die Ausstellung bestand aus einer weitgehend chronologischen Aneinanderreihung thematischer Gruppen. Die Gruppierung der Objekte war recht lose und unübersichtlich. Oft tauchten Exponate zu einem bereits dargestellten Thema viele Schaukästen später wieder auf, ohne daß ersichtlich war, weshalb diese Personen, diese Theater oder diese Stücke nun erneut thematisiert wurden.

---

[315] Registratur des Historischen Museums 1179/1924.

[316] Das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien. In: AZ Nr. 261 vom 21.9.1924, 9.

[317] Deutschmann: Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums: In. Hundert Jahre Historisches Museum, 47.

Die einzelnen Vorstadtbühnen sowie ein große Zahl von Schauspielern, Autoren, Komponisten und Theaterdirektoren erhielten jeweils eigene Gruppen. Dazwischen gab es Objektgruppen zu Stücken und Rollen.

Die unüberschaubare Menge der thematischen Gruppen kann nur angerissen werden: Hans Wurst, Kasperl, Schikaneder, Theater in der Leopoldstadt, Ignaz Schuster, Theater an der Josefstadt, Adolf Bäuerle, Staberl, die Zauberflöte, Ferdinand Raimund, Theresa Krones, Lokalstück, Zauberstück, Parodie, Johann Nestroy, Wenzel Scholz, Franz von Suppé, Jacques Offenbach, Karl Millöcker, Johann Strauß Sohn, Josefine Gallmeyer, Karl Schwender, Johann Anzengruber, Ludwig Anzengruber, Ludwig Martinelli, das Deutsche Volkstheater, Rudolf Tyrolt, Karl Blasel, Alexander Girardi, Franz Lehár und Leo Fall.

Die arbeitstechnische Vorgangsweise Reuthers war in etwa folgende: Er ging von den zahlreichen Theatralia in den Städtischen Sammlungen aus, ordnete sie dann grob zu Gruppen, ergänzte diese durch Objekte der NB und privater Sammler und präsentierte das Ergebnis als historische Ausstellung.

Die Themengruppen waren nicht in sich geschlossen und nicht klar voneinander abgegrenzt. Zu sehen waren 2008 Nummern, wovon 912 Nummern in 29 Schaukästen untergebracht waren: Theaterzettel, Textbücher, Ölbilder von Personen und Lokalitäten, Kupferstiche, Dekorationsentwürfe, Figurinenaquarelle, Fotografien, Theatergrundrisse und -abbildungen, Szenenbilder, Partituren und -auszüge, Briefe, Gratulationskarten, Plakate, Eintrittskarten und Miniaturen. Dreidimensionale Gegenstände fanden sich kaum. Der Großteil der Exponate war in Art einer Barockgalerie dicht aneinandergedrängt gehängt. In Augenhöhe blieb kaum ein Quadratzentimeter Wandfläche frei.[318] Bei den 2008 Nummern ist zu bedenken, daß bis zu 47 Fotografien und bis zu 20 Rollenbilder unter einer Nummer versammelt wurden.[319] Hermann Reuther kann somit für sich verbuchen, eine der Ausstellung mit der größten Objektdichte in der Geschichte Österreichs veranstaltet zu haben (vgl. Abb. 1). Selbst in den 69 Räumen Schönbrunns wurden 1935 bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung nicht derartige Unmengen an Exponaten versammelt. Und die 2.300 Exponate der historischen Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ hatten bedeutend mehr Ausstellungsfläche zur Verfügung. Die Exponate waren dreizeilig beschriftet. Einleitende oder erläuternde Texttafeln gab es nicht. Es wurden Trennwände eingezogen, um die Wand- bzw. Hängefläche zu vergrößern.[320] Es gab keinen zum Kauf angebotenen Katalog.

---

318 Vgl. Fotos der Ausstellungsräume. Historisches Museum. Inv. Nr. 48.223.

319 Das volkstümliche Theater Wiens, Nr. 563 und Nr. 623. Alle Exponatangaben stammen aus: Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren. Katalog der Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 21. September bis 16. November 1924 (maschinegeschriebenes Manuskript).

320 Vgl. Fotos der Ausstellungsräume. Historisches Museum. Inv. Nr. 48.223.

Ohne Führung war nicht einmal eruierbar, was vor 150 Jahren eigentlich geschehen war. Das erste Exponat stellte so z.B. das erst 1872 eröffnete Alte

Wiener Stadttheater dar. Wahrscheinlich bezogen sich die „150 Jahre“ auf die Verbannung des Hans Wurst durch Sonnenfels und auf die Durchsetzung des regelmäßigen Theaters in Wiens Vororten.[321] Überhaupt war die Ausstellung für nicht hochgrädig motivierte und nicht einschlägig vorgebildete BesucherInnen ohne Führung kaum zu bewältigen.

Abb. 1) Blick in die Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ im Neuen Wr. Rathaus (1924).

Es wurde vorausgesetzt, daß die BesucherInnen zu Personen wie Theresa Krones oder Adolf Bäuerle Vorwissen mitbrachten. Wenn sie nichts über Josefine Gallmeyer oder Wenzel Scholz wußten, wenn sie nicht bereits vorher woanders erfahren hatten, daß der mehrfach ausgestellte Stranitzky den ebenfalls mehrfach ausgestellten Hanswurst erfunden hatte, so verriet ihnen das niemand. Die betreffenden Personen waren bestenfalls als Schauspieler, Autor oder Komponist identifizierbar, warum sie zu Ausstellungsehren gelangten, blieb aber im Dunklen. Selbst wenn man/frau beispielsweise über Ignaz Schuster Vorwissen mitbrachte, gestaltete sich das Auffinden der betreffenden

[321] Vgl. Das Musik und Theaterfest der Stadt Wien. In: AZ Nr. 261 vom 21.9.1924, 9.

Exponate schwierig, waren diese doch weit verstreut.[322] Mitunter tauchten unvermutet Vertreter des Hochadels wie Joseph Fürst zu Schwarzenberg auf[323], ohne daß ein Hinweis gegeben wurde, warum diese Person präsentiert wurde. Die Ausstellung zog sich zeitlich mit einigen wenigen Objekten bis in die Gegenwart hinauf.

Es wurden im Laufe der Ausstellung zwar über 20 Wiener Theater dargestellt, über die Ursachen der Entstehung volkstümlicher Bühnen im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert in Wien erfuhren die BesucherInnen aber nichts. Kein Wort und kein Exponat über die 1776 erfolgte Gewährung vollständiger Spielfreiheit durch Joseph II., nichts über das Anwachsen der Vorstädte und die dortige Nachfrage nach Unterhaltung, was wiederum die bis dahin verbreiteten Wanderbühnen zum Seßhaftwerden veranlaßte. Bürgerliches Geltungsbedürfnis, welches beispielsweise zur Gründung des Alten Wr. Stadttheaters geführt hatte, wurde nicht herausgearbeitet. Auch auf die Vorläufer des Volksschauspiels in der commedia dell'arte und die vielfältigen dort genommenen Anleihen wurde nicht eingegangen.[324] Die Theaterzensur kam nur marginal vor[325], Theaterbrände fehlten überhaupt. Verweise auf Zusammenhänge zu anderen Lebensbereichen fehlten. Die damals als Publikumsmagnet fungierenden aufwendigen Theatermaschinen[326] blieben ausgespart.

Die Ausstellung wurde am 21. September 1924 von Karl Seitz eröffnet. Dabei meinte dieser: „Die Ausstellung soll die Wiener Kunst aufs neue entfachen zur Ehre und zum Ansehen unserer Stadt." Außerdem sollte die Schau ein „Denkmal echten Wienertums sein".[327] Die Exposition sollte bis Ende Oktober dauern und wurde bis zum 16. November 1924 verlängert.[328]

Der Eintritt dürfte mit Ausnahme von ein oder zwei Wochentagen umsonst gewesen sein. 1924 besuchten insgesamt, also inklusive Musik- und Theaterausstellung, 55.528 BesucherInnen das Historische Museum.[329] Angesichts der fast 50.000 BesucherInnen der „Gedächtnis-Ausstellung 1848" war das ein empfindlicher Rückschlag.

---

322 Nr. 54-66, Schaukasten 3 (Nr. 5, 16 und 117-131) sowie Schaukasten 5 (Nr. 13f.).

323 Exponat Nr. 130.

324 Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens (Wien-Hamburg 1983), 58-62.

325 Eines der wenigen diesbezüglichen Exponate war das Zensurexemplar einer verbotenen Satire (Schaukasten 9, Nr. 5).

326 Keil-Budischowsky: Die Theater Wiens, 64

327 Neues Wiener Tagblatt Nr. 262 vom 22. September 1924.

328 Vgl. Hundert Jahre Historisches Museum, 115.

329 Registratur des Historischen Museums, 821/1925.

Die AZ berichtete täglich in höchsten Tönen über das Musik und Theaterfest der Stadt Wien. Der Theaterausstellung widmete sie einen ausführlichen zweiteiligen Artikel.[330] Die Theaterausstellung, die „in ihrem Reichtum noch sehr

[330] Das Musik und Theaterfest der Stadt Wien. In: AZ Nr. 261 vom 21.9.1924 und Nr. 263. vom 23.9.1924.

geschmackvoll wirkt“, wurde als vorzüglich, lehrreich und interessant bezeichnet. „Die Ausstellungsleitung hat der Presse einen nahezu mustergültigen Führer zur Verfügung gestellt, dessen wesentlichste Stellen mit einigen Auslassungen und Zusätzen hier abgedruckt werden sollen, weil diese Ausführungen geeignet sind, dem Arbeiter, dem der Besuch dieser Ausstellung sehr empfohlen werden kann, eine Stütze zu geben, die all das in ein klares, genaues Bild verwandelt, was ihm sonst gerade in längst verschollenen Zeiten nur als ein Nebeneinander verschiedener Modelle und Bilder erscheinen könnte.“ Die Verlegenheit, die aus diesem Satz spricht, findet sich auch im abgedruckten ausführlichen Rundgang durch die Ausstellung. Da es keinen roten Faden und keinen Bildungsgehalt gab, beschrieb die AZ einige mehr oder weniger willkürlich herausgegriffene Objektgruppen. Auch der „nahezu mustergültige Führer“ war wohl dergestalt gehalten. Letztlich meldete die AZ leise Kritik an: „Wenn dieser vorzüglichen Ausstellung noch etwas anzuwünschen wäre, dann wäre es der Versuch [zu zeigen], wie viele der hervorragendsten volkstümlichen Bühnenkünstler Wiens [...] dem Arbeiterstand entsprossen sind. Diesen Gesichtspunkt hat die Ausstellungsleitung leider gar nicht ins Auge gefaßt.“

Die Ausstellung mußte ArbeiterInnen das Gefühl geben, daß historische Ausstellungen doch nichts für sie sind. Angesichts ihrer museumsdidaktischen und historischen Unbeschlagenheit und angesichts der lobenden AZ-Artikel werden sie den Grund ihres Unverständnisses kaum bei der miserablen Ausstellungsgestaltung gesucht haben. Es ist unverständlich, warum Hermann Reuther nach dieser allen sozialdemokratischen Volksbildungsideen widersprechenden Ausstellung Anfang 1925 zum Direktor der Städtischen Sammlungen bestellt wurde.

Als Kontrapunkt zur Theaterausstellung sei noch kurz auf die Exposition „Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart“ eingegangen. [331] Diese Exposition war übersichtlich und klar gestaltet. Es handelte

---

[331] Die Ausstellung „Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart“ wurde am 14. September 1924 eröffnet, sollte bis Ende Oktober dauern und wurde bis 16. November verlängert. Sie war Di.-So. von 9.00 bis 13.00, Sa. auch von 15.00 bis 19.00 geöffnet. Di. und Do. war ein Eintritt von 10.000 K zu leisten, sonst war der Eintritt frei. Die Ausstellung fand in der III. Abteilunge des Historischen Museums im Rathaus statt, nahm drei Räume und einen Durchgang in Anspruch und umfaßte 480 Exponate. Es gab vier Themen: Die große Vergangenheit (197 Exponate), Übergang zur Gegenwart (26 Exponate), Die traditionelle Gegenwart (129 Exponate), Die Moderne (128 Exponate). Die einzelnen Exponate waren dreizeilige beschriftet. Es gab wie bei der Theaterausstellung keinen zum Kauf angebotenen Katalog. Informationen zu ihr finden sich in: Katalog der Musikausstellung 1924. Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart (maschinegeschrieben, s.a. et s.l.); Das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien. In: AZ Nr. 255 vom 15.9.1924; Das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien. In: AZ Nr. 257 vom 17.9.1924, 8;

sich um eine Kombination aus musikwissenschaftlicher Archivausstellung (Vitrinen) und Kunstausstellung (Künstlerporträts und Büsten). Sie war personengeschichtlich aufgebaut und thematisierte vor allem in Wien wirkende Komponisten und deren Werke, wobei große Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne festzustellen war. Somit war diese Exposition eine Jubiläumsausstellung (Anton Bruckner) aus aktuellem Anlaß (Musik- und Theaterfest) mit Gegenwartsbezug (zeitgenössische Komponisten).

Besonders der letzte Raum verdient Beachtung. Er beinhaltete eine programmatisch inszenierte Kunstausstellung nach einem Entwurf des Architekten Willi Legler.[332] In der Mitte stand auf einem schlanken Sockel Rodins Büste von Gustav Mahler. An den Wänden hingen bedeutende Porträts: Kokoschka hatte Schönberg und Webern porträtiert, Schiele Schönberg und Schönberg Berg. Auch Radierungen zu Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ von F. Michl waren zu sehen. Der Raum war unter einer spitz zulaufenden zeltförmigen Stoffdecke klar und übersichtlich gegliedert. Die gehängten Exponate hatten Platz zur Wirkung und waren untereinander in Bezug gesetzt. In Vitrinen wurden Manuskripte und Archivalien zu Mahler, Schönberg, Zemlinski, Alban Berg, Webern, Wellesz, Krenek und anderen präsentiert. Die Exponate der Vitrinen standen in Bezug zu den Bildern an den Wänden. In mancherlei Hinsicht knüpfte die Musikausstellung an die von der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs 1902 in der Secession programmatisch inszenierte Beethoven-Ausstellung an.

1939 sollten einige der hier präsentierten modernen Komponisten wieder in einer Ausstellung auftauchen. Gemeinsam mit der NS-Wanderausstellung „Entartete Kunst“ wurde in Wien auch die „Entartete Musik“ ausgestellt.

4.6. BEETHOVEN UND DIE WIENER KULTUR SEINER ZEIT

Ich berücksichtige diese Künstlerausstellung, weil sie im Unterschied zur ersten Beethoven-Ausstellung des Historischen Museums (1920) auch die Wiener „Umwelt“ Beethovens thematisieren wollte. [333] Hermann Reuther hatte im Sinn, „die innere und äußere Umwelt“ sowie Zusammenhänge zur

---

100 Jahre historisches Museum, 115; Vgl. die Fotografien der Ausstellungsräume: Historisches Museum: Inv. Nr. 48.224, 1-17.

[332] Vgl. die Fotos der Ausstellungsräume. Historisches Museum, Inv. Nr. 48.224/1-17.

[333] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien. Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit (Wien 1927), VI.

„gesellschaftlichen und geistigen Struktur Wiens“ herauszuarbeiten.[334] Es lassen sich bei dieser Ausstellung Strategien historischer Kontextualisierung von Künstlern thematisieren.

[334] Vgl. „Konzept der Ausstellung“. In: Registratur des Historischen Museums 54/1928.

1927 veranstalteten Bund Österreich und Gemeinde Wien anläßlich des hundertsten Todestages des Komponisten gemeinsam Beethoven-Zentenarfeiern. Die Gesamtkoordination übernahm der renommierte Musikwissenschafter Guido Adler. Es wurden zahlreiche Konzerte veranstaltet. An der Universität Wien wurde ein internationaler musikhistorischer Kongreß abgehalten. Die Gemeinde Wien beschloß die Beethoven-Zentenarausstellung als Ergänzung der Feierlichkeiten und bewilligte einen Kredit von 12.500 öS. Die abzudeckenden Kosten der Ausstellung beliefen sich letztlich auf ca. 8.800 öS.[335]

Die Ausstellung wurde von den Städtischen Sammlungen unter der Direktion Reuthers gestaltet und fand im Neuen Rathaus in 8 Räumen des Historischen Museums auf einer Fläche von 700 m^2 statt. [336] Sie war vom 27. März bis 30. April 1928 geplant und wurde bis 15. Mai verlängert.[337] Der Eintritt war frei. Die Exposition war täglich außer Mo. von 9 bis 13 Uhr, Mi. und Sa. auch von 16 bis 19 Uhr geöffnet. Sie wurde von Karl Seitz eröffnet[338] und von 36.869 BesucherInnen gesehen.[339]

Wie schon bei der Beethoven-Ausstellung von 1920 übernahm die Gemeinde Wien die Haftpflicht für Beschädigung oder Verlust der ausgestellten Exponate.[340] 900 der 1070 Nummern kamen von Leihgebern.[341] Der 248 Seiten umfassende, aufwendig gestaltete Katalog war einer der umfangreichsten der Zwischenkriegszeit und erreichte eine Auflage von 2.000 Stück.

Die Ausstellung war abwechslungsreich gestaltet und versammelte eine bedeutende Zahl von Beethoven-Highlights. Neben diversen „Reliquien“ waren viele Autographen zu berühmten Werken zu sehen. Wie die 35 ausgestellten Musikinstrumente und die Werke der Bildenden Kunst hatten viele Exponate hohe Anmutungsqualität. Der Großteil der BesucherInnen hatte von Beethoven wohl schon einiges gehört, und auch bei den Stadtansichten und Komponisten

---

335 Registratur des historischen Museums 1685/1927 und 54/1928; Amtsblatt der Stadt Wien vom 1.1.1927, 6 und vom 23.7.1927, 830; Rechnungsabschluß der Bundeshauptstadt Wien für das Jahr 1927 (Verlag des Gemeindepräsidiums), 88; Eder: Wiener Musikfeste, 114f. und 134; Mattl: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 18.

336 Registratur des Historischen Museums 1685/1927.

337 Plakat der Ausstellung. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.905; Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz. Hg. v. Magistrate der Stadt Wien. Bd. 3 (nicht im Druck erschienen, Wien 1933), 1848; Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, 155.

338 Neues Wiener Tagblatt vom 26. 3. 1927.

339 Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien 1923 bis 1928, 1848; Registratur des Historischen Museums 1685/1927.

340 Registratur des Historischen Museums 54/1928.

341 Vgl. Registratur des Historischen Museums 1685/1927.

wie Mozart oder Schubert konnte an Vertrautes angeknüpft werden. Das alles, die überschaubare Größe und die klare thematische Gliederung ermöglichten trotz der großen Exponatanzahl einen angenehmen Ausstellungsbesuch. Die Ausstellung wurde in den Medien sehr gut aufgenommen.

Beethoven war bereits 1902 in Wien Thema einer Ausstellung gewesen. Die Vereinigung Bildender Künstler Österreichs wählte einen ästhetischen Zugang über Werke der bildenden Kunst und veranstaltete in der Secession eine der ersten programmatisch inszenierten Ausstellungen der Geschichte. Reuther wählte einen anderen Zugang.

In Konzept und Führer wurde die „wissenschafltliche Ergänzung der künstlerischen Darbietungen der Beethoven-Zentenarfeiern“ als Ziel genannt. [342] Es gilt hier erneut festzuhalten: in Vitrinen eingesperrte Partituren machen wissenschaftlich noch lange keinen Sinn. Es mag im Vor- und Umfeld der Ausstellung zu wissenschaftlichen Arbeiten gekommen sein, eine öffentliche Ausstellung aber ist kein wissenschaftliches Medium. Obige Behauptung ist als (gelungener) Versuch zu werten, sich vor einer Zieldefinition zu drücken. Reuther griff noch zu einer weiteren Legitimierungsstrategie: Angesichts der weltweiten Erinnerungsfeierlichkeiten dürfe „Wien [...] bei seinem berechtigten Ruf als erste Musikstadt der Welt [...] nicht fehlen“.[343]

Die Ausstellung sollte „Beethovens Leben und Schaffen an Hand von Bildern, Reliquien und den Urschriften seiner Werke zur Darstellung“ bringen.[344] Der religiös-sakrale Begriff „Reliquie“ verweist auf den pietätvollen und sekundär sakralisierenden Gedächtnischarakter der Ausstellung hin. Der Terminus „Reliquie“ wurde sogar als Stichwort in das Register des Katalogs aufgenommen und verweist u.a. auf Beethovens Taufhäubchen, seine Instrumente, ein Kachelstück aus Beethovens Wohnung im Schwarzspanierhaus, seine Haare und seinen letzten Wäschezettel. Im Konzept der Ausstellung wurden Höhrrohr und Spazierstock ebenfalls als „Beethovenreliquien“ bezeichnet.[345]

Thematisch wurde Beethoven vor allem durch Kunst (Literatur, Musik, Theater, Bildende Kunst), aber auch durch Wissenschaft, Stadtbild, gesellschaftliches Leben und Verlagswesen kontextualisiert. Vor allem diese nichtkünstlerischen Bereiche können Aufschluß über die Geschichtskultur der Ausstellung geben.

Die wissenschaftliche „Umwelt“ Beethovens wurde im Unterschied zur damaligen Literatur nur sehr kurz behandelt. Personengeschichtlich angelegt

---

[342] „Konzept der Ausstellung“. In: Registratur des Historischen Museums 54/1928; Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, V.

[343] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, V.

[344] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, V.

[345] Registratur des Historischen Museums 54/1928.

wurden Darstellungen von 14 Wissenschaftern mit kurzen Erläuterungen im Katalog präsentiert. Eine Darstellung der damaligen wissenschaftlichen Weltsicht wurde nicht versucht.

Die Stadt Wien wurde durch viele Biedermeier-Ansichten gezeigt. Dazu paßte der Tonfall der Einleitung des Katalogs. Zu lesen ist, daß die „innige Verbindung der Stadt mit der Natur in dem Gesamtbild der Stadt ihr einzigartiges, schönes Gepräge findet“. Während sich im Text „prächtige Staatskarossen und Wagen des Adels“ finden, war von unteren sozialen Schichten nie die Rede. „Vergnügungsstätten“ wie Prater, Augarten und Volksgarten kamen vor, Arbeits- und Werkstätten hingegen ebensowenig wie Fabriken.[346]

Zum Thema „Gesellschaftliches Leben“ wurden neben heiteren Genredarstellungen von Volksleben und Volkstypen Abbildungen adeliger und bürgerlicher Festlichkeiten sowie Portäts bedeutender Personen des damaligen gesellschaftlichen Lebens versammelt. Dazu kamen eine Reihe romantischer Darstellungen von Geburts- und Sterbehäusern. Alltag oder Alltägliches blieb weitgehend ausgespart. Allerdings fanden sich unter „Beethoven und seine Gönner“ Exponate wie Verträge, Quittungen und Bittbriefe, die Rückschlüsse auf die wirtschaftliche Situation freier Künstler in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts ermöglichen.[347] Zur rechtlichen Situation des in Bonn geborenen Beethovens in Wien war das ihm 1815 verliehene Wiener Bürgerrechtsdiplom ausgestellt.[348]

Obwohl Beethoven ein sehr politischer Mensch war, blieb dieser Bereich thematisch und inhaltlich weitgehend ausgeblendet. Die Französische Revolution kam nur bei der Einleitung zu Fidelio vor.[349] Als grundlegender Gedanke der Oper wurde aber nicht die Idee der Freiheit, sondern die reiner Gattenliebe herausgestellt. Zwar wurde in der Einleitung zu „Musik um Beethoven“ darauf verwiesen, daß in Wien „von dem neuen Geiste [...] infolge der künstlichen Absperrung von den in Deutschland sich machtvoll regenden fortschrittlichen Ideen so gut wie nichts zu spüren“ war[350], worin diese Ideen bestanden, das suchten interessierte BesucherInnen vergeblich. Der Begriff „Aufklärung“ kam im Katalog nicht vor, die Bezeichnung „Sturm und Drang“ wurde ebenfalls nicht mit Bedeutung gefüllt. So erfuhren die BesucherInnen zwar, daß „Beethoven [...] aus dem Geiste der Sturm- und Drangbewegung erwachsen war“[351], nicht aber, was man/frau konkret darunter verstehen konnte. Dafür wurde bereits auf Seite 2 des Katalogs auf Beethovens „innige Naturliebe“ hingewiesen.

---

346 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, 1 und 2.
347 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, Nr. 397, 398, 405, 408 und 409.
348 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, Nr. 538.
349 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, S. 205.
350 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, S. 146.
351 Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, S. 146.

Napoleon kam als Brautwerber Marie Luises vor.[352] Selbstverständlich wurde auch das löchrig radierte Deckblatt der Eroica gezeigt. Dabei wurde die Enttäuschung Beethovens bei der „Nachricht von der Selbstproklamation Napoleons

[352] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, Nr. 56.

zum Kaiser“ angesprochen.[353] Gleich neben dem Deckblatt der Eroica lag ein anderes von Hans von Bülow entworfenes: „Der Name Bonaparte ist durchstrichen, an seine Stelle ‘Bismarck’ gesetzt, dem Thema des Finales sind huldigende Worte an Bismarck unterlegt.“ Die Ausstellung instrumentalisierte Beethoven ohne zu zögern deutschnational und monarchistisch. Das mag vielen BesucherInnen nicht einmal aufgefallen sein, denn in Ausstellung und Katalog wurde nirgends herausgearbeitet, weshalb Beethoven Verehrer Napoleons und Anhänger der Ideen der Französischen Revolution gewesen war. Bülows Uminterpretation wurde als harmlose Ersetzung einer Widmung durch eine andere dargestellt.

Ähnlich lagen die Umstände beim Wiener Kongreß. Dieser tauchte zwar als Anlaß für musikalische Festivitäten auf[354], die dort gefaßten restaurativen Entscheidungen kamen hingegen nicht vor. Karlsbader Beschlüsse, Metternich und Heilige Allianz blieben unerwähnt.

Reuther leistete die in Aussicht gestellte Verortung Beethovens in der „geistigen Struktur Wiens“ nur hinsichtlich der Künste. Das damalige wissenschaftliche Weltbild wurde nicht berücksichtigt, die politische Dimension völlig ausgeblendet. Eine Verortung Beethovens in der „gesellschaftlichen Struktur Wiens“ wurde entgegen Reuthers Ankündigung nicht versucht. Zwar wurde Beethovens wirtschaftliche und rechtliche Situation angerissen, die Wiener Gesellschaft bestand der Ausstellung nach aber primär aus Adeligen, Künstlern und Volkstypen vor niedlich biedermeierlicher Kulisse. Wie immer hatte Reuther auf Bildstatistiken und Modelle verzichtet.

4.7. WIEN UND DIE WIENER

4.7.1. Die Ausstellung

Die Großausstellung „Wien und die Wiener“ fand 1927 im Wr. Messepalast statt. Sie war eine der ersten Städteausstellungen Europas und ähnelte dabei einer kleinen Weltausstellung. „Es ist dies der erste Versuch im großen Stil, das Gesamtleben einer Weltstadt, ihr Werden, Wachsen und Streben in einer Ausstellung festzuhalten.“[355]

Die Veranstaltung war eine Informationsausstellung mit dem Ziel, kommunale Gegenwart und Arbeit unterschiedlichster öffentlicher und privater Initiativen

---

[353] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, S. 118.

[354] Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung, Nr 69 und 72.

[355] Wien und die Wiener. Offizielle Ausstellungszeitung. Hg. v. der Vereinigung der österreichischen Tageszeitungen. Nr. 1 vom 7. Mai 1927, 1.

positiv darzustellen. Verwirklicht wurde die Schau von der Gemeinde Wien und

von einer Reihe von Wiener Vereinen und Organisationen. Auch Institutionen wie der Österreichische Entomologen-Verein (Insektenfauna), der Österreichische Kynologenverband (Rassehundezucht), der Zentralverein für das österreichische Blindenwesen und der Caritasverband wirkten mit. Die AusstellungsgestalterInnen inszenierten einen Freizeitparcour, der zahlreiche Unterhaltungsmöglichkeiten bot. Wenn die OrganisatorInnen auch den Unterhaltungswert betonten, so war die Ausstellung doch stark von Bildungs- und Dienstleistungsangeboten geprägt. Der ganze Messepalast war zu einer Erlebnis-Landschaft umgestaltet. Die einzelnen Abteilungen, mehrere Gaststätten, Verkaufsstände, Konzerte und die langen Öffnungszeiten luden die BesucherInnen ein, viel Zeit im Ausstellungsgelände zu verbringen und dabei viel Geld auszugeben. Besonders die knapp einhundert industriellen und gewerblichen Aussteller, die in den Abteilungen G und H viel Raum für ihre Produkt- und Selbstpräsentationen erhalten hatten, waren daran interessiert.

Die Ausstellung wurde „in einer am 22. November 1926 unter Vorsitz des Bürgermeisters im Rathause stattgehabten Besprechung von Vertretern der kulturellen und wirtschaftlichen Kreise Wiens beschlossen“ und in nur fünfeinhalb Monaten realisiert.[356]

Die Veranstaltung nahm „sämtliche Räume im Parterre und ersten Stock des Messepalastes, die bei den Wiener Messen regelmäßig belegt werden, in Anspruch.“ [357] In den Höfen wurden das „Haus der Zukunft“, drei „Wochenendhäuschen“ und mehrere Alt-Wiener-Häuser als Kulisse für das Alt-Wiener-Kaffeehaus „Zur alten Bastei“ aufgebaut.[358] Ein Restaurant und ein Alt-Wiener Heuriger waren ebenfalls vorhanden, und vor dem Messepalast befand sich das Zeiss-Planetarium.

Am 22. November 1926 hatte der Bund eine Beteiligung an der Ausstellung zugesagt. In der Folge wurde ein Konzept für die Beteiligung der Bundesanstalten und -betriebe erarbeitet. Am 20. Dezember 1926 kam es zu einer diesbezüglichen interministeriellen Koordinationssitzung. Das BM für Heerwesen kündigte dabei an, sich nicht beteiligen zu wollen. Die Polizei war skeptisch. Das Finanzministerium stellte keine Mittel in Aussicht. Das Fehlen des Kultus im Ausstellungskonzept wurde bemängelt. Die für den Bund vorgesehene Ausstellungsfläche von

---

356 Vgl. Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai 1927, 3.

357 Ausstellungszeitung Nr. 1 vom 7. Mai, 2. Vgl. den Plan des Ausstellungsgeländes. In: Ausstellungszeitung Nr. 31 vom 6. Juni, 5.

358 Fotos dieses Ambientes in: Ausstellungszeitung Nr. 70 vom 15. Juli, 4 sowie in: Historischen Museum Inv. Nr. 58.306/1,2 und Inv. Nr. 49.575/103. Auch ein Geschichtenband wurde zu den aufgebauten Kulissen herausgegeben: Amon, Adolf: Historische Legenden über die von der Wiener Molkerei (...) in der Ausstellung „Wien und die Wiener“ (...) nachgebildeten Alt-Wiener-Bauten (Wien 1927).

1.000m² wurde angesichts der für die Gemeinde Wien reservierten 2.500m² als problematisch empfunden.[359] Am 5. Jänner 1927 lehnte der Ministerrat schließlich „eine Beteiligung der Bundesanstalten und -betriebe [...] wegen der zu großen hieraus dem Bund erwachsenden Kosten“ ab.[360] Eine Teilnahme an der Ausstellung erschien aber vor allem dem BM für Handel und Verkehr notwendig, „da sonst die Ausstellung leicht einen politischen Anstrich bekommen könne“.[361] Letztlich ermächtigte der Ministerrat am 27. Jänner 1927 die Bundesbetriebe, doch an der Ausstellung teilzunehmen, soweit sie die daraus erwachsenden Kosten selbst abdecken könnten.[362] Den Bundesanstalten blieb die Teilnahme untersagt, obwohl bereits vielfach die Arbeiten aufgenommen worden waren.[363]

Letztlich sicherte die Gemeinde Wien die Finanzierung der Veranstaltung. Sie stellte der Wr. Messe AG, die die Ausstellung leitete, 100.000 öS zur Verfügung. Stadtbaurat Michael erhielt für die Realisierung der Abteilungen der Gemeinde Wien (inkl. historische Abteilung) 500.000 öS, wozu aufgrund der Mehrkosten im nachhinein ein Zuschußkredit von 70.000 öS kam.[364]

Vorsitzender des vorbereitenden Komitees und zugleich Vorsitzender des Ehrenausschusses war Wilhelm Exner.[365] Neben ihm gestalteten Walter Breisky und Julius Müller die Ausstellung entscheidend mit.[366] Wilhelm Exner war in der Monarchie Herrenhausmitglied gewesen und hatte 1879 das Technologische Gewerbemuseum in Wien gegründet. 1927 war Exner Präsident des Technischen Versuchsamtes und bereits 87 Jahre alt. Der Christlichsoziale Walter Breisky, 1920 bis 1922 Vizekanzler und mit dem Unterricht betraut, war 1927 Präsident des Bundesamtes für Statistik. Julius Müller war

---

359 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2940: Ausstellungen: Wien 1911-1926. Z. 32.702/1926.

360 Vgl. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 812/1927. Vgl. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik. Abt. V. 20. Oktober 1926-4. Mai 1929. Bd. 1 (Wien 1993), 179, 189.

361 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 812/1927.

362 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 2.604/1927. Vgl. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik. Abt. V. Bd. 1, 195, 204.

363 Betroffen waren die Universität Wien, die Hochschule für Bodenkultur, die Tierärztliche Hochschule, die Geologische Bundesanstalt, die Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik, die Universitäts-Sternwarte, die Hochschule für Musik sowie die Akademie für Musik und darstellende Kunst. Anstatt des NHMs übernahmen die Zoologisch-Botanische und die Geologische Gesellschaft die Trägerschaft der betreffenden Abteilungen. Das NHM trat nur als Leihgeber auf, obwohl es federführend blieb und eigens Exponate für die Ausstellung anfertigte. Das Technische Museum sagte seine Beteiligung ab.Vgl. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 2.604/1927, Z.4.465/1927, Z. 7.849/1927 und Z. 10.046/1927.

364 Registratur des Historischen Museums 78/1927.

365 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2940: Ausstellungen: Wien 1911-1926. Z. 32.702/1926.

366 Vgl. die Eröffnungsrede von Karl Seitz. In: Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai, 5.

Generaldirektor der Wr. Messe

AG und in dieser Funktion zugleich Vorsitzender der Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich.[367]

Die einzelnen Abteilungen wurden weitgehend autonom von unterschiedlichsten Personen bearbeitet. Zentrale Teile der Ausstellung wurden von Organisationen gestaltet, die der Wiener SDAP nahestanden bzw. von dieser dominiert wurden. So wurden von den 16 Abteilungen sechs von der Gemeinde Wien und eine weitere von der Wr. Arbeiterkammer und den Wr. Sozialversicherungs-Instituten realisiert. Diese Organisationen hatten mehr als ein Drittel der Ausstellungsfläche zur Verfügung.

Im Ehrenpräsidium der Ausstellung saßen neben dem sozialdemokratischen Wiener Bürgermeister Karl Seitz auch die wichtigsten Vertreter der christlichsozialen Bundesregierung. Den Ehrenschutz hatte Bundespräsident Miklas inne. Die 123 im Ehrenausschuß sitzenden Personen stellten ein „Who ist Who“ der 20er Jahre dar.

Ziel der Exposition war es, „vor der engeren Heimat ebenso wie vor dem gesamten Auslande ein kraftvolles und feierliches Bekenntnis zum Leben abzulegen und dabei immer wieder vor Augen zu führen, wie Wien das glänzende Erbe seiner Kulturschätze verwaltet und mehrt, wie es sich in die neue Zeit eingefügt hat [...]. Wenn es der Ausstellungsleitung gelungen ist, [...] den Wienern ebenso wie den Fremden ein lehrreiches Bild des Lebens dieser Stadt zu geben und daneben auch ein wenig für ihre Unterhaltung gesorgt zu haben, so ist ihr Zweck erreicht.“[368]

Einerseits sollte also das Image Wiens und das Selbstbewußtsein seiner BewohnerInnen aufgemöbelt werden, war die Stadt doch nicht mehr die Hauptstadt eines mächtigen Imperiums, sondern die einer kleinen Republik. Es wurde betont, daß Wien noch immer eine „Weltstadt“ sei und „noch immer [...] das große, einzig dastehende, unvergleichliche Kulturzentrum Europas“.[369]

Andererseits implizierte die positive Darstellung der Situation Wiens die positive Beurteilung sozialdemokratischer Kommunalpolitik. So wurden beispielsweise die positiven Auswirkungen der vielkritisierten Wohnbausteuer herausgestellt. Wahlwerbung war die Exposition aber keine, hatten Gemeinderats- und Nationalratswahlen doch genau zwei Wochen vor der Ausstellungseröffnung stattgefunden (24. April 1927). Aber auch christlichsoziale und deutschnationale soziale Organisationen erhielten Raum, ihre Anliegen und

---

367 Vgl. Eder: Wiener Musikfeste. Zwischen 1918 und 1938, 350f.

368 Wien und die Wiener. Ausstellung im Wiener Messepalast. Mai-Juni [sic] 1927 (Wien 1927), 3f.

369 Ausstellungszeitung Nr. 1 vom 7. Mai, 1. Auch Michael Hainisch verwendete bei der Eröffnung den Begriff „Kulturzentrum“. Walter Breisky betonte, „was die Wiener und Wienerinnen an Kulturarbeit für den Fortschritt der Menschheit und zu ihrer Erhebung geleistet haben“. In: Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai 1927, 4 und 5. Hermann Reuther schrieb ebenfalls vom „Kulturzentrum Wien“. In: Wien und die Wiener, 23.

Leistungen darzustellen. So bekamen beispielsweise in den Abteilungen „Die Wienerin“ und „Turnen und Sport in Wien“ politisch konträre Organisationen Raum zur Selbstdarstellung.[370]

Mehrmals war von „Aufklärung“ die Rede.[371] Ein besonderes Anliegen war den AusstellungsgestalterInnen, praktische Anregungen zu Freizeitgestaltung, Wohnungseinrichtung, (Aus)bildung und Einkauf zu geben. [372] Beispielsweise sollte die Abteilung „die gemütliche Ecke’ [...] als erste temporäre Ausstellung des Frauenkomitees unter verschiedenen Stichwörtern, wie: Winterecke, Schmollwinkel, Radioecke, Kaffee-Ecke, Kinderecke, Faule Ecke, Plauderecke, Kühle Ecke, Mädchenerker usw. an möglichst verschiedenartigen Beispielen zeigen, wie auch in einer bescheidenen Wohnung und mit bescheidenen Mitteln wenigstens ein Teil des Raumes behaglich und originell eingerichtet werden kann.“[373]

Die Ausstellungsgestalter proklamierten für sich generell, „das Heute aus dem Gestern und damit auch ein[en] Blick in die Zukunft eröffnet“ zu haben.[374] Für weite Bereiche der Ausstellung kann diese Behauptung Gültigkeit beanspruchen, eine Reihe von aktuellen Problembereichen und Diskussionsfeldern wurde differenziert thematisiert. Daneben sollte die Schau wie die gleichzeitig stattfinden Wiener Festwochen den Fremdenverkehr ankurbeln. Karl Seitz meinte bei der Eröffnung, die Ausstellung solle „Licht und Werbung für diese Stadt“ sein.[375]

Die Ausstellung umfaßte 18 Abteilungen.[376] Es lassen sich fünf Hauptthemen herausarbeiten: Fürsorge, Bildung, Wohnung, Freizeit und Verwaltung.

---

370 So stellten der überparteiliche „Bund österreichischer Frauenvereine“, die „Katholischen Reichs-Frauenorganisation Österreichs“, die „Katholischen Frauenorganisation für Wien und das Burgenland“, der „Reichsverband deutscher Frauenvereine Österreichs“ und das „Zentral-Frauenkomitee der sozialdemokratischen Partei“ bzw. die „Christlich-deutsche Turnerschaft Österreichs“, der „Deutsche Turnerbund“ und der „Arbeiterbund für Sport und Körperkultur in Österreich“ (ASKÖ) nebeneinander aus.

371 Vgl. Walter Breisky in seiner Eröffnungsrede, Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai, 4; vgl. auch die Zielsetzung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums. In: Ausstellungszeitung Nr. 59 vom 4. Juli, 1.

372 Vgl. u.a. die Artikel wie „Was die Hausfrau in der Ausstellung lernen kann“ und „Lehrspaziergang durch die Ausstellung. Anschauungsunterricht für Besucherinnen“. In: Ausstellungszeitung Nr. 6 vom 12. Mai, 3 und Nr. 33 vom 8. Juni, 1f.

373 Wien und die Wiener, 193.

374 Wien und die Wiener, 3.

375 Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai, 5.

376 1.) Wiens Lage, Klima, Fauna und Flora - Der Himmel über Wien
2.) Aus der Geschichte Wiens
Gemeinde Wien:
3.) Ernährung - Jugendfürsorge
4.) Allgemeine Fürsorge - Schule

Daneben wurde der Geschichte, den Themen Klima-Fauna-Flora und dem technischen Fortschritt viel Raum gewidmet. Die Ausstellungsarchitekten Robert Oerley, Karl Witzmann und Gottlieb Michael gestalteten die Abteilungen sachlich, klar und übersichtlich - mitunter wurden konstruktivistisch anmutende Formen verwendet.[377]

Die Umsetzung der einzelnen Themen wurde zumeist durch die Darstellung der in diesen Bereichen tätigen kommunalen bzw. privaten Organisationen versucht. Die betreffenden Organisationen stellten sich zumeist selber dar.

Die OrganisatorInnen wollten der Ausstellung „wirkliches, lebendigstes Leben einhauchen", nicht Produkte, sondern die Produktion selbst vorführen und „die Weltstadt als eine Werkstätte gezeigt" sehen. Sie wollten den Ausstellungsbegriff erweitert wissen und sprachen von einer „Art kinematographische Darstellung, wie sich das Heute aus dem Gestern entwickelte und wie sich die Umrisse des Morgen schon vor unseren Augen zeichnen".[378] All diese Vorhaben veranlaßten Walter Breisky in der Eröffnungsrede, die Ausstellung als ein „Experiment" zu bezeichnen.[379]

Als Beispiel für die favorisierte anschauliche Art der Themenumsetzung sei die Dreigliederung der „Wiener Presseausstellung" angeführt. „1. Die eigentliche Ausstellung der Wiener Presse, die einen Überblick über den gegenwärtigen Stand des Wiener Zeitungswesen geben soll. [...] 2. Ein historisch knapper Überblick über die Entwicklung des Wiener Zeitungswesens [...]. 3. Um das Werden einer Tageszeitung vom Einlangen der Nachrichten bis

---

5.) Erholung - Straße - Feuerschutz und Rettungswesen
6.) Wohnung - Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
7.) Städtische Betriebe
8.) Die Wienerin. Ausstellung der Vereinigten Frauen-Organisationen Wiens
9.) Die gemütliche Ecke
Wr. Arbeiterkammer und Wr. Sozialversicherungs-Institute:
10.) Wiener Fürsorge für Gesunde und Kranke - Wiener Bildungsfürsorge
11.) Turnen und Sport in Wien
12.) Das Wochenende des Wieners
13.) Wiener Presse-Ausstellung - Der Wiener Musikverlag
14.) Technik und Verkehr
15.) Wiener Filmarbeit und Kino
16.) Ausstellung des Mode und Kunstgewerbes
17 und 18.) Repräsentative Ausstellungen - Industrielle und gewerbliche Aussteller.

[377] Vgl. Fotos der Ausstellungsräume „Schule" und der von den Gaswerken veranstalteten Untergruppe. In: Ausstellungszeitung Nr. 16 vom 22. Mai, 5 (noch einmal abgedruck in Nr. 40 vom 15. Juni, 7) und Nr. 24 vom 30. Mai, 3.

[378] Ausstellungszeitung Nr. 1 vom 7. Mai, 1.

[379] Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai, 3.

zur Expedition den Besuchern vor Augen zu führen, wird die offizielle 'Ausstellungs-Zeitung' [...] im Ausstellungsraume selbst hergestellt."[380]

Beim Thema Fauna und Flora wurde die Mikroskopie eines Donau-Wassertropfens auf eine Leinwand projiziert. Zu Ausflugsgebieten um Wien waren große Dioramen zu sehen. In der Abteilung der Generaldirektion der Tabak-Regie wurden Zigaretten vor Ort hergestellt und verkauft. Die anschließende Gruppe war von der Entnikotisierungsanstalt gestaltet.

Die Ausstellung dauerte vom 7. Mai bis 17. Juli 1927. Am 15. Juli wurde sie infolge der Demonstrationen und des Justizpalastbrandes geschlossen. An den folgenden beiden letzten Tagen wurde die Ausstellungszeitung wieder hergestellt, die historische Abteilung blieb aber geschlossen.[381] Die Ausstellung war täglich von 9 bis 20 Uhr geöffnet, an Sonn- und Feiertagen bereits ab 8 Uhr. Der Heurigenbetrieb endete um 23 Uhr.[382]

Der Eintrittspreis war für ArbeiterInnen bei korporativem Besuch auf 0,70 öS reduziert worden. In den zehn Wochen ihrer Dauer wurde die Ausstellung von ca. 600.000 Personen besucht.[383] Am ersten Sonntag (8. Mai) waren 15.000 Personen in der Ausstellung.[384] Am So., dem 15. Mai, mußte die Ausstellung aufgrund des Andrangs „wiederholt polizeilich gesperrt werden". Um 16 Uhr hielten sich nach polizeilichen Schätzungen ca. 27.000 Menschen im Messepalast auf.[385] Am So., den 22. Mai war erneut von zehntausenden BesucherInnen die Rede.[386] Aufgrund des großen Andrangs wurde die Öffnungszeit vom 19. Juni an um eine Stunde verlängert, sodaß die Ausstellung fortan bis 21 Uhr geöffnet blieb.[387]

Die Ausstellung hatte das größte Aktionsfeld der Zwischenkriegszeit in Österreich. Es wurde landesweit mit Plakaten geworben.[388] Im Rahmen der Presseausstellung wurde die Tageszeitung „Wien und die Wiener. Offizielle Ausstellungszeitung" hergestellt. Sie war jeweils acht Seiten stark[389], erschien 72mal, d.h. vom 7. Mai bis zum 17. Juli 1927 jeweils um 16.00 und kostete 20 Gro-

---

380 Wien und die Wiener, 205. Vgl. Fotos der Presseausstellung. In: Ausstellungszeitung Nr. 14 vom 20. Mai, 4; Nr. 55 vom 30. Juni, 2; Nr. 64 vom 9. Juli, 3 und 4; Nr. 68 vom 13. Juli, 3; Vgl. Historisches Museum Inv. Nr. 58.307/2.

381 Schlußbericht vom 28. 10.1927. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

382 Ausstellungszeitung Nr. 1 vom 7. Mai 1927, 3. Vgl. auch das Plakat zur Ausstellung. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.899.

383 Schlußbericht vom 28.10.1927. In. Registratur des Historischen Museums 78/1927.

384 Ausstellungszeitung Nr. 10 vom 16. Mai, 7.

385 Ausstellungszeitung Nr. 11 vom 17. Mai, 4.

386 Ausstellungszeitung Nr. 22 vom 28. Mai, 3.

387 Ausstellungszeitung Nr. 44 vom 19. Juni, 2.

388 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.899 und P 10.912.

389 Die einzige Ausnahme war die Nr. 70 vom 15. Juli mit 16 Seiten.

schen. Verantwortlicher Redakteur war Eduard Springer.[390] Erhältlich war die Zeitung in der Ausstellung, an allen Bahnhöfen und in Hotels österreichischer Kurorte und Sommerfrischen.[391] Neben Kurznotizen zum Tagesgeschehen fanden sich Beiträge zu ostösterreichischen Sehenswürdigkeiten, zu Ausflugszielen und zur Ausstellung selber. Daneben wurden Beiträge und Anekdoten zu Wien abgedruckt. Neben dem Ausstellungsprogramm mit den Rahmenveranstaltungen für die nächsten Tage war meist ein Wegweiser bzw. Führer durch die Ausstellung mit Kurzbeschreibungen der einzelnen Sachgruppen zu finden. Das aktuelle Wiener Theaterprogramm war wie ein Verzeichnis der Wiener Sehenswürdigkeiten mit Öffnungszeiten abgedruckt. Dazu noch Wetterbericht, Werbung und eine „Besucherliste", auf die man sich gegen Entgelt setzen lassen konnte.

Die Ausstellung wurde am 7. Mai 1927 um 10.30 von Bundespräsident Michael Hainisch in Gegenwart ausländischer Gesandter und Vertreter des österreichischen öffentlichen Lebens eröffnet. Auch Walter Breisky, Karl Seitz und Julius Müller hielten eine Rede.[392]

Während die Presse die Ausstellung durchgehend positiv beurteilte[393], wies die Reichspost ironisch auf die gelungene Selbstdarstellung der Gemeinde Wien hin. „Wie sich Wien und die Wiener sozusagen in Natura nicht zu verstecken brauchen, zeigen sie sich in der Ausstellung natürlich erst recht vorteilhaft und im besten Licht."[394]

Die AZ widmete der Ausstellung viel Raum, vor allem die sozialdemokratischen Abteilungen wurden besprochen, wobei die veranschaulichende Rolle des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums hervorgehoben wurde.[395] Die historische Abteilung wurde kaum erwähnt. Generell wurde die Veranstaltung beschrieben als eine „Ausstellung, die das Historische zwar pietätvoll in all seiner barocken Schönheit [...] zur Anschauung bringt, darüber hin auch rasch den Anschluß findet an das moderne Wien und seine Leistungen."[396] „Die Ausstellung soll keine historische Schau sein. Wien ist kein Museum."[397]

Die Ausstellung wurde während der gesamten Dauer von einer populärwissenschaftlichen Lichtbild-Vortragsreihe begleitet, und auch Informationsfilme wurden gezeigt. Im Großen Hof fanden täglich Konzerte statt. Peter Eng porträtierte

---

390 Ausstellungszeitung Nr. 45 vom 20. Juni, 8.

391 Ausstellungszeitung Nr. 39 vom 14. Juni, 8.

392 Die Reden wurden abgedruckt. In: Ausstellungszeitung Nr. 2 vom 8. Mai, 3-5.

393 Zusammenstellung der wichtigsten Zeitungsauszüge in: Ausstellungszeitung Nr. 4 vom 10. Mai, 5.

394 Auszug abgedruckt in Ausstellungszeitung Nr. 4 vom 10. Mai, 5.

395 Vgl. u.a.: Die sozialen Einrichtungen Wiens in der Ausstellung Wien und die Wiener. In: AZ. Nr. 124 vom 6.5.1927, 9.

396 Die Ausstellung Wien und die Wiener. In: AZ Nr. 125 vom 7.5.1927, 6.

397 Was sieht man in der Ausstellung Wien und die Wiener. In: AZ Nr. 126 vom 8.5.1927, 8.

BesucherInnen und fertigte so sukzessive das Kolossalgemälde „Wien und die Wiener 1927“ an. Das Veranstaltungsprogramm der nächsten Tage wurde auch auf Plakaten angekündigt.[398]

Für Wien völlig neu war die Aktion „Offene Tür“. Über 100 öffentliche und private „Sammlungen, Institute, Betriebe und Gebäude mit Denkmalcharakter“

[398] Vgl. ein Plakat mit dem Veranstaltungsprogramm vom 11. - 15. Mai. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung: P 10.912.

beteiligten sich daran. Bei einer Auskunftsstelle im Ausstellungsgelände lag ein Verzeichnis der Schaustellen mit Informationen über die jeweiligen Begünstigungen auf.

4.7.2. Die Abteilung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum fertigte für die Abteilungen der Gemeinde Wien zahlreiche bildstatistische Exponate an, und es präsentierte in einer eigenen Abteilung vier Themengruppen. Diese wurden nach Ausstellungsende als Dauerausstellung in der Volkshalle des Wr. Rathauses gezeigt: „Arbeit und Organisation“, „Wohnung, Siedlung und Städtebau“, „Sozialhygiene und Sozialversicherung“, „Geistesleben und Schule“.[399] Es wurden Statistiken und Exponate in Form von Bildtafeln, Zeichentrickfilmen, Leuchttafeln, Leuchtspiegeln und Magnettafeln angefertigt. Das der Wiener SDAP nahestehende Museum, welches sich selber als „Volksbildungsinstitut für soziale Aufklärung“ bezeichnete, wollte dazu beitragen, daß die Ausstellung im Unterschied zu den technischen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts zu einer „soziale[n] Ausstellung“ werde.[400]

Es wurden u.a. Bildstatistiken zu Bevölkerung, Auswanderung und Eheschließungen gezeigt und ein Vergleich Biedermeier-Gegenwart (1828-32 bzw. 1922-26) in den Bereichen Geburtenüberschuß, Säuglingssterblichkeit und Zahl der unehelichen Geburten gezogen.[401] Diese Zugangsweise zur Vergangenheit entsprach einem soziologischen Geschichtsverständnis, ging es doch nicht um Politik- oder Personengeschichte, sondern um gesellschaftliche Veränderungen. Ziel war ein Erkenntnisgewinn durch Einsicht in soziale Prozesse und Zusammenhänge. Die Auswahl der dargestellten Veränderungen war politisch motiviert. So schrieb das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in der Ausstellungszeitung: „Die Biedermeierzeit gilt als ein Ausbund der Gemütlichkeit. Aber in mancher Hinsicht mag es doch gemütlicher sein, ein Wiener von 1927 zu sein.“[402] „Die rasch anwachsenden neuen Institutionen der Gemeinde Wien, die rasch sich entwickelnde Sozialpolitik geben dem Wiener Anlaß, sich der statistischen Daten zu erfreuen.“[403] Ganz im Sinne der Ausstellungsorganisatoren, die Wien „frohgesinnt und zuversichtlich in die neue Zeit“ schreiten sahen[404], verbreitete das

---

399 Neurath: Gesammelte bildpädagogische Schriften, 89 und 100.

400 Ausstellungszeitung Nr. 59 vom 4. Juli, 1-3.

401 Wien und die Wiener, 180. Diese Bildstatistiken sind abgebildet in: Stadler: Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit, 303.

402 Ausstellungszeitung Nr. 50 vom 25. Juni, 3.

403 Ausstellungszeitung Nr. 59 vom 4. Juli, 1.

404 Ausstellungszeitung Nr.1 vom 7. Mai 1.

Museum Zukunftsoptimisums. Die Statistiken mit den Vergleichen Biedermeier-Gegenwart wurden auch in der AZ abgedruckt.[405]

Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum führte in seiner Abteilung eine BesucherInnenbefragung durch, um zu eruieren, ob Bildtafeln, Zeichentrickfilme, Leuchttafeln oder Magnetkarten besser ankamen, was der Gesamteindruck war, was geändert und ergänzt gehörte.[406] Es handelte sich um die einzige BesucherInnenbefragung in der Ersten Republik.

4.7.3. Das Historische Museum: Aus der Geschichte Wiens

Die Sachgruppe „Aus der Geschichte Wiens“ wurde von der Direktion der Städtischen Sammlungen unter Hermann Reuther realisiert. Reuther widmete sich allerdings vor allem der parallel vorbereiteten Beethoven-Zentenarausstellung. Referent für die historische Abteilung war Oskar Katann (vgl. S. 59).[407] Ihm oblag auch der Aufbau vor Ort.[408]

Die historische Abteilung war dem Konzept nach eine programmatisch inszenierte Ausstellung mit kultur- und sozialgeschichtlichem Ansatz. Eine Berücksichtigung breiter Bevölkerungsschichten wurde angepeilt, wobei ein umfassend verstandener, Struktur und Dauer im Gegensatz zu Individualität und Einmaligkeit betonender Kulturbegriff verwendet wurde. Außerdem baute Katann zu unterschiedlichen Epochen in sich geschlossene historische Interieurs auf. Zu recht befand Reuther, „daß der so gestaltete Ausstellungsgedanke neu war“.[409]

Anfang 1927 wurde ein vierzehnseitiges Konzept für die historische Abteilung verfaßt. Dieses „Programm für die kulturhistorische Abteilung der Ausstellung ‘Wien und die Wiener’“[410] ist eines der wenigen erhaltenen Ausstellungskonzepte der Zwischenkriegszeit.

„Die Ausstellung verfolgt den Zweck, die Kultur Wiens von den Anfängen bis zum Jahr 1918 darzustellen [...]. Dabei wird Kultur verstanden als Inbegriff aller Äusserungen menschlicher Gesittung, die eine verhältnismässige Dauer umfassen oder Ausdruck eines dauerhaften Zustandes sind. Der Wiener, wie er lebte und wohnte, seine Nahrung und Kleidung, die Gegenstände seines täglichen Bedarfes und Verkehres, seine Spiele und Vergnügungen, seine

---

405 AZ Nr. 133 vom 15.5.1927, 10.

406 Ausstellungszeitung Nr. 59 vom 4. Juli 1927, 3.

407 Witzmann, Reingard: Vom Volksleben zur Alltagskunde. In: 100 Jahre historisches Museum der Stadt Wien, 41.

408 Registratur des Historischen Museums 78/1927.

409 Schlußbericht vom 28. 10. 1927. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

410 Registratur des Historischen Museums 78/1927.

gesellschaftlichen, religiösen, politischen Betätigungen, soweit sie Ausdruck eines gesellschaftlichen

Zeitwillens sind und in ihrer Struktur [sic] betrachtet werden können, bilden den Gegenstand der Ausstellung. Daher kann alles Einmalige wie Bauten, Cholera, militärische Ereignisse, wissenschaftliche Lehren und künstlerische Taten nur so weit dargestellt werden, als es Ausdruck eines dauerhaften Zustandes ist, wie z.B. die Bauten die Wohnverhältnisse oder eine künstlerische Richtung illustrieren oder ein Theaterstück die künstlerische Anlage einer Zeitepoche repräsentiert. Ein Folge dieser Auffassung ist, dass auf die Darstellung des Lebens der breiten Masse der Hauptton gelegt werden muss, da aber auch die höheren Klassen Teile des Volksganzen sind und sich eigene gesellschaftliche Sitten und Wohnverhältnisse u.s.w. geschaffen und die Höhe der Kultur ermöglicht haben, so kommt auch die Blüte des gesellschaftlichen Lebens und des Kunstgewerbes, insoferne sie Ausdruck eines Zeitwillens ist, zur Darstellung. Im Ganzen aber soll mehr der Ton auf das Regelmässige als auf das Ausserordentliche gelegt werden, mehr auf das Gegenständliche als Personelle. Wenn auch nicht in erster Linie, so ist doch auch die nichtautochthone und internationale Kultur (Automobil u.s.f.) in Berücksichtigung zu ziehen, denn die Wiener Kultur erweist sich in vielen ihrer Äusserungen vom Ausland abhängig und es bildet ein Charakteristikum kultureller Epochen, wenn fremdländische Elemente grösseren Einfluss gewinnen, wie es insbesondere in der Neuzeit der Fall ist, in der die Kulturen sich immer mehr einander angleichen."

Üblicherweise wurde in der Zwischenkriegszeit unter dem Begriff „Kultur" die „geistige, emotionale und idealistische Seite menschlicher Lebenstätigkeit, deren Produkte einmalig und nicht additiv sind", verstanden.[411] Für die in diesem Programm verwendete Definition von „Kultur" wurde zumeist der Begriff „Zivilisation" verwendet. Obiger Ansatz eröffnet neue Perspektiven und erweitert die potentiellen Darstellungsbereiche historischer Ausstellungen enorm. Er ähnelt dem Entwurf Otto Lauffers für eine „Kulturgeschichte" im Historischen Museum derart, daß dessen Konzeption aller Wahrscheinlichkeit nach die Grundlage für das „Programm" bildet.[412] Der Begriff „Struktur", der zu einem der Schlüsselbegriffe der 1929 gegründeten Annales-Schule werden sollte, wurde im Ausstellungsdiskurs der Zwischenkriegszeit nur hier und im Konzept der ebenfalls 1927 vom Historischen Museum veranstalteten Beethoven-Zentenarausstellung verwendet.[413] Der Text reflektiert ansatzweise die Tiefenstrukturen geschichtlicher Prozesse. Im „Programm" ist „Dauer" zentral, und es heißt, „der Blick muss [...] auf das Ganze einer Epoche gerichtet sein." Die französische Annales-Schule sollte sich in den folgenden Jahren ebenfalls intensiv mit einer „histoire totale" auseinandersetzen, und auch der

[411] Mattl: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 19.

[412] Lauffer: Das Historische Museum. In: Museumskunde Bd. 3, 6.

[413] Vgl. „Konzept der Ausstellung". In: Registratur des Historischen Museums 54/1927.

Begriff „longue durée“ wurde populär,

allerdings erst mit Fernand Braudel nach dem Zweiten Weltkrieg.[414] Das „Programm“ ist auch aus diesem Grund äußerst bemerkenswert, sein Verfasser denkt an den Grenzen des damals Denkbaren entlang. Die dargestellte Konzeption war dem Verfasser selber so neu und ungewohnt, daß er am Ende festhielt, daß das ganzen Vorhaben für ihn keine „historische Ausstellung“ sei.

Es spricht nichts dafür, daß dieser neue Ansatz von Hermann Reuther entwickelt wurde. Im von ihm verfaßten Katalogtext und auch sonst rekurriert Reuther nirgends auf die im „Programm“ angestellten Überlegungen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde das „Programm“ von Oskar Katann verfaßt - dafür sprechen auch seine theoretisch reflektierten Veröffentlichungen. Es ist denkbar, daß ihm die Gemeinde Wien diesen Ansatz nahegelegt hatte - vielleicht auf Anregung Otto Neuraths.

Bereits in der im „Programm“ folgenden Konkretisierung des Inhalts der historischen Abteilung wurde obiger Ansatz aber nicht überzeugend durchgehalten. Eine an HerrscherInnen orientierte Epochengliederung widerspricht ihm sogar. Ein Herrscherwechsel wäre in struktureller Sichtweise nur mehr oder weniger akzidentielle Oberfläche. Die Absicht des Verfassers, „fast ausschliesslich mit Originalen“ arbeiten zu wollen, führte außerdem zur Vernachlässigung der strukturellen Dimensionen.

Die inhaltlichen Ausführungen des „Programms“ sind aufgrund der Bereitschaft, Konflikte darzustellen, aufgrund der Berücksichtigung der Arbeiterklasse und aufgrund der positiven Einstellung zur Demokratie bemerkenswert. Es finden sich im „Programm“ die einzigen Erwähnungen von „Gegenreformation“ und „Freimaurerei“ im Ausstellungswesen der Zwischenkriegszeit. Zur Revolution von 1848 wurden „Pressefreiheit“ und „Gemeindeverfassung“ assoziiert. „Der zunehmende Luxus und die Bereicherung gipfelt in der Weltausstellung (Rotunde), die zunehmende Armut findet in der Arbeiterbewegung ihren Reflex (Wärmestuben, Streiks 1889, Maifeier 1890, Ausdehnung des Wahlrechts 1885). [...] Bauernbälle und Tourismusvereine sind charakteristische Erscheinungen des Gesellschaftslebens.“ Teuerungskrawalle, Lebensmittelnot, Kriegsbegeisterung, Arbeiterviertel, Fabriken, protestantische Konfession, Arbeiterbühnen, Unruhen und Demonstrationen, Hinrichtungen, Epidemien, Bettelwesen und Prostitution sollten dargestellt werden. Jüdisches wurde im „Programm“ im Unterschied zu den anderen historischen Ausstellungen berücksichtigt. „Körberljud“ und „Judenviertel“ wurden erwähnt, eine Einbeziehung der „jüdische[n] Religion“ in die Ausstellung vorgeschlagen. Ob dieser Vorsatz auch tatsächlich realisiert wurde, ist nicht mehr eruierbar.

---

[414] Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. 3 Bde. (Frankruft a. M. 1990). Dieses Werk erschien erstmals 1949.

Das „Programm“ gibt trotz seiner neuen Ansätze keine Zieldefinition. Wozu Kultur so dargestellt werden soll, welchen Nutzen die BesucherInnen aus dem Besuch der Abteilung ziehen konnten, wurde nicht reflektiert. Auch im Katalog und in den Unterlagen vorbereitender Sitzungen wurden keine Ziele angegeben.

Im Messepalast hatte die Abteilung „Aus der Geschichte Wiens“ dann in sechs chronologische Gruppen:

1.) Prähistorische und Römerzeit
2.) Mittelalter und Neuzeit bis 1650
3.) Österreichisches Barock (1650-1740)
4.) Die theresianisch-josefinische Aufklärungsepoche (1740-1790)
5.) Die Zeit von 1790-1850
6.) Die Zeit von 1850-1918
a) Wohnkultur b) Geistiges Leben c) Kriegszeit 1914-1918

Die ersten Gruppen wurden verkürzt dargestellt. Als „eigentliche[r] Kern der Ausstellung“ galt die fünfte Gruppe.

Die Umsetzung der Themen hatte nur mehr entfernte Ähnlichkeiten mit dem „Programm“. Sie ganze Abteilung muß angesichts der Ziele der gesamten Ausstellung „Wien und die Wiener“ als kontraproduktiv bezeichnet werden. Während „Wien und die Wiener“ die Gegenwart als lebenswert, als gut verwaltet und als Fortschritt darstellen wollte, rekonstruierte Katann Räume des (Groß) - Bürgertums. Somit stellte er den in natura aufgebauten Gemeindebauwohnungen und Wochenendhäuschen anderer Abteilungen der Ausstellung eine reichere und behaglichere (Wohn)Vergangenheit gegenüber. Den Zielen der gesamten Ausstellung angemessener wäre die Nachstellung der Behausungen von Bauern, Taglöhnern, Arbeitern und Arbeitslosen gewesen. Im „Programm“ der historischen Abteilung war vorgesehen gewesen, „das Innere der Wohnungen [...] entsprechend den verschiedenen Gesellschaftsschichten bildlich und gegenständlich darzustellen.“[415] Mit einer derartigen sozialgeschichtlichen Perspektive wollte Katann dann aber doch nichts anfangen. Hingegen paßte die Darstellung des Ersten Weltkriegs durch kleiner werdenden Rationen auf Lebensmittel- und anderer Bezugskarten genauso wie die Herausarbeitung der demokratischen Forderungen von 1848 und der Abschluß der historischen Abteilung mit der Proklamierung der Republik und den Wahlen zur konstituierenden Nationalversammlung ins Gesamtbild der sozialdemokratisch dominierten Ausstellung. Letztlich war der Eindruck der historischen Abteilung aber dergestalt, daß die AZ feststellte, daß sie „das Historische [...] pietätvoll in all seiner barocken Schönheit mit Gemälden, Stichen, Plakaten und Kunstgegenständen zur Anschauung bringt“.[416]

---

[415] Programm, 6. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.
[416] Die Ausstellung Wien und die Wiener. In: AZ Nr. 125 vom 7.5.1927, 6.

Abb. 2) „Salon aus der Zeit Makarts“ in der Ausstellung „Wien und die Wiener“ im Wr. Messepalast (1927).

Roter Faden durch die sechs Gruppen der historischen Abteilung waren elf Interieurs, die einen „Überblick über die Hauptstilrichtungen der Wohnkultur“ geben sollten.[417] So wurde zur Römerzeit ein Modell eines römischen Wohnhauses präsentiert, bei Mittelalter- und Barockgruppe waren gotische und barocke Möbelstücke zu sehen. Die „theresianisch-josefinische Aufklärungsepoche“ wurde durch “zwei Original-Interieurs“ veranschaulicht, der Zeitraum von 1790-1850 anhand von „je zwei Empire- und zwei Biedermeierräume[n] [...] in allen Details, mit echten Möbelstücken, Bildern und Tapeten naturgetreu aufgebaut, so daß ein zuverlässiges Bild von der Art der damaligen Wohnkultur gewonnen wird. Die Wände sind mit Bildern von Danhauser, Waldmüller, Fendi und von anderen heimischen Meistern geschmückt, in den Vitrinen ist echtes Altwiener Porzellan zur Schau gestellt.“[418] Der Zeitraum von 1850-1918 wurde „durch einen Raum im Stil des zweiten Rokoko, sowie durch einen sogenannten ‚Makart-Raum’ mit allen Entartungen der Zeit dargestellt“[419] (Abb. 2). Die vom Historischen Museum zusammengestellten Wohnraum-Ensembles versammelten kunsthandwerkliche Spitzenleistungen und kostbare Gemälde (u.a. Klimt). Nur wenige Wiener hatten in solchen Räumen gewohnt. Geschichte war erneut Privileg des reichen Bürgertums. Dargestellt wurde eine reiche, schöne und gemütliche Vergangenheit.[420] Achthundert Familien waren eingeladen worden, „kostbare Schaustücke“ [und nicht etwa billige Gebrauchsgegenstände] für die Interieurs zur Verfügung zu stellen.[421]

Neben der Wohnkultur wurden zahlreiche Exponate aus diversen Lebensbereichen präsentiert: Grabsteine, Töpfe, ein Altar, Münzen, Waffen, Archivalien, odices, Kostüme, Drucke und Bilder. Der Katalog verwies besonders auf „eine Reihe wertvoller Funde“ sowie „erlesene [...] Kostbarkeiten“.[422] Wieder einmal konnte das Historische Museum seinen Hang zur Quantität nicht bändigen. Zwar wurden von den 5.000 für die Ausstellung bereitgestellten Exponaten „nur“ 2.300 gezeigt, es erschien Katann aber beispielsweise notwendig, im 57. Schaukasten gleich 19 Damenspenden aus den Beständen des Museums zu präsentieren. Das Theater wurde in den unterschiedlichen Epochen ausführlich dargestellt. Die Stadtentwicklung Wiens wurde durch einige Pläne thematisiert. Die zweite Türkenbelagerung erhielt ebenfalls Raum. Aber auch Objekte zu alltäglichen Tätigkeiten, zu Irrenanstalten, Armenhäuser, Unterschichten und Demonstrationen wurden ausgestellt.

---

417 Schlußbericht vom 28.10.1927. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

418 Wien und die Wiener, 158.

419 Wien und die Wiener, 159.

420 Vgl. die Fotos der einzelnen Einrichtungsensembles: Historischen Museums. Inv. Nr. 48.262/1-8.

421 Vgl. Ausstellungszeitung Nr. 66 vom 11. Juli, 2.

422 Wien und die Wiener, 158.

Die in Pastelltönen gehaltene Ausstellungsarchitektur von Gottlieb Michael wirkte wie die neu angefertigten Vitrinen schlicht und bieder.[423] An den Stellwänden war oben ein breiter weißer Balken angebracht. Auf diesem waren die Titel der einzelnen Abteilungen in schwarzen Großbuchstaben angebracht, sodaß sich die BesucherInnen schnell und leicht orientieren konnten.[424] Es handelte sich um eine Art „Wandführung“, die im damaligen Ausstellungsdiskurs wiederholt thematisiert wurde (vgl. S. 77).

Bezeichnend für das Historischen Museum ist eine Abneigung gegen Modelle, Dioramen und neu angefertigten Zeichnungen. Diese wurden in dieser Ausstellung nur bei den kurzen Darstellungen der Zeit bis 1650 verwendet. Während alle anderen Abteilungen der Gemeinde Wien mit dem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum kooperierten, verzichtete das Historische Museum auf dessen moderne Veranschaulichungsmethoden.

Den Abschluß der historischen Ausstellung bildeten die Untergruppen „Das geistige Leben“ und „Die Kriegszeit 1914 - 1918“. Bei ersterer wurden „besonders charakteristische Stücke aus dem Besitz der Großen im Reiche der Musik und Dichtung“ ausgestellt. Bei letzterer war eine Linie von 1848 (Plakate, Druckschriften) zur „Revolution von 1918“ (Aufrufe, Manifeste, Plakate, Proklamation der Republik) gezogen. Der Weltkrieg wurde „durch eine Sammlung der Lebensmittelkarten mit immer kleiner werdenden Rationen“[425] thematisiert. An einigen Stellen hatte die Abteilung „Aus der Geschichte Wiens“ somit einen direkten Gegenwartsbezug, d.h. sie nahm zu aktuellen Diskussionsfeldern Stellung. Die 1848er Revolution galt als Vorläuferin der 1918er Revolution. Letztere war ein Fortschritt. Der Weltkrieg war kein heldisches oder vaterländisches Abenteuer. Die Darstellung vergangener Wohnkulturen knüpfte an das Diskussionsfeld Wohnungsnot-Wohnbausteuer-Gemeindebau an.

Da die Abteilung „Aus der Geschichte Wiens“ gleich beim Eingang lag, kann angenommen werden, daß sie vom Gros der BesucherInnen gesehen wurde. Aufgrund der 600.000 BesucherInnen war sie somit die mit Abstand meistbesuchte historische Ausstellung der Zwischenkriegszeit. Die erfolgreiche Mammutausstellung zu Franz Joseph in Schönbrunn (1935) wurde vergleichsweise „nur“ von ca. 300.000 BesucherInnen gesehen.

---

423 Mattl-Wurm, Sylvia: Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen. In: Posch/ Fliedl: Politik der Präsentation, 153.

424 Vgl. die Fotos, welches den Themenbereich „Reformation & Gegenreformation“ und das „Josefinische Wohnzimmer“ darstellen . Historisches Museum Inv. Nr. 124.028/1 und Inv. Nr. 48.262/2. Sehr gut ist diese Art der Orientierungshilfe auch auf Fotos der Schubertausstellung (1928) abgebildet. Historisches Museum Inv. Nr. 49.256.

425 Wien und die Wiener, 159.

Die historische Abteilung war im gesamten Erdgeschoß des linken Flügels des Messepalastes auf einer Fläche von 1.400 m^2 untergebracht. Es wurden ca. 2.300

Exponate präsentiert. Dabei wurden 60 große Vitrinen verwendet. Die Versicherungssumme belief sich auf ca. 2.000.000 öS. Die prognostizierten Kosten für die historische Abteilung betrugen 80.000 öS. Da die Wr. Messe AG die Kosten für Beleuchtung, Versicherung etc. übernahm, wurde der verbleibende Aufwand mit 53.000 öS veranschlagt. Das Historische Museum kam damit nicht aus und verursachte Mehrkosten von 30.000 öS. Mehrere geliehene Exponate wurden zum Teil beträchtlich beschädigt.[426]

Die Realisierung der historischen Abteilung wie der gesamten Ausstellung war eine organisatorische Meisterleistung ersten Ranges. In nur fünf Monaten konnte Oskar Katann ein in vielerlei Hinsicht neues Konzept erstellen und eine ungewöhnliche Ausstellung produzieren. Vitrinen und Kleiderpuppen wurden angefertigt, „die Alt-Wiener-Interieurs [...] stückweise [...] zusammengetragen, [...] achthundert Wiener Familien [...] eingeladen, Reliquien aus Urvätertagen leihweise beizustellen".[427] Letztlich wurden Leihgaben von öffentlichen Sammlungen und 271 privaten Leihgebern ausgestellt.[428] Dazu kam, daß das Historische Museum annähernd parallel die Beethoven-Zentenarausstellung veranstaltete. Über vier Monate machten 18 Museumsbedienstete täglich drei Überstunden.[429]

Hermann Reuther gestaltete zwar nicht die historische Abteilung, verfaßte aber den neunseitigen Aufsatz im Katalog.[430] Wohnkulturen vergangener Zeiten wurden dort nur marginal angerissen. Einerseits werden prähistorische „Wohngruben" in den Donauauen, andererseits die „prächtigen Bauten" des Mittelalters und die „zahlreichen Adelspaläste" des Barocks erwähnt.

Fast ein Drittel des Aufsatzes ist den beiden Türkenbelagerungen gewidmet. Wien, „die Jahrhunderte alte Hauptstadt des Ostreiches" wurde zur „stärksten Festung Europas". „Die Verteidiger kämpften [...] mit unerschrockenem Mut und heldenmütiger Tapferkeit", sie ertrugen „alle Strapazen und Entbehrungen geduldig", die Türken „scheiterten an der unerschrockenen Tapferkeit der Besatzungstruppen", sodaß schließlich „der Erbfeind für immer von deutschem Boden vertrieben" werden konnte, was „große Bedeutung für die christliche Religion und abendländische Kultur" hatte.

Das aus dem Osten nichts Gutes kommen konnte, wurde auch bei der Darstellung der Zeit der Völkerwanderung deutlich. Nach der „zumindest teilweisen Zerstörung des römischen Lagers Vindobona" ist von den „nacheinander

---

426 Registratur des Historischen Museums 78/1927.

427 Ausstellungszeitung Nr. 66 vom 11. Juli, 7.

428 Schlußbericht vom 28.10.1927. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

429 Vgl. Liste der Remunerationen der Museumsbediensteten. In: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

430 Dieser Aufsatz wurde auch unverändert als dreiteilige Fortsetzung in den Ausstellungszeitungen Nr. 62, Nr. 64 und Nr. 66 abgedruckt.

darüber hinflutenden Scharen der Ostgothen, Langobarden, Slaven und Awaren“ die

Rede. Da die Scharen dahinfluteten „ohne sich jedoch dauernd anzusiedeln“, konnte „es zu keiner Staatenbildung kommen“. Angesichts der Reichsbildungen der Ostgoten, Langobarden, Awaren und Slawen (unter Samo und in Karantanien)[431] und angesichts der bis in die Gegenwart reichenden slawischen Besiedlung Ost- und Südösterreichs kann diese Behauptung nur als falsch bezeichnet werden. Erst „die Gründung der Ostmark durch Karl den Großen und ihre nochmalige Erneuerung unter Otto I. [...] brachte das Gebiet in den festen Verband zum Deutschen Reiche, dessen gegen Osten vorgeschobene Bastion Wien fortan blieb.“[432] Unter den BabenbergerInnen kam es, um bei der floralen Metaphorik Reuthers zu bleiben, zu einem „Erblühen“ der Stadt, des Handels, des Gewerbes und der Künste. Daß die Habsburger die „deutsche Kaiserwürde“ in einem „römisch-deutschen Reich“ innehatten weist auf Reuthers Rezeption der gesamtdeutschen Geschichtsauffassung hin.

Reuther verwendet wie auch die meisten Wiener Historiker der Zwischenkriegszeit keine biologistischen Argumentationsmuster. Diese finden sich im Katalog bei anderen Themen übrigens sehr wohl: „In der Kunst gibt es zweifellos Rassegrenzen“ schrieb z.B. Arthur Roeßler im Aufsatz „Architektur und bildende Kunst in Wien“.[433] Reuther hingegen argumentiert naturräumlich-deterministisch, wenn er die Stellung Wiens in der europäischen Geschichte in den beiden ersten Sätzen auf naturräumliche Gegebenheiten zurückführt. „Von den Großstädten der Welt haben wohl nur sehr wenige eine so beherrschende und wundervolle geographische Lage wie Wien. Diesen Vorzügen hat die Stadt ihre Stellung in der europäischen Geschichte und ihre Entwicklung zum Kulturzentrum zu danken.“

Bemerkenswert ist die Beurteilung der Revolution von 1848 und des mittelalterlichen Bürgertums. Wien hatte „seine städtische Autonomie, die ein kraftvolles selbstbewußtes Bürgertum erzeugte, [...] schon im Jahre 1526 verloren und erst mehr als dreihundert Jahre später durch die Errungenschaften der Revolution von 1848 wieder zurückerlangt.“ Im Biedermeier veranlaßte „die tief im Volk wurzelnde Liebe“ zur Musik „weite Kreise der Bevölkerung, sich in den [...] Dezennien politischer Bevormundung aus Liebhaberei mit ihr zu beschäftigen und solcherart den Unmut über die Ausschaltung von der Teilnahme am öffentlichen Leben zu unterdrücken. Dennoch erzeugte das willkürliche Verwalten maßgeblicher Regierungsmänner eine rasch zunehmende Gärung in den Kreisen der Intellektuellen“. Anschließend schrieb Reuther von Hungerkrawallen. Er beurteilte „Abdankung Metternichs, Gewährung der Pressefreiheit und Zusicherung der geforderten Konstitution“ als „- wenigstens vorübergehende - Errungenschaften“ der Revolution.

---

431 Vgl. Wolfram, Herwig: Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung (Wien 1987), 341-367.

432 Wien und die Wiener, 26.

433 Wien und die Wiener, 33.

„Verfehlte Regierungsmaßnahmen des schlecht beratenen Kaisers Ferdinand und das Hinzutreten radikaler Elemente“ führte schließlich zur Oktoberrevolution, nach deren „gewaltsamer und blutiger Niederwerfung alle politischen Erfolge wieder verloren gingen. Ärger als vorher waltete die Reaktion.“ Reuther verwendete also wie Katann den kritischen Grundton der „Gedächtnisausstellung 1848“ (1923). 1935 wurden den WienerInnen in der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung die Ereignisse von 1848 dann ganz anders präsentiert.

4.8. ÖSTERREICHISCHE PROTRÄTAUSSTELLUNG 1815-1914

Von Okt. bis Dez. 1927 veranstaltete der Verein der Museumsfreunde im Künstlerhaus die „Österreichische Porträtausstellung 1815-1914“. Die Museumsfreunde bezeichnete die Exposition als historische Ausstellung und wollten mit ihr „die Geschichte des bezeichneten Zeitraumes illustrieren.“[434] In der Einleitung des Katalogs ist von einer Ausstellung die Rede, „die das vergangene Jahrhundert, genauer die Zeit von 1815 bis 1914, in einer [...] Zahl repräsentativer und privater Persönlichkeiten andeutet und umschreibt“. Auch vom künstlerischen Standpunkt „minder vortreffliche Bildnisse“ [435] wurden gezeigt.

Die Exposition stellte mit ihrer ausschließliche Berücksichtigung von Porträts, Büsten und Medaillen eine idealtypische personengeschichtliche Einzelstückausstellung dar und verwendete überdies die selten in so reiner Forma anzutreffende Gleichung „Titel = Thema = Inhalt = Exponate“. Die Museumsfreunde präsentierten ausnahmslos zur Erinnerung angefertigte Tradtionen. Nur EntscheidungsträgerInnen und KünstlerInnen wurden dargestellt.

Obmann des zwölfköpfigen Arbeitsausschusses war Wilhelm Weckbecker.

Wilhelm Frh. v. Weckbecker (1859-1936) leitete seit 1892 das Kunstdepartement im Unterrichtsministerium. 1898 wechselte er in die Kanzlei des Oberstkämmereramtes und übernahm 1902 dessen Leitung. Er war somit bis 1918 für KHM, NHM und Hofbibliothek verantwortlich. 1918 verwaltete er diese als Treuhänder weiter, wurde 1919 Sektionschef und trat nach der Verstaatlichung der Hofsammlungen 1921 in den Ruhestand.[436] Weckbecker, selber schriftstellerisch und kompositorisch

---

[434] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 18.656/1927.

[435] Österreichische Porträtausstellung 1815-1914. Veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien. Oktober-Dezember 1927 im Künstlerhaus (Wien 1927), 4.

[436] Vgl. Arnold, Franz: Gedenkrede auf Wilhelm Freiherr von Weckbecker gehalten im Wiener Goethe-Verein am 4. März 1936. In: Weckbecker, Wilhelm: Kaiser Franz Josef als Förderer der Künste. Radio Vortrag, gehalten am 31. Mai 1935 ... (=Veröffentlichungen des Vereins

tätig, war bis zu seinem Tod eine zentrale Gestalt der Wiener Kunst- und Kultur (vereins)szene. Er stand seit 1920/21 an der Spitze des Wr. Goethe-Vereins, gehörte der Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde an (1904-1908 Vizepräsident), war Präsident der Gesellschaft der Freunde der NB und Vorstandsmitglied der Museumsfreunde. Außerdem gehörte er der Schiller-Stiftung und der Grillparzer-Gesellschaft an. Weckbecker organisierte regelmäßige abendliche Runden („Packerlabende" aufgrund der selber mitzubringenden Verpflegung), bei denen u.a. Oswald Redlich, Heinrich Srbik und Karl Ginzkey anwesend waren. Er wirkte an der Musik- und Theaterausstellung (1892), der Kongreßausstellung (1896), der Erzherzog Carl-Ausstellung (1909), der Österreichischen Porträtausstellung (1927), der Maria Theresia-Ausstellung (1930), der Prinz Eugen-Ausstellung (1933) und der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935) mit. Weckbecker hatte Arbeiten über Kunst- und Denkmalpflege, Museums- und Bibliotheksverwaltung, den Stephansturm sowie biographische Arbeiten das 18. und 19. Jahrhundert publiziert. Weckbecker saß überdies im Ausschuß für die Herausgabe der NÖB. Er wurde bei runden Geburtstagen als Vertreter feinster altösterreichischer Kultur gefeiert. Liebenswürdigkeit und Menschlichkeit wurden wiederholt hervorgehoben. Bundespräsident Miklas und viel Prominenz erwiesen ihm 1936 die letzte Ehre. Weckbecker galt als überzeugter österreichischer Patriot und glühender Verehrer Franz Josephs und Elisabeths. 1934 begrüßte er den „autoritäre[n] Kurs, der durch unsere neue Verfassung, den Bedürfnissen der Zeit Rechnung tragend, so vielverheißend beschritten wurde."[437]

Unter den Mitgliedern des Arbeitsausschusses waren ferner der Präsident der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Alexander Goltz, der Maler Carl Moll, der Präsident der Akademie der Wissenschaften Oswald Redlich, der Historiker und Universitätsprofessor Heinrich Srbik und der ehemalige Direktor des Historischen Museums der Stadt Wien Alois Trost.

Die Museumsfreunde betonten das Fortleben verstorbener Persönlichkeiten in ihren Werken, sprachen von „Metamorphose" und „Humus". Sie betonten, daß in der Ausstellung „die Lebenden in die schöpferischen Kräfte der Vergangenheit tauchen und ihr eigenes Schaffensvermögen daran stärken" können, und drückten den Wunsch aus, mit der präsentierten „Ahnengalerie [...] durch Wiederanknüpfung lose gewordener oder zerrissener Wurzelfäden an der Schaffung der Zukunft mitzuarbeiten."[438] Die Ausstellung wandte sich ausschließlich an ein historisch und hochkulturell vorgebildetes Publikum. Denn wer die präsentierten Persönlichkeiten in seinem neuronalen Netzwerk

---

der Museumsfreunde in Wien Nr. 4) (Wien 1937), 24-35. Vgl. die im Tagblattarchiv der Sozialwissenschafltichen Dokumentationsstelle der Arbeiterkammer gesammelten Zeitungsauschnitte aus „Neues Wiener Journal", „Neue Freie Presse" und „Wiener Zeitung" zu siebzigstem und fünfundsiebzigstem Geburtstag sowie Tod.

[437] Weckbecker, Wilhelm: Denkmalpflege in Österreich. Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek am 14.12.1934 (maschinegeschriebenes Manuskript der NB).

[438] Österreichische Porträtausstellung, 6-8.

nicht bereits fest und ausführlich verankert hatte, der konnte mit der Exposition nicht viel anfangen. Hatten sich BesucherInnen mit den Personen, die die Ausstellung versammelte, bereits aus

einandergesetzt, so konnte die Ausstellung sehr ansprechend sein. Einerseits sah man/frau vielleicht erstmals, wie die Person ausgesehen hatte, von der man/frau bereits so viel gehört hatte. Oder aber das Exponat konnte als Übergangsobjekt zu Vergessenem dienen. Außerdem darf trotz der Betonung des Versuchs, Geschichte darstellen zu wollen, nicht vergessen werden, daß die Ausstellung eine Reihe künstlerisch bedeutender Porträts versammelte. So waren u.a. Werke von Waldmüller, Kupelwieser, Alt, Romako, Makart, Klimt und Schiele zu sehen.

In acht Sälen des Wr. Künstlerhauses wurden unter Verwendung von 12 Schaukästen ca. 600 Porträts zu ca. 430 Personen präsentiert. Die am stärksten präsente Berufsgruppe war der Künstlerstand, vor allem Schauspieler, Musiker, Dichter, Komponisten und Maler. Auch Politiker waren viele zu sehen, gefolgt von Wissenschaftern, Ärzten, Unternehmern und Repräsentanten der Kirche. Es wurden nur verstorbene Persönlichkeiten gezeigt. Die Hängung war grob chronologisch. Wurde eine Person durch mehrere Exponate thematisiert, so waren diese oft nicht im gleichen Raum plaziert, was einen Vergleich der unterschiedlichen Porträts erschwerte. Da nur Traditionen ausgestellt wurden und da diese von Herrschenden meist in großem Umfang angefertigt werden, verwundert es nicht, daß HabsburgerInnen sehr präsent waren. Im ersten Raum befanden sich neben einer Reihe von Bildern drei Büsten: Franz I., Eh. Karl und Metternich. Den Abschluß der Ausstellung bildete ein Porträt Elisabeths. Nur drei Personen wurden im Register mit fünf Seitenangaben zu den Exponaten berücksichtigt: Franz I., Franz Joseph I. und Franz Grillparzer. Nur bei fünf Personen wurde viermal verwiesen: Elisabeth, Radetzky, Rudolf Alt und die Schauspieler Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal.

Der Preis des Katalogs betrug im Buchhandel 4 öS, für AusstellungsbesucherInnen 2,5 öS.[439] Es wurde mit Plakaten geworben. 13.600 BesucherInnen sahen die Exposition, womit die Erwartungen der Veranstalter nicht erfüllt wurden. Die kurz zuvor ebenfalls von den Museumsfreunden in der Secession veranstalteten Ausstellung „Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten“ hatte 60.000 BesucherInnen gezählt.[440]

---

[439] Österreichische Porträtausstellung, 2.

[440] Verein der Museumsfreunde (Hg.): Tätigkeitsbericht 1925-1927.

4.9. FRAU UND KIND

Die Ausstellung wurde vom 27. April bis Juli 1928 im Messepalast von der Österreichischen Gesellschaft für Volksgesundheit gemeinsam mit dem Deutschen Hygienemuseum in Dresden veranstaltet, wobei die organisatorische Abwicklung wie schon 1927 bei der Exposition „Wien und die Wiener“ über die Wr. Messe-Aktiengesellschaft lief. Abgesehen vom Erdgeschoß des linken Flügels, der der Schubert-Zentenarfeier[441] gewidmet war, wurde die gesamte Ausstellungsfläche des Messepalasts verwendet. Erneut wurde eine Ausstellungslandschaft mit einem Planetarium, einem Restaurationsbetrieb in Gestalt eines Alpendorfes (Kirche, Gemeindehaus, Musterwirtschaft mit Kuhstall, Sennerei mit Schafen) und einem Schubert-Heurigen (mit Nachbildungen des Drei-Mäderl-Hauses und des Schubert-Geburtshauses) aufgebaut. Neben den Abteilungen der Veranstalter (Vererbung und Rassenhygiene; die Frau als Mutter; das Kind; der Mensch; Körperpflege) gestalteten auch der Völkerbund und das internationale Arbeitsamt in Genf, die internationale Vereinigung für Kinderhilfe, die österreichischen Frauenorganisationen, die Gemeinde Wien, der Wr. Stadtschulrat und die Städtischen Betriebe eigene Abteilungen. Daneben gab es wie schon 1927 bei „Wien und die Wiener“ eine große Anzahl gewerblicher Aussteller. Der Eintritt kostete 1,5 öS. Die Ausstellung war täglich bis 20.00 geöffnet.[442]

Die Schau war von Zukunftsoptimismus getragen und zeigte hygienische und soziale Fortschritte der letzten Jahre, wobei auch die sozialdemokratische Wiener Schulreform als Erfolg präsentiert wurde.[443] Die Exposition war ferner durchzogen von der Vorstellung, „der biologische Sinn“ des Lebens der Frau sei „der Dienst am kommenden Geschlecht, und das höchste Glück erlangt die Frau nur in Erfüllung dieses Dienstes“, nämlich als Hausfrau und Mutter.[444] Daher galt auch ein Kind als „die höchste Erfüllung für die mütterliche Natur“.[445] Frauen wurden auf ihr traditionelles Rollenbild fixiert - berufstätige Frauen waren kein Thema.[446] „Möge die Frau aus dieser neuen Ausstellung alle

---

441 Diese vom Historischen Museum organisierte Ausstellung hatte ca. 600.000 BesucherInnen. Vgl. u.a. Katalog der Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928 im Messepalast (Wien 1928); Fotos der Ausstellung in: Historisches Museum Inv. Nr. 49.256 und Registratur des Historischen Museums 668/1928 und 1893/1928.

442 Die Angaben über Eintrittspreis und Öffnungszeit stammen vom Plakat. Vgl. Wiener Stadt und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.924, 10.925 und 10.927.

443 Frau und Kind. Ausstellung im Messepalast, Wien, April-Juli 1928 (Wien 1928), 59.

444 Frau und Kind, 15.

445 Clemens Pirquet, Präsident der österreichischen Gesellschaft für Volksgesundheit. In: Frau und Kind, 4.

446 Vgl. Plakolm-Forsthuber, Sabine: Frauenbild und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb (1925-1945). In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 102.

die Anregungen und Lehren ziehen, die für ihr Heiligstes auf der Welt, nämlich ihr Kind, von Nutzen sein werden!“[447]

Die vom Direktor der Städtischen Sammlungen Hermann Reuther (vgl. S. 58) gestaltete medico-historische Abteilung sollte eine „geschichtliche Rückschau [...] hinsichtlich des Ärzte- und Heilwesens vergangener Jahrhunderte“[448] bieten.

Wie bei allen wissenschaftlichen und erst recht didaktischen Projekten ist die Themenwahl in vielerlei Hinsicht entscheidend. Eine historische Abteilung hätte auch die Stellung der Frauen und der Kinder in Familie und Gesellschaft in unterschiedlichen Geschichtsepochen thematisieren können. Sie hätte die geschichtlichen Prozesse, die zu Emanzipation, Frauenstudium und Frauenwahlrecht, zu außerfamiliären und öffentlichen Erziehungseinrichtungen führten, darstellen können. Statt dessen wurde der Geburtsvorgang aus technischer Sicht thematisiert, wobei Frauen in patriarchalischer Manier automatisch dem Bereich der Natur (Geburtsvorgang), Männer aber dem Bereich des Geistes (Wissenschaft) zugeordnet wurden. In dieser Abteilung drückten sich symbolisch aktuelle gesellschaftliche Zustände bzw. diesbezügliche Wünsche männlicher Entscheidungsträger aus.

Zu dieser symbolischen Repräsentation realer und geforderter Machtverhältnisse im Medium Ausstellung fand sich in der Zwischenkriegszeit eine institutionelle Entsprechung bei den Geschichtswissenschaften. Während es keine Institution für historische Frauenforschung gab, existierte das Universitätsinstitut für Geschichte der Medizin. Die Realisierung einer medico-historischen Abteilung im Rahmen der Ausstellung „Frau und Kind“ bot sich auch deshalb aus arbeitstechnischen Gründen an.

Die Objekte mit der größten Anmutungsqualität waren zwei Geburtsstühle. Daneben gab es zu sehen: Schropfköpfe, Aderlaßschnepper, Instrumentenkassetten, Haus- und Reiseapotheken, Höhrrohre und Spritzen. Viele Objekte waren nur in Abbildungen zu sehen. Mehrere Ärzte wurden auf Gemälden dargestellt. Frauen blieben anonym. Amulette, Devotionalien und Talismane des Volkskundemuseums, Pflanzen-, Kräuter und Arzneimittelbücher sowie Archivalien zum Heilwesen rundeten die medico-historische Abteilung ab.[449]

Besonderer Aufmerksamkeit wollte Reuther der Geburtshilfe und dem Hebammenwesen widmen, wobei er die Durchsetzung einer männerdominierten Schulmedizin in der Frühen Neuzeit folgendermaßen beschrieb: Die Geburtshilfe „lag ursprünglich ausschließlich in den Händen der Hebammen, die schon bei alten Schriftstellern als ‘weise Frauen’ Erwähnung fanden, aber erst seit dem Ende

---

447 Georg Seiring, Direktor des Deutschen-Hygiene-Museums. In: Frau und Kind, 3.
448 Frau und Kind, 42.
449 Frau und Kind, 43-44.

des Mittelalters ihre Kenntnisse berufsmäßig verwertet haben und als Stand nachweisbar sind. Zur Beiziehung von Ärzten in schwierigen Fällen, die sich aber

auch dann auf die Verordnung von Arzneien zu beschränken hatten, wurden sie erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verhalten. Da jeglicher Unterricht der Hebammen fehlte, erwarben sie ihr Wissen durch praktische Anweisungen seitens älterer Berufskolleginnen. Erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts begann die systematische Heranbildung von Geburtshelferinnen".[450]

Kein Wort verlor Reuther über Hexenverfolgungen und Inquisition. Dabei waren sie und ihr Einfluß auf die Entwicklung der Medizin von den Geschichtswissenschaften bereits umfangreich dokumentiert worden.[451] Die verharmlosende und den Begriff „Hexe" meidende Darstellung kann auf zwei Ursachen zurückgeführt werden. Erstens hätte sie ein harmonisches Bild der Vergangenheit in Frage gestellt. Das wiederum hätte die Atmosphäre der Ausstellung gestört, wollte diese doch Harmonie in Geschlechter- und Familienbeziehung als Folge der Erfüllung der jeweiligen biologischen Bestimmung darstellen. Und zweitens wäre die Thematisierung der Hexerei zwangsläufig mit einer Beleuchtung der Rolle der Inquisition verbunden gewesen. Die Kirche als Machtfaktor wurde in historischen Ausstellungen im Laufe der Zwischenkriegszeit aber immer mehr zu einem Tabuthema. Der Begriff „Inquisition" hätte in der Ausstellung sofort polarisiert, weil er mit stark antiklerikalen Konnotationen verbunden war.

Die Abteilung „Frau und Kind in der bildenden Kunst" wurde ebenfalls von Hermann Reuther gestaltet. Bei älteren Werken rang er sich ausnahmslos „zur Verwendung künstlerisch hochwertiger, originalgetreuer farbiger Kunstblätter an Stelle der Originalwerke" durch. Freiwillig hätte Reuther, der sonst immer das Originale betonte, nicht Duplikate verwendet. Offensichtlich wurden die gewünschten Exponate von den Bundesmuseen nicht zur Verfügung gestellt.[452] Der Konfrontationskurs Bund - Gemeinde, der sich bereits 1927 bei der Ausstellung „Wien und die Wiener" abgezeichnet hatte, eskalierte nun auf kulturellem Gebiet. Lediglich für die letzten hundert Jahre konnten Originale präsentiert werden.[453] Neben Bildnissen „schöner, bedeutender oder berühmter Frauen" wurden „auch religiöse, allegorische und mythologische Darstellungen" gezeigt. Besonders wies Reuther auf die „Madonnenbilder, die uns die Frau in ihrer erhabensten Würde, als Mutter, zeigen" hin.[454]

Die Republik hätte 1928 ihr zehnjähriges Bestehen feiern können. Stattdessen wurden vom Historischen Museum gleich zwei Ausstellungen zu Franz

---

450 Frau und Kind, 42-43.

451 Vgl. u.a. Fritz Byloffs ausführliche Bibliographie zu diesem Thema. In: Byloff, Fritz: Hexenglaube und Hexenverfolgung in den österreichischen Alpenländern (Berlin-Leipzig 1934).

452 Vgl. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2940: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 11.323/1928.

453 Frau und Kind, 47-48.

454 Frau und Kind, 46-47.

Schubert veranstaltet, und auf der Ausstellung „Frau und Kind“ stellte Hermann Reuther Frauen aus männlicher Sicht dar.

4.10. AUSSTELLUNG ZUM 100. GEBURTSTAG THEODOR BILLROTHS

Am 10. April 1929 wurden in Wien Festlichkeiten anläßlich des 100. Geburtstages Theodor Billroths veranstaltet - Chirurgen fast aller deutscher Universitäten waren nach Wien gekommen. Das Rudolfinerhaus veranstaltete Anfang April 1929 im Lehrsaal der Pflegerinnenschule eine Schau zu Theodor Billroth. Diese personengeschichtliche medicohistorische Kleinausstellung mit stark archivalischem Charakter dürfte Anfang April 1929 eröffnet worden sein. Sie konnte bis zum 11. April besucht werden.[455]

Die Exposition war u.a. durch Leihgaben der Wiener Städtischen Sammlungen zustande gekommen.[456] Gezeigt wurden über 50 Diplome sowie Mitgliedsernennungen an diversen Universitäten, Geburtsanzeige, Anmeldebuch an der Universität Greifswald, Approbationsdekret, Entlassung als Primarius in Zürich und Anstellungsdekret an der Wr. Universität. Daneben ein Brief Kronprinz Rudolfs, Billroths Autobiographie, ein großes Reliefbild der Schlacht bei Weissenberg, bei der Billroth das Feldlazarett geleitet hatte, Skizzenbuch, chirurgische Instrumente, Rezeptenbuch, diverse Zeitungsausschnitte und musikalische Kompositionen Billroths.

4.11. MARIA THERESIA-AUSSTELLUNG

4.11.1. Allgemeines und Technisches

Aus Anlaß des 250. Todestages von Maria Theresia veranstaltete der Verein der Museumsfreunde 1930 eine historische Großausstellung in den Prunkräumen von Schloß Schönbrunn. Es handelte sich um eine überwiegend personengeschichtlich aufbereitete und auf die damalige Oberschicht konzentrierte Ausstellung mit starker Berücksichtigung der kunst- und kulturgeschichtlichen Dimension. Die Ausstellung konstruierte das statische und harmonische Bild einer prachtvollen und moralisch vorbildlichen Vergangenheit. Dabei wurden wertkonservative Vorstellungen propagiert und autoritäre Gesellschaftsstrukturen befürwortet.

Maria Theresia war das in Wien mit Abstand populärste Ausstellungsthema. Nach den zwei Expositionen von 1888 und einer dritten von 1904 war die

---

[455] Neues Wiener Tagblatt vom 9.4.1929. Alle weiteren Angaben stammen, wenn nicht anders vermerkt, ebenfalls aus diesem Artikel.

[456] Ott: Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919-1934, 116.

Schönbrunner Großausstellung bereits die vierte Wiener Exposition zu dieser Herrscherin (vgl. S. 46).

Die Ausstellung wurde von einem 26köpfigen hochkarätig besetzten Arbeitsausschuß unter der Obmannschaft Wilhelm Weckbeckers gestaltet. Die Einleitung und die Kurzbiographien des Katalogs, also den erklärenden und erzählenden Rahmen der Ausstellung, verfaßte der Historiker und Universitätsprofessor Heinrich Kretschmayr. Er hatte 1925 eine Maria Theresia-Biographie verfaßt.[457] Neben Kretschmayr trugen weitere sechs Mitglieder des IÖG zur Ausstellung bei: Ernst Buschbeck, August Groß, Wilhelm John, August Loehr, August Schestag und Alfred Stix.[458] Es gibt keinen Hinweis darauf, daß die Mitglieder des Arbeitsausschusses für ihre Arbeit eine Honorar erhielten. Auch im Kostenvoranschlag für die Ausstellung scheint kein entsprechender Posten auf.[459] Offensichtlich war die Mitarbeit an der Ausstellung ehrenamtlich, oder sie wurde über Dienstfreistellungen durch den staatlichen Dienstgeber finanziert.

Die Museumsfreunde waren bereits im Mai 1929 aktiv geworden und suchten von Anfang an eine enge Zusammenarbeit mit dem BMU. Ein Vertreter des Unterrichtsministeriums, Ministerialrat Leodegar Petrin, wurde in die Ausstellungskommission aufgenommen.[460] Das Protektorat des Bundespräsidenten konnte frühzeitig sichergestellt werden.[461] In dreifacher Hinsicht war die Zusammenarbeit der Museumsfreunde mit dem Unterrichtsministerium erfolgreich:

Dank des Eingreifens des BMU konnte erstens der Beirat der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe am KHM, der sich vehement gegen Leihgaben für diese Exposition ausgesprochen hatte, umgestimmt werden.[462]

„Betreffs der Versicherung“ bemerkte zweitens das Unterrichtsministerium, „dass von einer solchen [...] bei den [...] Leihgaben aus staatlichen Sammlungen für diese Ausstellung sowohl für die Dauer der Ausstellung als auch für den Hin- und Rücktransport unter der Bedingung abgesehen werden kann, dass die Transporte unter der Aufsicht der Direktion von Organen der [jeweiligen] Sammlung durchgeführt werden.“[463] Neben einer sehr großen Anzahl von privaten Sammlern stellten u.a. NB, Albertina, mehrere Abteilungen des KHMs,

---

457 Kretschmayr, Heinrich: Maria Theresia (= Bd. 3 der Reihe „Deutsche Führer“) (Gotha 1925).

458 Lhotsky: Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. In: MIÖG Ergänzungsband 17, 267f., 280, 342, 351, 360, 361 (Fn).

459 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.335/1929.

460 Vgl. Katalog der Maria-Theresia-Ausstellung. Schönbrunn. Mai-Oktober 1930. Hg. vom Verein der Museumsfreunde in Wien (Wien 1930), 4, und AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.355/1929.

461 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z.17.496/1929.

462 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 8.770/1930.

463 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 15.104/1930.

Heeresmuseum, Österreichische Galerie, Bundesmobiliendepot und mehrere Archive aus.

Drittens waren die Museumsfreunde die ersten Veranstalter einer historischen Ausstellung, die mit dem Gesuch für eine Ausfallshaftung an den Bund herantraten. Das Unterrichtsministerium war skeptisch und wollte lange keine als „überaus präjudiziell“ beurteilte Garantie abgeben.[464] Nach Senkung des prognostizierten Fehlbetrags von 39.000 öS[465] auf 12.900 öS[466] gab das Unterrichtsministerium nach Rücksprache mit dem Finanzministerium am 12. April 1930 die Zusage über eine Ausfallshaftung bis zur Höchstgrenze von 30.000 öS.[467] Die Museumsfreunde hatten unter anderem argumentiert, sie müßten im Falle eines Defizits sonst ihre Dauerleihgaben an diverse staatliche Sammlungen zurückziehen und verkaufen. Auch kompensiere die vorgesehene Überlassung diverser Behelfe nach Beendigung der Ausstellung die Ausfallshaftung in jedem Fall.[468]

Das BM für Handel und Verkehr war vor allem in Erwartung einer Ankurbelung des Fremdenverkehrs der Ausstellung gegenüber positiv eingestellt und bewilligte das von der Bundesimmobilienverwaltung verwaltete Schloß Schönbrunn als Ausstellungsort. Folgender Schlüssel für die Eintrittspreise wurde vereinbart:

Erwachsene:	1,50 öS	0,80 öS an Gebäudeverwaltung
Familienkarte (3 Personen):	4 öS	2,40 öS an Gebäudeverwaltung
begünstigte Eintritte	1 - 1,30 öS	0,80 öS an Gebäudeverwaltung
Gruppenpreis	0,80 öS	0,40 öS an Gebäudeverwaltung
Schülerkarten	0,30 öS	0,20 öS an Gebäudeverwaltung

Sobald die Museumsfreunde durch den Kartenverkauf über 100.000 öS eingenommen hätten, sollte sich der Schlüssel zugunsten der Gebäudeverwaltung ändern.[469]

Die Ausstellung fand in den 46 Schauräumen des ersten Stocks von Schloß Schönbrunn vom 13. Mai bis Oktober 1930 statt. Die Ausstellung war anfangs

---

464 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.355/1929.

465 Kostenvoranschlag vom 20. November 1929. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.355/1929.

466 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z.4.251/1930 (3. Februar).

467 Vgl. Abschrift der Zusage an die Museumsfreunde (Z. 3.993/1930) in: AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 35.574/1934.

468 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 413/1930.

469 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 4.251/1930. Vgl. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.959 und 10.960.

von 9.00 bis 18.00 geöffnet, später bis 19.00.[470] Ausstellungsarchitekt war Wilhelm Baumgarten.[471]

In den Schauräumen wurden über 1300 Exponate präsentiert, darunter 84 Archivalien. Dazu kamen noch Objekte, die in Führer und Katalog als „Originaleinrichtung“ bezeichnet werden und nicht explizit angeführt sind. Somit hatte die

[470] Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.959 und 10.960.
[471] Katalog Maria Theresia, 4.

Ausstellung etwa die gleich Objektmenge wie die ebenfalls in Schönbrunn veranstaltete Ausstellung zu Maria Theresia von 1980.[472]

Die Exponate waren mit Nummern beschriftet. [473] Eine textliche Kontextualisierung der Exponate war somit nur über den Katalog bzw. Führer oder über die Teilnahme an einer Führung möglich. [474] Der Führer hat 32 Seiten und kostete nur 30 Groschen, d.h. genausoviel wie eine Schülereintrittskarte. Die Museumsfreunde verzichteten also auf eine Beschriftung vor Ort, stellten aber einen sehr billigen Führer zur Verfügung. Der Katalog umfaßt 170 Seiten und einen Anhang mit 19 Fotografien.

Ursprünglich waren für die 46 Schauräume nur 12 Aufseher vorgesehen.[475] Nachdem die Bundespolizei Direktion Wien die Sicherheitsvorkehrungen als nicht ausreichend bezeichnet hatte, wurde die Zahl auf 34, d.h. 17 Personen pro Schicht erhöht. Ein Detektiv versah ebenfalls seinen Dienst in Schönbrunn, dazu an Sonn- und Feiertagen noch zwei Zivilwachbeamte. Diese Maßnahmen kosteten den Verein ca. 35.000 öS. Daneben schlossen die Museumsfreunde eine Versicherung gegen Feuer, Einbruch, Diebstahl und Bruchgefahr in der Höhe von 15.000 öS ab.[476] Für die Objekte aus staatlichen Sammlungen war das wie erwähnt nicht notwendig.

Es wurden zwei Plakate angefertigt. Das erste zeigt Maria Theresias Profil auf einer Medaille. Das zweite wurde angefertigt, um die längere tägliche Öffnungszeit kundzumachen. Es bildete ein Ölgemälde der Kaiserin ab.[477]

Die Ausstellung wurde am 13. Mai 1930, dem Geburtstag der Kaiserin, um elf Uhr in der Großen Galerie des Schlosses durch Bundespräsident Miklas eröffnet.[478] Seiner Rede gingen Ansprachen Oppenheimers und Weckbeckers voraus.[479]

Die Ausstellung bildete nach dem Selbstverständnis der Museumsfreunde den Mittelpunkt einer großen „vaterländische[n] Feier".[480] In diesem Sinne wurde

---

472 Diese hatte 1.570 Exponate. Vgl. Maria Theresia und ihre Zeit. Katalog der Ausstellung in Schönbrunn. 13. Mai bis 26. Oktober 1980 (Wien 1980).

473 Vgl. Foto Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 4862 D+R.

474 Es ist wahrscheinlich, daß es welche gab. Allerdings findet sich bei den vorveranschlagten Kosten und Einnahmen kein diesbezüglicher Posten. Vgl. Kostenvoranschlag in: AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.355/1929..

475 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.335/1929.

476 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 33.793/1930.

477 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.959 und 10.960; das erste Plakat findet sich auch in der Plakatsammlung des MAK Nr. 1035 Kasten 7.

478 Vgl. Foto Porträtsammlung und Bildgalerie der NB A 964 B/C+R.

479 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5. Vgl. ein Foto mit Miklas am Mikrophon. In: Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, A 964 B/C+R.

480 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 4.

auch ein Vortragszyklus veranstaltet.[481] Eine Festvorführung des Rosenkavaliers wurde in der Staatsoper organisiert. Im Schloßtheater Schönbrunn fanden Vorstellungen der Ensembles von Oper und Burg sowie eines Münchner Künstler-Marionettentheaters statt. Im Oberen Belvedere veranstalteten die Museumsfreunde am Tag vor der Eröffnung der Ausstellung in Schönbrunn einen Gesellschaftsabend, bei dem Kammerschauspieler Raoul Aslan den 1917 von Hugo von Hofmannsthal verfaßten Essay über Maria Theresia vortrug und der Direktor der Oper Clemens Krauss eine Symphonie Haydns mit dem Kammerorchester der Wiener Philharmoniker dirigierte.[482] Am 29. November, dem Todestag Maria Theresias, wurde in der Waisenhauskirche am Rennweg die Messe in c-moll von W. A. Mozart aufgeführt.[483]

Oppenheimer und Weckbecker hatten überlegt, ob „im Schönbrunner Schloßgarten etwa das Einlangen der Siegesbotschaft von Kolin oder der Hochzeitszug Maria Theresias dargestellt werden“ könnte.[484] Daraus wurde nichts. Es kam im Zuge der Maria Theresia-Ausstellung auch zu keiner wissenschaftlichen Veröffentlichung.

Die Ausstellung wurde von 220.213 zahlenden Personen besucht. Zwischen 30.000 und 40.000 BesucherInnen aus den Bundesländern waren über Rundfahrtsarrangements nach Schönbrunn gekommen. Auch viele deutsche Touristen besuchten die Ausstellung. Allein aus den Eintrittsgeldern blieben den Museumsfreunden 121.836,10 öS. [485] Ursprünglich war mit 75.000 öS aus den Eintritten bei lediglich 135.000 BesucherInnen kalkuliert worden.[486]

Die Einnahmen waren derart hoch, daß es den Museumsfreunden im Anschluß an die Ausstellung möglich war, Behelfe wie Vitrinen im Wert von 20.000 öS öffentlichen Sammlungen unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, 6.000 öS dem in Gründung befindlichen Theatermuseum zu überlassen, 12.000 öS für ein umfassendes Werk über Maulpertsch zu widmen, 5.000 öS dem Heeresmuseum im

---

481 Unterrichtsminister Heinrich Srbik und der Präsident der Akademie Oswald Redlich sprachen am 26. Mai 1930 in der Akademie der Wissenschaften über Maria Theresia und ihre Epoche. Am 5. Juni folgten Vorträge des deutschen Gesandten Lerchenfeld-Köfering und des deutschen Universitätshistorikers Willy Andreas im Prunksaal der NB. Heinrich Kretschmayr sprach über die Behördenorganisation unter Maria Theresia.

482 Vgl. Die Maria-Theresia-Ausstellung im Schloß Schönbrunn. In: Neue Freie Presse Nr. 23.586 vom 13.5.1930 in der Chronikbeilage.

483 Vgl. alle obigen Angaben mit: Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 6.

484 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.355/1929.

485 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5 und AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z.33.793/1930.

486 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 35.335/1929.

Arsenal für die Abteilung über den Weltkrieg zu spenden und 1.664 öS für die Restaurierung des Stiftes Seitenstetten zu verwenden.[487]

Die Presse nahm die Exposition gut bis begeistert auf. Während das „Neue Wiener Tagblatt“ eine gewisse Unübersichtlichkeit konstatierte, war die „Neue Freie Presse“ angetan und die „Reichspost“ schwärmte von der Schau, die „das Leben einer echtdeutschen und christlichen Gattin und Mutter“ zeige. „Hier spricht Österreich, seine Geschichte, seine Kunst, sein Wesen und seine Seele. Hier mag sich der Gedemütigte erholen und der Unverzagte neuen Mut holen.“[488]

4.11.2. Die Ziele der Ausstellung

Das einzige explizite Ziel der Veranstaltung war ein Prestige- und Öffentlichkeitsgewinn für den Verein der Museumsfreunde. Diese Rechnung ging auch auf. Der Erfolg der Ausstellung „war unbestritten, die Resonanz in der Presse, man kann wohl sagen der ganzen Kulturwelt, eine außerordentlich lebhafte und anerkennende und die Position des Vereins selbst, der zum erstenmal eine so vielseitige und schwierige Verantwortung übernommen hatte, erscheint durch den Ausgang der gesamten Unternehmung entschieden gekräftigt.“[489]

Sonst aber finden sich keine Zieldefinitionen oder Absichtserklärungen, was symptomatisch ist für die fast völlige Absenz eines ausstellungsdidaktischen Diskurses in Wien in der Zwischenkriegszeit. Im Tätigkeitsbericht der Museumsfreunde heißt es zwar, „daß der Zweck, der dieser großen Gedächtnisfeier zu Grunde lag, [...] erreicht worden ist“[490], was dieser Zweck abgesehen von einer Öffentlichkeitsarbeit für den Verein aber war, blieb unausgesprochen.

In Katalog und Aktionsfeld manifestierten sich aber ein Reihe von mitunter politisch hochbrisanten Intentionen. In seiner Eröffnungsrede wünschte Bundespräsident Miklas folgendes: „Mögen alle Besucher dieser Ausstellung [...] in pietätvollem Gedenken an eine große Vergangenheit Erhebung über die Sorgen des Alltags finden und neue geistige Impulse für Gegenwart und Zukunft empfangen, zur Freude der gesitteten Welt und zur Ehre unseres

---

487 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 7.

488 Friedmann, Armin: Maria Theresia und ihre Welt. Anläßlich der Ausstellung in Schönbrunn. In: Neues Wiener Tagblatt vom 28.5.1930; Die Maria Theresia-Ausstellung im Schloß Schönbrunn. In: Neue Freie Presse Nr. 23.586 vom 13.5.1930; Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 7f.

489 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5.

490 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5.

Vaterlandes."[491] Prägnant faßte Miklas Paradigmen zwischenkriegszeitlicher Geschichtskultur zusammen: Verehrungsverlangen, Traditionskonstruktion und moralische

[491] Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 6.

Vorbildwirkung. Daher sollten Maria Theresia und ihre Regierungszeit möglichst positiv und „in ihrem vollen Glanze“ präsentiert werden.[492] Eine Analyse der Aufsätze Heinrich Kretschmayrs (Einleitung) und Wilhelm Johns (Heerwesen und Krieg) untermauert diesen Zielbefund. Maria Theresia sollte in vierfacher Hinsicht als gute Herrscherin dargestellt werden:

1.) Maria Theresia sollte als umfassend begabte und fähige Herrscherin dargestellt werden: „mit schöpferischer Kraft, glücklicher politischer Intuition und Wärme des Herzens nach ihrem eigenen Wort als 'deren Länder erste und allgemeine Mutter'".[493] So war sie im Unterschied zur „englischen Elisabeth“ und zur „russischen Katherina [...] mit der dreifachen Krone der Tapferkeit, der Staatsweisheit und der Lauterkeit [...] gekrönt“[494] und „mit staatsmännischem Blick, vollendeter Menschenkenntnis und mit einem gütigen Frauenherzen“[495] versehen. Ihr „Rüstzeug [...] waren ihre ungewöhnlichen natürlichen Gaben und die ihr wohl eingeborene, nicht anerzogene Vorstellung von Herrscherwürde und Herrscherpflicht“.[496] Sie war eine „zugleich kluge und warmfühlende Herrscherin“.[497] Wilhelm John steigerte die huldigende Darstellung durch die Verwendung des Präsens: „Warmes, reines menschliches Empfinden durchströmt alle Verfügungen der Kaiserin. Sie hebt das Gesetz, das die Desertion mit dem Tode bestrafte, auf, sie verbot die Anwendung gewaltsamer Mittel bei den Werbungen [...]. Sie sorgte auch für die Ärmsten der Armen, für die Kriegsinvaliden und für die Witwen und Waisen [...]. Aber das alles war wirkliche, menschliche Güte, nicht Schwäche oder Sentimentalität. Maria Theresia [...] konnte auch unerbittlich hart sein, wenn es das allgemeine Wohl erforderte“.[498] Und die Kaiserin kümmerte sich um alles: Sie hatte ihr „großes Reich in Weltkriegen verteidigt, es neu aufgebaut und vom Größten bis zum Kleinsten, von der Staatsbalance bis zur Amtstinte, gelenkt“.[499]
2.) Maria Theresia sollte als gute Herrscherin präsentiert werden, weil sie als Frau ihre Geschlechterrolle nicht in Frage stellte. Sie sollte „als treue besorgte Mutter und Großmutter“ gezeigt werden in „ihre[r] grenzenlose[n] Liebe zu ihrem kaiserlichen Gemahl“.[500] Sie bekundete „aus 'Ehrfurcht' vor

---

492 Vgl. Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 7.
493 Katalog Maria Theresia, 9 und Führer durch die Maria-Theresia-Ausstellung. Wien-Schönbrunn 1930. Hg. vom Verein der Museumsfreunde in Wien (Wien 1930), 2.
494 Katalog Maria Theresia, 11 und Führer Maria Theresia, 4.
495 Katalog Maria Theresia, 95 und Führer Maria Theresia, 17.
496 Katalog Maria Theresia, 7 und Führer Maria Theresia, 1.
497 Katalog Maria Theresia, 97 und Führer Maria Theresia, 18.
498 Katalog Maria Theresia, 97 und leicht geändert Führer Maria Theresia, 18.
499 Katalog Maria Theresia, 10 und Führer Maria Theresia, 4.
500 Katalog Maria Theresia, 118.

dem kaiserlichen Vater keine 'Regierungssucht'".[501] „Mütterlich und fraulich blieb ihre Art", wobei ihre „hohe Bewertung des Familienlebens“ hervorgehoben wurde: „Sechzehn Kinder hat sie dem über alles geliebten Gatten geboren.“[502]

3.) Maria Theresia sollte als gute, weil deutsche Herrscherin dargestellt werden. „Sie war eine deutsche Frau in allen Zügen ihres Wesens, deutsch ihr schlichtes Heldentum, ihr Walten gleich eine 'Reichshauptfrau', deutsch ihre Wahrhaftigkeit, das Vorwalten des Gefühls, die hohe Bewertung des Familienlebens."[503] Auch ihr deutsches Aussehen wurde betont: „dazu äußere Vorzüge: die königliche Gestalt, die blühende Schönheit - blond und blauäugig“.[504]

4.) Maria Theresia sollte als gute, weil gläubige Herrscherin gezeigt werden. „Hohe sittliche Würde und Verantwortlichkeit, tiefe, fast kindliche Gläubigkeit bestimmen sie wie in ihrem Eigenleben so auch in ihren Regierungshandlungen".[505]

In der gesamten Ausstellung wurden persönliche, politische, wirtschaftliche oder soziale Konflikte nicht thematisiert. Zwischenstaatliche Konflikte (Kriege) wurden aus der Sicht von Generälen, HerrscherInnen und Schlachtenmalern gezeigt.

Auch das damalige Herrschaftssystem sollte positiv dargestellt werden. „Die Auffassung ihres Verhältnisses zum Staate war bei allem absoluten Herrscherwillen eine patriarchalische, ihr war der Staat eine Gemeinschaft von wohlwollend zu ihrer Zufriedenheit zu regierenden Menschen."[506] Die ganze Ausstellung förderte das Bild einer zufriedenen, glücklichen und wohlhabenden Gesellschaft. Die Aufklärung, ihre Forderungen und der Konflikt mit absolutistischen Herrschervorstellungen wurde nicht thematisiert. Entscheidungsträger wurden anhand barocker Traditionen als würdevolle, autoritäre und väterliche Elite präsentiert.

Hinter einer derart guten Beurteilung der Monarchin und ihrer Regierungszeit standen politische Intentionen. Das Bewußtsein von einer guten, glorreichen und zugleich absolutistisch-autoritären Vergangenheit war für die politische Auseinandersetzung in der Ersten Republik von Bedeutung. Verbunden mit einem exemplarischen Geschichtsbewußtsein konnten über die Ausstellung konservative Vorstellungen von einer gesitteten und geordneten Welt transportiert werden.

---

501 Katalog Maria Theresia, 7 und Führer Maria Theresia, 1.
502 Katalog Maria Theresia, 10 und Führer Maria Theresia, 3.
503 Katalog Maria Theresia, 10 und Führer Maria Theresia, 3.
504 Katalog Maria Theresia, 7 und Führer Maria Theresia, 1.
505 Katalog Maria Theresia, 10 und Führer Maria Theresia, 3.
506 Führer Maria Theresia, 3.

Konkret bedeutete das: Ablehnung der Demokratie, Ruf nach einem starken Herrscher bzw. Führer, Forderung nach politischer Enthaltsamkeit der Bevölkerung und Betonung von Werten wie Soldatenehre und Pflichtbewußtsein. In diesem Sinne sollte die Ausstellung „dem Wiener, dem Österreicher, dem ganzen deutschen Volke nicht nur als Denkmal einer großen Vergangenheit gelten, sondern auch freudiger Impuls sein zu kraftvoller Selbstbehauptung in harter Gegenwart und stolzer Zukunftshoffnung!“[507] Hier drückte sich traditionales Geschichtsbewußtsein aus. Dieses hob in Katalog und Führer die Differenz Vergangenheit-Gegenwart auf, sodaß immer wieder zwischen Präsens und Präteritum gewechselt wurde.

Allerdings kam die Gegenwart in Führer und in Katalog nur zweimal explizit vor: „Heute, hundertfünfzig Jahre nach ihrem Tode, ist unter den Trümmern ihres zerstörten Reiches ihr Geist und ihr Werk noch immer nicht ganz verschüttet“[508], und beim Gründungsakt des Kärntnertortheaters: „gerettet aus dem Brande des Justizpalastes am 15. Juli 1927“.[509] Auf der Exponatebene fehlt überhaupt jeglicher Gegenwartsbezug.

Dabei lieferte die Ausstellung einer sich abzeichnenden autoritären christlichsozialen Politik die entsprechenden Geschichtsbilder. Am 18. Mai 1930, fünf Tage nach Ausstellungseröffnung, hatten die Heimwehren den Korneuburger Eid geleistet, dabei den westlichen demokratischen Parlamentarismus sowie den Parteienstaat verworfen und sich gegen marxistischen Klassenkampf und liberalistische Wirtschaftsgestaltung ausgesprochen. Die Ausstellung lieferte auf der Ebene exemplarischen Geschichtsbewußtseins Argumente für eine Realisierung der Forderungen der Heimwehren zum Wohl der Bevölkerung. Auch durch die Spende von 5.000 öS des Gewinns an das Heeresmuseum zur Gestaltung der Abteilung über den Weltkrieg trugen die Museumsfreunde zu einer heroisierenden, dem konservativen Lager genehmen Interpretation der Vergangenheit bei.

Damit konnten auch Harmoniebedürfnisse der Gegenwart befriedigt werden. Darstellungen sozialer und politischer Konflikte wurden als Nestbeschmutzung und Streitsucht empfunden. In seiner Rede bei der Eröffnung meinte Weckbecker: „Historische Pietät ist heilige Pflicht.“[510]

Die Ausstellung war außerdem stark legitimistisch gefärbt. Bedeutende Mitglieder der Museumsfreunde wie Oppenheimer und Weckbecker traten für eine Wiederherstellung der Monarchie ein. Somit war die Exposition nicht nur die erste eigenständige historische Großausstellung der Zwischenkriegszeit, sie

---

[507] Miklas in seiner Eröffnungsrede. In Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5 und in: Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 8.

[508] Führer Maria Theresia, 4.

[509] Katalog Maria Theresia, 48.

[510] Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 8.

stellt im republikanischen Österreich gleichzeitig den Beginn der Konstruktion des Habsburgmythos durch das Medium Ausstellung dar.

Die Ausstellung war auch eine TouristInnenattraktion in der sommerlichen Reisezeit.[511] Zu guter letzt war sie eine Verkaufsausstellung. Die im Katalog mit einem Stern versehenen Objekte konnten käuflich erworben werden.[512]

4.11.3. Themen und Inhalte

Das Hauptthema der Ausstellung war die Person Maria Theresias. Ihr Herrschertum war dabei wichtiger als ihr Privatleben. In der Großen Galerie (R1), dem architektonischen und funktionalen Mittelpunkt des Schlosses, war „Maria Theresia als Herrscherin“ thematisiert. Im zweiten zentralen Raum, der Kleinen Galerie (R22) wurde das „Privatleben der Kaiserin“ dargestellt.

Unter dem Überbegriff „Kunst und Kunstgewerbe“ könnte der der Objektanzahl (ca. 700 von gut 1300) und der Raumanzahl nach umfangreichste Themenkomplex der Ausstellung zusammengefaßt werden. Mit 200 Exponaten und zwei Räumen (Zeremoniensaal R3 und R19) wurde der „Theaterausstellung“ etwas mehr Gewicht verliehen als der drei kleinere Räume umfassenden „Musikausstellung“ (R24, R25, R27). Zum Bereich „Kunst und Kunstgewerbe“ können ferner gezählt werden: „Kunstgewerbeausstellung“ (R1a), „Handzeichnungen österreichischer Barockmaler“ (R8), „Miniaturen“ (R13), „Geldwesen, Münzen und Medaillen“ (R14)[513], „Kirchliche Kunst“ (R34) und die „Architekurgeschichtliche Abteilung“ (nach R44). Dazu kamen Räume ohne Titel, in denen Gemälde, Stiche, Bücher und Tischgedecke aus der Zeit Maria Theresias ausgestellt waren (R2, R10, R17, R18, R21, R23, R30, R36-38).

Die kaiserliche Familie war mit fünf Räumen der dritte Schwerpunkt der Ausstellung: „Franz von Lothringen„ (R26), „Die wachsende Familie“ (R28), „Marie Antoinette„ (R31), „Die Söhne der Kaiserin“ (R32) und „Die Töchter der Kaiserin“ (R33).

Die restlichen Themen waren nach ihrer Wichtigkeit gereiht: „Heerwesen und Krieg“ (im großen Rösselzimmer; R20), die „Jagdausstellung“ (in zwei kleineren Räumen; R6, R7), „Fremde Mächte“ (R43), „Statistische Darstellungen zur Bevölkerungs- und Wirtschaftsgeschichte Österreichs unter Maria Theresia„ (kleiner Durchgangsraum, R5) und „ausgewählte Materialien zur Geschichte der Wiener Zeitung unter Maria Theresia“ (eine Vitrinen; R9).

---

511 Vgl. Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 7f.

512 Vgl. Katalog Maria Theresia, 12. Zum Verkauf waren u.a. angeboten: Porzellanplastiken (S. 23f.), ein Deckeltopf aus Porzellan (S. 55), zwei Meytens Bilder (S. 78), ein Sekretär und vier Fauteuils (S. 87), ein Fächer der Kaiserin (S. 118), ein Reliquienbehälter, Leuchteraufsätze, Leuchter, Geschirr und Besteck (S. 160-162).

513 Durch die Betonung der kunstgeschichtlich interessanten Medaillen und die geringe Berücksichtigung des Geldwesens kann dieses Thema dem Bereich "Kunstgewerbe" zugeordnet werden.

Um die thematische Gewichtung der Exposition herauszustreichen, seien einige Beispiele für Fragenkomplexe angeführt, denen kein eigenes Thema gewidmet wurde: Gesellschaft, Soziales, Bildungswesen und -reformen, Wissenschaften, Technik, Aufklärung, Freimaurertum, Absolutismus, Rechts- und Verwaltungsreformen, Religiosität (pietas austriaca), Kirche, Erziehung der Kinder Maria Theresias, Hofzeremoniell, Sexualität, Dichtung, Wien im 18. Jahrhundert, Juden, Minderheiten.

Die inhaltliche Umsetzung der Themen ist durch einen personengeschichtlichen Zugang geprägt. Wichtig war den Ausstellungsgestaltern die Präsentation zeitgenössischer Darstellungen der Kaiserin, der damaligen Entscheidungsträger, der kaiserlichen Familienmitglieder, von Künstlern und fremden Herrschern. Diese Gewichtung drückt sich auch im Katalog aus. Während kontextualisierende Aufsätze oder Einleitungen zu den einzelnen Themen mit Ausnahme von „Heerwesen und Krieg“[514] und „Geldwesen, Münzen und Medaillen“[515] fehlen, werden zu knapp 50 Personen halb- bis ganzseitige Kurzbiographien gegeben, vor allem zu Politikern, Feldherren, kaiserlichen Familienmitgliedern und Künstlern. Neben Personendarstellungen (Gemälde, Büsten, Miniaturen) wurden Objekte häufig durch ihre Zugehörigkeit zu einer Person (Locke, Instrumente, Jagdtrophäen etc.) definiert. Bei Themen und Themenbereichen wie der „Kunstgewerbeausstellung“ wurden Einzelstücke zusammenhanglos nebeneinander präsentiert.

Da die Ausstellung jede Darstellung von innerstaatlichen Konflikten vermied und da die Monarchie positiv dargestellt wurde, verwundert es nicht, daß die Aufklärung kein Thema war. Ihre Ziele und Forderungen blieben im Dunklen. Der Begriff „Aufklärung“ wurde nur sehr selten verwendet, wohl auch deshalb, weil er in der Ersten Republik zum Begriffsrepertoire der Sozialdemokratie gehörte.[516] In Übereinstimmung damit wurde die Französische Revolution nur aus monarchischer Sicht präsentiert.[517]

Das Freimaurertum hatte mit seinen liberalen, demokratischen und sozialen Ideen sowie dem Ideal der geistigen und sittlichen Veredelung der Menschen ohne Rücksicht auf Geburt, Rasse und Religion in der Regierungszeit Maria

---

514 Katalog Maria Theresia, 95-97 und Führer Maria Theresia 17-19.

515 Katalog Maria Theresia, 88.

516 Josef von Sonnenfels wurde als "Schrittmacher der ‘Aufklärung'" bezeichnet. Im Katalog ist von seinen "literarischen Arbeiten im Sinne der Aufklärung" und seinen "langjährigen Kämpfen [...] für die Abschaffung der Folter in Österreich" die Rede. In: Führer Maria Theresia, 8 und 32.

517 Ludwig XVI. war "dem ersten Sturm der Revolution [...] mit Frau und Sohn zum Opfer gefallen." und er "wurde samt seiner unglücklichen Familie Opfer der elementaren Kräfte, die die Revolution entfesselt hatte." In: Katalog Maria Theresia, 26 und 143.

Theresias entscheidende Impulse gesetzt. Mehrere der in der Ausstellung präsentierte Entscheidungsträger und Künstler waren Mitglieder einer Loge: Josef von Sonnenfels, Friedrich Wilhelm Haugwitz[518], Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart[519], Gerhard van Swieten, Friedrich II.[520] und Franz I., der

[518] Beide mit Kurzbiographie. Vgl. Katalog Maria Theresia, 32 und 29.
[519] Katalog Maria Theresia, 137-139 und 126f.
[520] Beide mit Kurzbiographie. Vgl. Katalog Maria Theresia, 19 und 164f.

bereits 1731 als erster europäischer Souverän Freimaurer geworden war. In Ausstellung und Katalog fand sich kein Hinweis auf das Freimaurertum.

Obwohl Maria Theresia als gläubige Herrscherin gepriesen wurde, war ihrer Religiosität kaum Raum gewidmet. Pietas austriaca, katholische Kirche und andere christliche Konfessionen fehlten völlig.

Juden kommen im Katalog fünfmal vor. In der Kurzbiographie zu Josef von Sonnenfels ist zu lesen, daß er von jüdischen Eltern abstammte, die sich taufen ließen.[521] Bei der Volksstämme-Statistik heißt es: „Schwächung des deutschen Elements durch den Wegfall von 1 1/2 Millionen Schlesiern [...], Stärkung des slawischen und jüdischen Elements durch die Erwerbung Galiziens und der Bukowina.“ Im selben Raum befand sich ein Kupferstich: „Kostbar-zierlicher Aufzug ... der Prager Juden anläßlich der Geburt Josefs.“[522] Unter den Exponaten der Sammlung August Heymanns im Terrassenkabinett gab es folgendes nicht näher definiertes Objekt: „Juden - Freimauth, Brünn 1748“.[523] Und eine Archivalie zum Geldwesen ist als „Devalvierung der preußischen Ephraimiten“ bezeichnet.[524] Es handelte sich also um eine statistische Berücksichtigung, drei Exponate und einen kurzen Verweis im Katalog.[525]

Friedrich II., der wiederholt ohne Kriegserklärung einen Angriffskrieg gegen Österreich geführt hatte, hätte in der Ausstellung durchaus als kaltherziger, zynischer, kinderloser persönlicher Feind Maria Theresias dargestellt werden können. Gemäß der ungeschriebenen Maxime der Ausstellung, daß kein politischer Entscheidungsträger negativ dargestellt werden durfte, wurde er aber als „größte[r] jener aufgeklärten Absolutisten, die sich um alles kümmerten und alles dem Staatsinteresse unterordneten“ bezeichnet[526]. Außerdem war gut, was deutsch war. „Preußen, der erste Schwertträger Deutschlands“[527], war ein deutsches Land und somit mit dem deutschen Haus Habsburg und der österreichischen Geschichte natürlich und schicksalhaft verbunden. Preußens Kriege konnten nicht kritisiert werden. Den Ausstellungsgestaltern nach führte Friedrich daher keine moralisch verwerflichen Angriffskriege, sondern Preußen mußte „im Drang seiner Lebensnotwendigkeit eine untaugliche territoriale

---

521 Katalog Maria Theresia, 32.

522 Katalog Maria Theresia, 55 und 57.

523 Katalog Maria Theresia, 78.

524 Katalog Maria Theresia, 90. Veitel H. Ephraim war Pächter der Leipziger und Dresdner Münze. Preußen hatte die Prägestempel der nach ihm benannten Münzen im Siebenjährigen Krieg erbeutet und minderwertige Münzen damit hergestellt.

525 Vgl. Purin, Bernhard: Jüdische Geschichte und Kultur in österreichischen Museen und Ausstellungen. Eine Bibliographie 1918-1938. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Musuemswesen. Bd. 1. 1994/95 (Wien 1994), 166.

526 Führer Maria Theresia, 30.

527 Führer Maria Theresia, 2.

Konfiguration sprengen und militärisch und politisch in eine führende Machtstellung im Reich einrücken“. Am Siebenjährigen Krieg, dem Höhepunkt der als Bruderzwist verstandenen Auseinandersetzung der Habsburgermonarchie mit Preußen, waren fremde Mächte schuld. „Wieder sind die europäischen Mächte, nun mit gewechselten Positionen, um die beiden Gegner gruppiert, wieder tragen die Fremden auf Deutschlands zerrissenem Boden ihre eigenen Machtgelüste aus.“ Großdeutsche Einheit wurde unhinterfragt positiv besetzt: „Der Ertrag dieser [drei Schlesischen] Kriege ist für Deutschland: die Zerreißung seiner Einheit, der preußisch-österreichische Dualismus, der die geschichtliche Entwicklung noch weithin bis ins 19. Jahrhundert unheilvoll überschattet.“[528] Im gleichen Sinne wurde bei den Statistiken festgehalten, daß „der Siebenjährige Krieg eigentlich eine Art continentaler Nebenkriegsschauplatz in dem großen Ringen zwischen England und Frankreich ist.“[529]

So wie Preußen/Deutschland positiv dargestellt wurde, fanden sich bei Frankreich kontinuierlich Ressentiments. Während Preußen ein „*Bedürfnis* nach Land und Machtzuwachs“ hatte, gab es bei Frankreich das „*Verlangen*, nach Beseitigung der österreichischen Vormacht ein Gleichgewichtssystem von Mittelstaaten in Deutschland aufzurichten“.[530] Außerdem hatten die Franzosen „nicht die Kraft und Genialität des Feindes im Norden“.[531] Und für den Bearbeiter der Archivalien war das Pendant zu „deutsche[m] *Wesen*“ „französische *Manieren*“.[532] So darf die Behauptung, die Ausstellung sei „ein Hymnus auf Österreich“[533] nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein österreichische Identität in der Ausstellung immer nur als regional deutsch-österreichische verstanden wurde.

Die Themen waren in den Schauräumen durcheinander und mitunter verstreut gereiht. Es ergab sich durch den Ausstellungsaufbau kein chronologischer, erklärender oder erzählender Rahmen. So erhielten die einzelnen Objekte vor allem durch ihre Zugehörigkeit zu Personen, ihre ambientale Verortung in barocken Prunkräumen, ihre Subsumierung unter ein Thema und eventuell vorhandenes historisches Vorwissen der BesucherInnen Bedeutung.

Diese erste kulturhistorische Großausstellung der Museumsfreunde war so unübersichtlich gestaltet, daß durchschnittliche BesucherInnen sich ohne Führung nur schwer orientieren konnten. Den meisten BesucherInnen blieb wohl nichts anderes übrig, als zu staunen und sich von Objektfülle und imperialem Ambiente beeindrucken zu lassen.

---

528 Alle drei Zitate: Katalog Maria Theresia, 164f.
529 Katalog Maria Theresia, 56.
530 Kursivierung vom Verfasser. Katalog Maria Theresia, 7 und Führer Maria Theresia, 1.
531 Führer Maria Theresia, 17.
532 Kursivierung vom Verfasser. Katalog Maria Theresia, 118.
533 Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 7f.

Abb. 3) Leerer Thronsessel in der Großen Galerie von Schloß Schönbrunn in der Maria-Theresia Ausstellung (1930).

4.11.4. Ein Rundgang

Folgende Darstellung hält sich an den vorgeschriebenen Rundgang und ist daher etwas verwirrend. Die kaum zu bewältigende und wenig strukturierte Materialfülle wurde im Neuen Wiener Tagblatt folgendermaßen beurteilt: „Wer in der Blick und Sinn verwirrenden Fülle andringender Erscheinungen den durch das Gewühl leitenden Faden sucht, tut am besten, daran festzuhalten, daß es eine Übergangszeit ist, die sich hier, treu abgespiegelt, ausbreitet.“[534] Als wäre seit der Steinzeit nicht jede Epoche eine „Übergangszeit“ gewesen.

Die BesucherInnen durchliefen alle Prunkräume des ersten Stocks, aber nicht alle Räume wurden für die Aufstellung der Objekte verwendet. So fanden sich im „Napoleonzimmer“ (R17) und einigen der von Franz Josef bewohnten und mit dessen Originalmobiliar ausgestatteten Räumen (R39, R40) keine Exponate zu Maria Theresia.

Im ersten Raum der Ausstellung, dem „Laternenzimmer“ (R1a) wurde neben Gemälden eine über 100 Objekte umfassende „Kunstgewerbeausstellung“ präsentiert. Dann betraten die BesucherInnen den Hauptraum des Schlosses, die Große Galerie (R1): „Maria Theresia als Herrscherin“. Zentral vor dem mittleren Bogen des Durchgangs zur Kleinen Galerie stand unter dem purpurnen Thronhimmel des Hauses Habsburg der leere Thron, daneben eine Büste Franz I.[535] Wände und Fensternischen boten Platz für 13 Gemälde einflußreicher Personen am Hof der Herrscherin. Neben jedem dieser Bilder stand ein leerer Sessel. Freistehend im Raum lebensgroße Bronzebüsten von Franz I. und Maria Theresia. 28 Archivalien gaben dann noch einen bunten Querschnitt der kaiserlichen Regierungstätigkeit. Abb. 3 fängt die ernste und feierliche Stimmung des Saales gut ein.

Im „Karusselzimmer“ (R2) erwartete die BesucherInnen dann eine mit Meißner Porzellan prunkvoll gedeckte Tafel für 16 Personen.[536] Sie suggerierte ein familiäres Klima in der Regierung Maria Theresias und provozierte die Vorstellung, daß Maria Theresia und ihre Ratgeber nach der Arbeit gemeinsam, sozusagen gleich im Raum nebenan speisten.

Im drittgrößten Raum des Schlossen, dem „Zeremoniensaal“ (R3), war der erste Teil der von Joseph Gregor gestalteten „Theaterausstellung“ aufgestellt. In 13 Vitrinen wurden fast 200 Exponate präsentiert: Szenenbilder, Schauspieler-

---

534 Friedmann, Armin: Maria Theresia und ihre Welt. Anläßlich der Ausstellung in Schönbrunn. In: Neues Wiener Tagblatt vom 28.5.1930.

535 Vgl. Foto auf Seite V des Anhangs im Katalog Maria Theresia. Dasselbe Foto in: Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 4.867.

536 Vgl. Foto auf Seite VIII des Anhangs im Katalog Maria Theresia. Dasselbe Foto in: Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 4.866.

und Autorenporträts, Akten zur Verwaltungstätigkeit, Festliteratur, Darstellungen von Festen.

Dann folgten einige der wenigen extra für die Ausstellung angefertigten Exponate: Im „Tapisserieraum“ (R4), der heute als „Maschinenraum“ bezeichnet wird, waren zehn Statistiken zu Bevölkerungsentwicklung, Volksstämmen, Herkunft der Studenten, Produktion, Handelsbeziehungen, Berufsgliederung, Verwaltung, Budget, Heeresstärke und Finanzierung des Siebenjährigen Kriegs aufgestellt. Für die Statistiken war Otto Neurath verantwortlich.[537] Wichtiger war den Ausstellungsgestaltern aber die anschließende, zwei Räume und 81 Objekte umfassende „Jagdausstellung“ (R6, R7).

In den folgenden Räume des östlichen Flügels befanden sich: „Handzeichnungen österreichischer Barockmaler“(R8), „Ausgewählte Materialien zur Geschichte der 'Wiener Zeitung' unter Maria Theresia„ (eine Vitrine,; R9), „Miniaturen“, „Geldwesen, Münzen und Medaillen“ (R9) und der zweite Teil der Theaterabteilung (R19). Für viele dieser Räume läßt sich nicht einmal ein roter Faden ausmachen. So war im „Terrassenkabinett“ (R11) und in der „Garderobe“ (R12) neben Kaisergemälden die Sammlung August Heymanns zu sehen: Dokumente zur „Sittengeschichte. [...] Hofleben. [...] Die Großen Friedensschlüsse“. Dann waren durcheinander Objekte zu sehen wie der Lehrbrief eines Gärtners, Kostümfiguren, ein Aquarell der Explosion des Pulverturms und Stiche. Unter dem Titel „Miniaturen“ war vor allem die Sammlung Emerich Ullmanns (Personendarstellungen) zu sehen. Dann betrat man/frau erneut den „Zeremoniensaal“ (R3) mit dem ersten Teil der Theaterausstellung.

Das Thema „Heerwesen und Krieg“ wurde im „Rösselzimmer“ (R20), einem größeren Raum zwischen „Zeremoniensaal“ und „Kleiner Galerie“, dargestellt.[538] Diese Abteilung wurde vom Direktor des Heeresmuseums Wilhelm John (vgl. S. 151), mit ca. 160 Objekten aus der Sammlung dieses Museums gestaltet. Hierzu findet sich von ihm in Katalog und Führer der einzige mehrseitige Aufsatz zu einem Unterthema. Der erste Satz ist ein Zitat Maria Theresias: „Das [Militär] war die einzige Angelegenheit des Reiches, die mir am Herzen lag.“[539] Auch bei „Heerwesen und Krieg“ nahmen handelnde Personen eine zentrale Stellung ein: „An allem hat Maria Theresia, Großes und Kleines richtungsgebend entscheidend, selbst den größten Anteil genommen.“[540] „Mit kluger Menschenkenntnis hat die Kaiserin auch für die militärischen Reformen die geeigneten Helfer und Mitarbeiter zu finden

---

537 Katalog Maria Theresia, 12. Zwei dieser Bildstatistiken sind abgebildet in: Stadler: Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit, 322.

538 Raumeindruck vgl. Foto in: Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 4.862 und L 4.875.

539 Katalog Maria Theresia, 95.

540 Katalog Maria Theresia, 96.

gewußt“.[541] Diese waren durch Büsten, Bilder und Archivalien dargestellt. Daneben gab es Bilder, Zeichnungen, Schlachtendarstellungen, Medaillen, Waffen und Waffenmodelle, Kavalleriestandarten, militärische Kleidungsstücke und Ausrüstungsgegenstände sowie weitere Archivalien zu sehen.

[541] Führer Maria Theresia, 19.

Die Förderung des soldatischen Sozialprestiges durch Maria Theresia höchstpersönlich beschrieb John ausführlich: „Ein voller Erfolg war ohne soziale Hebung des bis dahin gering geachteten Soldatenstandes nicht denkbar: denn das 18. Jahrhundert war nicht nur das Zeitalter der Aufklärung, sondern auch der Humanität. Mit dem ihr eigenen mütterlichen Empfinden, das zugleich in kluger Einsicht und in einem warmfühlenden Herzen wurzelte, ging die Kaiserin daran, die Lage der Soldaten zu heben. [...] Aber nicht nur den Offizieren allein gehörte die mütterliche Fürsorge der Kaiserin. Die Masse der namenlosen Soldaten wurde derselben nicht minder teilhaftig.“[542] „Der Kriegerstand wurde wieder ein adeliger Beruf, auch auf den letzten Soldaten fiel ein Schimmer der adeligen Pracht seiner Vorfahren. Die glänzenden Uniformen, die kostbaren Fahnen, Standarten und Paukendecken zeigen den Glanz, der das Heer Maria Theresias auszeichnete.“[543] Krieg war eine schöne, pflichtbewußte und ehrenvolle Tätigkeit.[544] Eine sakrale Wortwahl in den Kurzbiographien unterstrich diese Darstellung. So wurde Prinz Eugen „von seinen [...] empfangenen Wunden geheilt“.[545] Kriegsinvalide, Witwen und Waisen kamen in Katalog und Führer nur als AdressatInnen kaiserlicher Güte vor.

In der „Kleinen Galerie“ (R22) war schließlich das „Privatleben der Kaiserin Maria Theresia“ zu bestaunen: Schreibtisch, Wiege[546], Nachtzeug, Mundzeug, Sänfte und Haarlocke. Darstellungen von Angehörigen der kaiserlichen Familie, von Maria Theresias Erzieherin, einem Kammerfräulein, einer Kammerdienerin und einer Hofdame. 19 Archivalien sollten „einen vielseitigen Einblick in das schlichte Menschentum der großen Kaiserin“ vermitteln: Archivalien zu Familie („treue besorgte Mutter und Großmutter“ sowie „grenzenlose Liebe zu ihrem kaiserlichen Gemahl“), Religion („Demut des Beichtkindes“) und Tod („mit einer Fülle menschlich ansprechender, ja ergreifender Einzelheiten [der] Todeskrankheit und [des] Hinscheiden[s]“). Abgesehen von dem mit Kaffee beschmutzten Aktenstück, wofür Maria Theresia sich schämte und entschuldigte[547], rückten auch im Privatleben der Kaiserin weder Verfehlungen noch mögliche charakterliche Schattenseiten ins Bild. Statt eine persönliche oder charakterliche Entwicklung Maria Theresias herauszuarbeiten, vermittelten

---

542 Katalog Maria Theresia, 96.

543 Katalog Maria Theresia, 97.

544 Vgl. Heinrich Kretschmayr, der Eugens Sieg bei Zenta als „einen seiner schönsten Siege über den Sultan“ bezeichnete. In: Katalog Maria Theresia, 16f. Vgl. ferner Führer Maria Theresia, 18.

545 Katalog Maria Theresia, 16f.

546 Vgl. das Foto der im Raum stehenden Wiege. In: Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 39.242. Auch zahlreiche andere Objekte finden sich als Foto in dieser Sammlung der NB, vgl. L 39.234-L 39.252 und L. 4.858 - L 4.875.

547 Katalog Maria Theresia, 121: Archivalie 13a.

die reliquienhaft aufgebauten Exponate zusammen mit der einseitig positiven Beurteilung ein statisches Bild. Überhaupt zeichnete sich die Schau durch das fast völlige Fehlen genetischen Geschichtsbewußtseins aus.

Die folgende „Musikausstellung“ umfaßte drei getrennte Zimmer (R24, R25, R27) mit den Unterthemen: Kirchenmusik, Konzertmusik, Persönliche Erinnerungen, Wolfgang Amadeus Mozart, Zeitgenossen Mozarts, Christoph Willibald Gluck, Josef Haydn. Dazwischen war ein Raum Franz von Lothringen gewidmet (R26).

Dann folgten die restlichen Räume zur Familie der Kaiserin (R28, R31, R32, R33). So wie nach „Maria Theresia als Herrscherin" ein gedeckter Tisch aufgestellt wurde, fand sich hier zwischen „Die wachsende Familie“ und „Marie Antoinette„ im Eckkabinett (R30) ein „gedeckter Teetisch“[548].

In den letzten elf Räumen fanden sich u.a. „Kirchliche Kunst“ (R34) und „Fremde Mächte“ (R43). In einigen Zimmern wurden keine Exponate zu Maria Theresia plaziert, in anderen befanden sich Gemälde und Kunstgewerbeobjekte, ohne daß sie in Katalog oder Führer unter einem Thema zusammengefaßt worden wären. Das Finale der Exposition bildete die „Architekturgeschichtliche Abteilung“ (nach R44).

4.12. ÖSTERREICHS TECHNIK IN DOKUMENTEN DER ZEIT

Die Ausstellung wurde im Sept. und Okt. 1930 anläßlich der Hauptversammlung des Vereins deutscher Ingenieure in Wien (19.-22. Okt.) veranstaltet. Gleichzeitig jährte sich die Gründung der DDSG zum hundertsten Male. Die Veranstaltung wurde vom BMU unter der Bedingung bewilligt, daß dem Bundesschatz keinerlei Auslagen erwüchsen und es zu keiner Minderung der Einnahmen in der Albertina käme.[549] „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“ war eine technikgeschichtliche Einzelstückausstellung mittlerer Größe mit stark personengeschichtlichen Akzenten. Traditionales Geschichtsbewußtsein, Zukunftsoptimismus und die PR-Tätigkeit diverser gewerblicher Aussteller prägten die Veranstaltung.

Die Ausstellung wurde vom Österreichischen Verein deutscher Ingenieure (ÖVDI) in Kooperation mit dem Technischen Museum veranstaltet. Ludwig Erhard, bis 1930 Direktor des Technischen Museums, führte den Vorsitz im Arbeitsausschuß. Sein Stellvertreter war Paul Bretschneider. Die Ausstellungsleitung hatte Erich Kurzel-Runtscheiner über.

---

548 Vgl. Foto: Katalog Maria Theresia, Anhang IX.

549 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 36.392/1929, Z. 38.942/1929, Z 2.136/1930 und Z. 4.331/1930.

Erich Kurzel-Runtscheiner (1883-1957) arbeitete nach Studien in Wien und Prag eine Zeitlang bei der AEG-Union, anschließend beim Patentamt. Im ersten Weltkrieg war er mit der Motorisierung der albanischen Feldbahnlinien betraut, was zu einer Zusammenarbeit mit Ferdinand Porsche führte. Ab Mitte der 20er Jahre widmete er sich verstärkt der Technikgeschichte. 1926 leitete Kurzel-Runtscheiner auf der Internationalen Ausstellung für Binnenschiffahrt und Wasserwirtschaft in Basel die Österreichische Schau. Kurzel-Runtscheiner konnte nachweisen, daß Siegfried Marcus der Erfinder des Benzinmotors war. 1930 noch Angestellter des Technischen Museums wurde er1945 dessen Vizedirektor.[550]

Es sollte den ÖsterreicherInnen durch einen Rückblick auf eine ruhmreiche technische Vergangenheit Stolz und Selbstbewußtsein vermittelt werden. „Möge diese Entwicklungsschau dem Besucher zum Bewußtsein bringen, daß Österreich nicht allein auf dem Gebiet der Kunst und der Wissenschaft, sondern vielmehr auch in der Technik und im Ingenieurswesen ein Eigenleben voll Schaffenskraft und reich an starken Persönlichkeiten hervorbrachte, das auch heute noch in voller Blüte steht.“[551] Die Thematisierung von Gebieten, die seit 1918 nicht mehr zu Österreich gehörten, wurde dadurch gerechtfertigt, „daß es in erster Linie die deutschösterreichische Technik ist, der der Aufschwung industrieller und gewerblicher Arbeit in allen diesen Gebieten zu verdanken ist.“[552] Man beachte das Präsens. Konsequenterweise hieß ein Unterthema „Die Donau, der österreichische Strom“. Von den 2900 km fließen ja auch immerhin 300 km durch Österreich. Die DDSG wurde „zum Kulturbringer für den Osten Europas und mancher heute blühende Ort an der unteren Donau verdankt der Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft seine Gründung.“[553] Die Behauptung, „daß das Unternehmen zur damals bedeutendsten Binnenschiffahrts-Reederei der Welt geworden war“[554] muß angesichts von Gegenbeispielen wie der Mississipi-Schiffahrt zumindest in Frage gestellt werden.

Unter dem Thema „Spitzenleistungen der Technik“ wurden modernste Apparaturen österreichischer Provenienz versammelt. Der Raum mit dem Thema „Die Männer der Technik und ihr Werk“ war „als Ahnenhalle des österreichischen Ingenieurs von heute gedacht.“[555] Es sollte eine deutschösterreichische Wir-Identität gestärkt werden. Die projektierte Großglockener-Hochalpenstraße fehlte nicht[556], es sollte Zukunftsoptimismus

---

550 Vgl. Wiener Zeitung vom 28.10.1953, 3 und vom 6.12.1957, 5.

551 Erhard, Ludwig: Geleitwort. In: Führer durch die Ausstellung Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit. September bis Oktober 1930 (Wien 1930), 7.

552 Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Österreichs Technik, 16.

553 Führer durch die Sonderabteilung „DDSG“ der Ausstellung „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“ (Wien 1930), 4.

554 Führer DDSG, 4.

555 Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Führer Österreichs Technik, 15.

556 Führer Österreichs Technik, 37.

verbreitet werden. Daher konstruierten die Ausstellungsorganisatoren ein Fortschreiten von einer glorreichen Vergangenheit über einer fleißige, aber harte Gegenwart zu einer besseren Zukunft. Zwar wurde festgehalten, daß die Änderungen von 1918 (Zerschlagung eines einheitlichen Wirtschaftsgebietes, Enteignungen) die DDSG schwer getroffen hatten, „aber schon jetzt ist zu erkennen, daß die DDSG die schwere Krise überwinden und ihre dominierende Stellung zum Wohl unseres Vaterlandes wieder erreichen wird.“[557] Indizien oder Belege dafür blieben Einleitung und Ausstellung schuldig.

In den 13 Ausstellungsräumen waren sechs Themenkomplexe ausgestellt:

1) Die Technik des vorgeschichtlichen und römischen Zeitalters (R1)
2) Die Technik am Ausgang des Mittelalters und am Beginn der Neuzeit (R2-R4)
3) Die Technik seit dem Beginne des Industriellen Zeitalters (R5, R6)
4) Spitzenleistungen der Technik (R7-R8)
5) Die Männer der Technik und ihr Werk (R9)
6) Verkehrswesen („Donauschiffahrt“ und „Verkehr auf Schienen“) (R10-13)

In sechs Räumen sollte Öffentlichkeit für kommerzielle Unternehmen geschaffen werden: Beim Thema „Spitzenleistungen der Technik“ stellten Unternehmen wie Wagner-Biro, Schoeller&Bleckmann, Böhler, Steyr, AEG, Elin und Siemens-Schuckert aus. ÖBB und DDSG erhielten eigene Abteilungen.

Der erste Teil der Schau hingegen befaßte sich mit der gesamten Menschheitsgeschichte. Er war grob chronologisch geordnet, wobei der „Beginn der Neuzeit“ bis 1800 dauerte.

62 Unterthemen waren überwiegend technikspezifisch ausgerichtet und dementsprechend übertitelt. Eigene Unterkapitel hatten allerdings politische und militärische Themen.[558] Zusammenhänge zwischen der technischen Entwicklung in Österreich und der Arbeiterbewegung, der Gesellschaft, dem Privathaushalt, der Religion oder dem Schulwesen wurden nicht herausgearbeitet, auch ausländische Erfindungen und Schattenseiten der Industrialisierung blieben unberücksichtigt. Bemerkenswert ist, daß Wilhelm Exner (✝ 25. Mai 1931) bereits zu Lebzeiten ein eigenes Unterkapitel im Raum „Die Männer der Technik und ihr Werk“ erhielt.

Dem Titel der Ausstellung folgend - „Österreichs Technik in *Dokumenten* der Zeit“ - waren die meisten der geschätzten 1.000 Exponate Archivalien und

---

557 Führer DDSG, 5.

558 „Die grundlegenden Schriften der Theorie des Cameralismus“, „Bestrebungen der Herrscher des cameralistischen Zeitalters“ sowie zweimal „Militaria“. Vgl. Führer Österreichs Technik, 30 und 32.

Bücher, darunter auch Prunkstücke wie die Tabula Peutingeriana. Es gab daneben eine Reihe dreidimensionaler Objekte von hoher Anmutungsqualität. Die BesucherInnen sahen prähistorische und römische Funde, Exponate aus dem Erinnerungsschrein der Technischen Hochschule, moderne Geräte wie Radioapparate

und Dampfturbinen, Büsten berühmter österreichischer Erfinder sowie Modelle von Schiffen, Dampflokomotiven und Signalanlagen.

Mitunter paßten die Exponate nicht zu den Themen, unter die sie gereiht worden waren. So fanden sich beim Unterthema „Frühe Flugversuche“ auch Kontinentalsperre, Rübenzucker und Textilien.[559] Mitunter waren Exponate nebeneinandergestellt, ohne daß dadurch nachvollziehbar Sinn konstruiert wurde. So hingen im ersten Raum neben der Vitrine mit prähistorischen und römischen Bodenfunden Bilder zum Berg- und Hüttenwesen um 1600, und im kleinen sechsten Raum war neben „bergbaulichen Darstellungen aus dem späten Mittelalter“ der Erinnerungsschrein der 1815 gegründeten technischen Hochschule in Wien ausgestellt.[560]

Erhard betonte im Geleitwort, die Ausstellung wolle „die geistigen Grundlagen des technischen Geschehens, das das Leben unseres Alltags durchflutet“ zeigen.[561] Kurzel-Runtscheiner verwies auf die „großen wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen“ infolge technischer Erfindungen[562] und führte aus, daß Dampf und Elektrizität „das Anschwellen der Bevölkerungszahlen zum heutigen Stand erst ermöglichten.“[563] Auf der Exponatebene wurde den Auswirkungen der Produktionsverhältnisse auf die geistigen, kulturellen und sozialen Verhältnisse aber kaum nachgegangen. Mitunter verwiesen Exponate aber auf andere Lebensbereiche, so der „Reisebehelf vornehmer Reisender aus der Zeit Kaiser Maximilians I.“ auf das Reisen[564], die „Abbildungen von Bädern, Wohnhausbauten und deren hygienische und wirtschaftliche, maschinelle und elektronische Einrichtungen“ der Gemeinde Wien auf aktuelle urbane Probleme und das sozialdemokratische Fürsorgeprogramm. [565] Die Bedeutung der Technik für das Militär und des Militärs für die technischen Entwicklungen wurde durch die Zeughausbücher Maximilians sowie durch die Darstellung der Bastionen Wiens zur Zeit der Türkenbelagerung von 1683 und den Verweis auf die Gegenminen vorantreibenden Eisenerzer Bergknappen angesprochen. Die Türkenbelagerung von 1683 - das österreichisch-heldische Ereignis schlechthin - wurde in R2 unter dem Unterthema „Das technische Anlitz der Stadt Wien“ behandelt. Wien sollte

559 Führer Österreichs Technik, 31.

560 Führer Österreichs Technik, 35. Die Begründung Kurzel-Runtscheiners hierfür, der Bergbau hätte wie die Technische Hochschule auch „große wirtschafltiche und soziale Umwälzungen“ eingeleitet (S. 13), ist unbefriedigend.

561 Erhard: Geleitwort. In: Führer Österreichs Technik, 8.

562 Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Führer Österreichs Technik, 14.

563 Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Führer Österreichs Technik, 15.

564 Führer Österreichs Technik, 22.

565 Führer Österreichs Technik, 36.

„als Bollwerk westlicher Kultur gegen den Ansturm aus dem Osten“[566] im Bewußtsein der BesucherInnen einbetoniert werden.

[566] Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Führer Österreichs Technik, 9.

Kurzel-Runtscheiner wies zwar darauf hin, daß im 18. Jahrhundert „der technische Fortschritt [...] einer jedem Streben nach Verbesserung der technischen Zustände entgegenarbeitenden Menge aufgezwungen werden mußte“[567], die Maschinenstürmerei selber wurde aber nicht thematisiert. Sie hätte den propagierten Fortschrittsoptimismus in Frage gestellt. Statt dessen hieß es euphorisch: „Durch die Verwendung technischer Erzeugnisse im Alltag, durch das neuzeitliche Verkehrs- und Nachrichtenwesen wird das Sein des Menschen von heute zwar mechanisiert, aber auch dadurch, daß diese technischen Errungenschaften jederzeit zu jedermanns Verfügung sind, angenehm, abwechslungsreich, vielleicht könnte man sagen, erst erträglich gemacht.“[568]

1930 schien sich die wirtschaftliche Situation in Österreich auch wirklich langsam zu bessern. 1929 hatte das Bruttonationalprodukt erstmals das Niveau von 1913 erreicht.[569] Im Frühjahr 1930 wurde mit der Erdölförderung in Zistersdorf begonnen. Die fatalen Folgen des Schwarzen Freitags (25. Oktober 1929) wurden erst langsam sichtbar. Dennoch ist dieser Fortschrittsoptimismus nur vor der damaligen Geschichtskultur verständlich, die mit dem Ausblenden aller Schattenseiten einerseits Pietät im Umgang mit der Vergangenheit einfordert, andererseits mit harmonischen Vergangenheiten Gruppenidentitäten konstituieren und festigen wollte. Angesichts der Opfer des Weltkrieges, der Inflationsjahre 1923 und 1924 und einer Sockelarbeitslosigkeit von ca. 10% in den Jahren 1923 bis 1930[570] kann ein derartiger Fortschrittsoptimismus nicht als selbstverständlich gelten.

Die Ausstellung vermied es, Erfinder und Erfindungen, die sich nicht mit dem Prädikat „Österreich“ versehen lassen, auszustellen oder anzusprechen. Dadurch entstand die Situation, daß die Leistungen der DDSG und der ÖBB gepriesen wurden, die grundlegende Erfindungen James Watts und Robert Fultons (Dampfboot) aber nicht vorkamen und so entscheidende technikgeschichtliche Zusammenhänge unterschlagen wurden. Der einzige Hinweis darauf, daß nicht alles in Österreich erfunden wurde, findet sich bei der Erwähnung der „Feuermaschinen“ Josef Emanuel Fischer von Erlachs: „Wien kann stolz sein, daß es ein Sohn dieser Stadt war, der die ersten Maschinen dieser Art außerhalb Englands errichtete“.[571] Hingegen war es unproblematisch, den Dänen Tycho de Brahe, der Anfang des 17. Jahrhunderts in Prag wirkte, und den Sachsen Gottfried Wilhelm von Leibniz, der lediglich von 1712 bis 1714 in Wien weilte, in die „Ahnenhalle des österreichischen Ingenieurs“ aufzunehmen.

---

567 Führer Österreichs Technik, 12.

568 Führer Österreichs Technik, 15.

569 Weber, Fritz: Österreichs Wirtschaft in der Rekonstruktionsperiode nach 1945. In: Zeitgeschichte 14 (1987), 267.

570 Vgl. Hanisch: Der lange Schatten des Staates, 63.

571 Kurzel-Runtscheiner: Rundgang. In: Führer Österrreichs Technik, 12.

Die Gliederung der Sonderabteilung DDSG erfolgt nicht nach Themen, sondern nach den Leihgebern. [572] Zuerst wurden 99 Objekte, die sich im Besitz der DDSG befanden, gezeigt, dann 21 Exponate der Albertina, in der Folge die der Porträtsammlung der NB (13), der Bibliothek der Stadt Wien (1), des Hofkammerarchivs (8), des Staatsarchivs für Inneres und Justiz (1), des Archivs für Niederösterreich (6), des Patentamtes (1) , dann als Nachtrag wieder ein Objekt der DDSG und eines der Bibliothek der Stadt Wien. Die Ausstellung war von chronologischen und thematischen Durcheinander gekennzeichnet.

Die Ausstellungstechnik, die Exponate nach ihrem aktuellen Aufbewahrungsort geordnet auszustellen, könnte als dekonstruierender und sehr reflektierter Ansatz gewertet werden. Denn durch einen derartigen Aufbau wird darauf hingewiesen, daß diese Objekte nur mehr oder weniger zufällig erhaltene Spuren aus der Vergangenheit sind, und daß sie ihrem ursprünglichen Kontext entrissen verstreut in Depots und Archiven lagern. Es wird somit nicht das Bild einer „historischen Realität“ produziert. „Geschichte“ ist dann nicht mehr eine lineare Narration, sondern ein mühsamer Forschungsprozeß. Es weist allerdings nichts daraufhin, daß es ein derartiges Konzept gab. Vielmehr dürften die didaktische und museumspädagogische Unreflektiertheit der Ausstellungsgestalter sowie der Einfluß der Leihgeber, die selber präsent sein wollten, zu diesem Aufbau der Exponate geführt haben. Es handelte sich bei der Sonderabteilung DDSG um eine Einzelstückausstellung ohne Bildungsgehalt.

Insgesamt versammelte die Sonderabteilung DDSG 152 Objekte, darunter 12 Schiffsmodelle. Abgesehen vom Glückwunschtelegramm des Bundesministers für Handel und Verkehr Friedrich Schuster anläßlich des 100jährigen Bestehens der DDSG waren nur Exponate aus der Zeit von 1812 bis 1918 zu sehen.

Als einziges historisches Ereignis, welches nicht direkt mit dem Unternehmen in Zusammenhang stand und welches auch keine große Bedeutung für die DDSG hatte, wurde die Hochzeit Elisabeths mit Franz Joseph thematisiert. Der Reise Elisabeths von Passau nach Wien begegneten die BesucherInnen dreimal, wobei von der „Einholung der nachmaligen Kaiserin Elisabeth“[573] bzw. von der „Einholung der Kaiserbraut“[574] die Rede war. Im Unterschied zur DDSG verwendeten die ÖBB ihren Ausstellungsraum gleichmäßig für eine Darstellung vergangener und gegenwärtiger Leistungen des Unternehmens.

Die Ausstellung sollte der Forderung nach einer institutionellen Höherbewertung der Technikgeschichte Nachdruck verleihen und dazu beitragen, die von Wilhelm Exner geplante Gründung eines Instituts für Technikgeschichte zu

---

572 Ich gehe davon aus, daß der Aufbau der Exponate im großen und ganzen der Numerierung und Gliederung der Exponate im Führer durch die Sonderabteilung DDSG folgt.

573 Vgl. Text zu Exponat Nr. 1. In: Führer Sonderabteilung DDSG.

574 Vgl. Text zu Exponat Nr. 111 und 112. In: Führer Sonderabteilung DDSG.

realisieren.[575]

[575] Erhard, Ludwig (Geleitwort) und Kurzel-Runtscheiner (Rundgang). In: Österreichs Technik, 5 und 17.

Vor den in der Albertina versammelten österreichischen und deutschen Ingenieuren sprach sich Bundespräsident Miklas bei der Eröffnung der Exposition dann auch dafür aus, „einen entsprechenden Bestandsbeitrag für das zu gründende Österreichische Forschungsinstitut für Geschichte der Technik in den Staatsvoranschlag für 1931 einzusetzen.“[576] Am 2. Juni 1931 wurde dann auch wirklich das Österreichische Forschungsinstitut für Geschichte der Technik gegründet. Dessen Direktor wurde Ludwig Erhard, Vorsitzender des Arbeitsausschusses und Vorsitzender des Österreichischen Vereins deutscher Ingenieure.

Die Höherbewertung der Technikgeschichte in der Zeit nach der Ausstellung „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“ läßt sich auch an den drei Ausstellungen der Museumsfreunde nachzeichnen. War der Technik bei der zeitgleich in Schönbrunn stattfindenden Maria Theresia-Ausstellung noch kein Thema gewidmet, so gab es bei der an Raum- und Objektanzahl kleineren Prinz Eugen-Ausstellung im Belvedere 1933 bereits das Thema „Staat, Wirtschaft, Technik“. 1935 waren bei der Kaiser Franz Joseph -Ausstellung in Schönbrunn mehrere Räume technischen Themen gewidmet.

Obige Darstellung müßte vor allem durch eine Medienanalyse ergänzt werden. Auch eine Recherche in Zeitschriften zur Technikgeschichte und in den Aufzeichnungen der Albertina selbst steht noch aus.

4.13. SECHZIG JAHRE METRISCHES MASSYSTEM IN ÖSTERREICH

Die 1932 vom Niederösterreichischen Gewerbeverein, dem Verein der technischen Funktionäre des Eichdienstes Österreichs und dem Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen veranstaltete Ausstellung hatte als Anlaß die 1872 erfolgte Einführung des metrischen Maßsystems in Österreich. Die Exposition war vom 15. Sept. bis 30. Okt. im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie von 9.00 bis 17.00 geöffnet, der Eintritt kostete 50 Groschen.[577] Es sollte vor allem der aktuelle Stand der Meßtechnik anhand neuester Apparaturen und Erzeugnisse dargestellt werden. Nur einer der elf einleitenden Aufsätze war der Vergangenheit gewidmet[578], und nur ca. 140 der 1075

576 Zitat in: Burger, Hannelore: Maschinenzeit - Zeitmaschine, 52.

577 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 10.995.

578 Schützenhofer, Viktor: Die historische Abteilung. In: 60 Jahre metrisches Maßsystem in Österreich. 1872-1932. Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie Wien. 15. September - 30. Oktober 1932 (Wien 1932), 35-37.

Exponate können als historische bezeichnet werden. [579] Über drei Viertel der Aussteller waren Firmen, dazu kamen öffentliche Einrichtungen wie eben das Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen. Die Ausstellung verfolgte ein „wirtschaftliches Ziel: die Erschließung neuer Verdienstmöglichkeiten für die einschlägigen Industrien und Gewerbe und damit ihrer Neubelebung in schwerer Krisenzeit.“[580] Der 128 Seiten starke Katalog hatte zumindest drei Auflagen.

Viktor Schützenhofer, Direktor des Technischen Museums, und Josef Nagler, ein Mitarbeiter des Museums, gestalteten die „Historische Abteilung“, welche den ersten Teil der Ausstellung bildete. Es sollte das Messen und Wägen von der Prähistorie bis zur Einführung des metrischen Maßsystems thematisiert werden.[581] Hierzu wurden 56 Exponate völlig ungeordnet präsentiert. (Münz)Gewichte, Längenmaße, Zeitmesser und Hohlmaße waren ohne erkennbare inhaltliche oder chronologische Ordnung aneinandergereiht.[582] Es war eine Einzelstückausstellung ohne Bildungsgehalt. Die Objekte wurden weder erklärend, noch erzählend, noch inszenatorisch redimensioniert. Bildstatistiken, die den jeweiligen Stand der Meßtechnik und der verwendeten Maße hätten veranschaulichen können, wurden nicht angefertigt. Als einzige Person wurde Maria Theresia durch ein Bild dargestellt.[583] Sie hatte 1756 durch einen Erlaß „das Wiener Maß und Gewicht als verbindlich für ganz Österreich unter der Enns erklärt“ und so die Vereinheitlichung der Maßeinheiten in den Erbländern eingeleitet.[584] Viktor Schützenhofer wollte auch „Schaustücke [...] aus dem Mittelalter“ präsentieren. Keines der Objekte ist allerdings anhand des Katalogs als solches identifizierbar.

Eine eigene französische Abteilung präsentierte Exponate aus den Sammlungen des Museums des Conservatoire des Arts et Métiers in Paris: Meter-, Kilogramm- und Literetalone. Daneben waren auch sechs Objekte zur

---

579 Der Katalog hat 1174 Nummern. Allerdings wurden viele Nummern übersprungen. Hinzu kommen die 40 Exponate der französischen Abteilung. Offensichtlich hatten die Organisatoren jeder Abteilung a priori eine Nummernanzahl zugeteilt, welche dann nicht immer ausgeschöpft wurde. Vgl. u.a. die fehlenden Nummern 57-60, 289-300 oder 819-831. Historische Exponate finden sich unter Nr. 1-56, 679f., 901-956, 1081-1130 und in der französischen Abteilung.

580 Eduard Heinl in „Zur Ausstellung“. In: 60 Jahre metrisches Maßsystem, 4. Vgl. auch Karl Seitz in „Zum Geleit“ ebd., 5. Die katastrophale wirtschaftliche Lage betonte auch Otto Waldstein durch die Wendung „Volk in Not“. In: 60 Jahre metrisches Maßsystem, 25.

581 Vgl. Schützenhofer: Die historische Abteilung. In: 60 Jahre metrisches Maßsystem, 35.

582 So waren der Prähistorie die Nummern 30, 42 und 48, der griechischen und römischen Antike die Nummern 17, 32-36, 42 und 51-55 gewidmet. Die Zeitmessung wurde durch die Nummern 18, 42f. und 56 thematisiert, Hohlmaße kamen bei den Nummern 5-7, 12, 24-26 und 29 vor.

583 60 Jahre metrisches Maßsystem, Nr. 10.

584 Schützenhofer: Die historische Abteilung. In: 60 Jahre metrisches Maßsystem, 37.

Geschichte des metrischen Systems zu sehen: Archivalien, Eichstempel und zwei graphische Darstellungen zur Verbreitung des metrischen Maßsystems nach 1792. Das Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen zeigte in seiner Abteilung einige historische

Objekte wie einen „historischen Pendelapparat“ zur relativen Schwerebestimmung oder einen „Wiener Klafter“. In der Abteilung des Kartographischen (ehemals Militärgeographischen) Instituts präsentierte das Heeresgeschichtliche Museum alte militärische Meßgeräte und Waffen.

4.14. HISTORISCHE LEDERARBEITEN-AUSSTELLUNG

Im Rahmen der Herbstmesse veranstaltete das Gewerbeförderungsinstitut der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien 1932 im Wr. Messepalast die Historische Lederarbeiten-Ausstellung. Daneben wurde eine „großzügige Musterschau der Gewerbeerzeugnisse der Wiener Ledergewerbe“ veranstaltet. Anlaß war das Jubiläum „600 Jahre Wiener Lederwaren“, welches durch das erstmalige Auftauchens des Ledergewerbes auf archivalischer Ebene konstruiert und durch mehrere Veranstaltungen zelebriert wurde. Die Ausstellung wird hier aufgrund des Anspruchs behandelt, „künstlerisch oder geschichtlich bemerkenswerte Lederarbeiten“ zu zeigen.[585]

Die Ausstellung sollte PR-Arbeit für die Wiener Lederproduktion und -verarbeitung leisten. So wurde betont, daß der „Weltruf der Wiener Lederwaren [...] trotz Weltkrieg und Wirtschaftskrise erhalten“ geblieben war.[586] Auch die „Wiener Note“ der Lederproduktion wurde hervorgehoben, wobei deren „Solidität“ und „höchst geschmackvolle Ausführung“ gepriesen wurde.

Die Historische Lederarbeiten-Ausstellung war nach Leihgebern gegliedert. Zuerst präsentierte die NB 44 Ledereinbände, dann folgten die Exponate des Heeresmuseums (4), des Hofkammerarchivs (5), des KHMs (20), des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (21), des Museums für Volkskunde (14), der Sammlungen der Stadt Wien (36) und diverser privater und kirchlicher Sammlungen (40). Es handelte sich bei den Schaustücken vor allem um Lederbehälter wie Futterale oder Pulverbehälter, um Geschirr, Tapeten, Gewand, Fahnen und Reitzeug. Insgesamt wurden in 11 Vitrinen 184 Objekte präsentiert.

Nur bei den Bucheinbänden wurden kunstgewerbliche Entwicklungen über mehrere Jahrhunderte anschaulich herausgearbeitet. Bei den anderen Exponaten konnte eine derartige Zusammenstellung aufgrund der Anordnung nach Leihgebern und aufgrund der geringen Menge von Exponaten je Objektgattung nicht geleistet werden. Die Exponate wurden nicht historisch kontextualisiert, es handelte sich um eine Einzelstückausstellung par excellence. Mehrere Exponate der

585 Amtlicher Katalog der Historischen Lederarbeiten-Ausstellung anläßlich des Jubiläums „600 Jahre Wiener Lederwaren“ (Wien 1932), 5.

586 Katalog Lederarbeiten-Ausstellung, 4.

Habsburger und loyaler Politiker und Militärs wurden aufgrund der ihnen zugeschriebenen Aura in die Ausstellung aufgenommen, ohne daß Zusammenhang untereinander oder zu den aus kunstgewerblicher Perspektive bemerkenswerten Exponaten hergestellt wurde. So konnten die BesucherInnen die „Ordonnanzmappe des Feldmarschalls Josef Grafen Radetzky“, das „Generalreitzeug des Kaisers Franz Josefs I.“, die „Brieftasche [...] des Kaisers Franz I.“, den „Bagagekoffer des Feldzeugmeisters Johann Freiherrn von Hiller“, „das letzte Leibgeschirr des Kaisers Franz Josef I.“, einen in Mexiko von einem Wiener Handwerksmeister erzeugten, von Maximilian seinem Bruder Franz Joseph geschenkten Sattel, die Aktentasche Metternichs und weitere derartige Objekte betrachten.

4.15. PRINZ EUGEN-AUSSTELLUNG

4.15.1. Technische Daten, Ziele und Wirksamkeit

1933 wurden in Wien große Türkenbefreiungsfeiern inszeniert, die durch die Betonung einer christlichen, deutschen und heldischen Vergangenheit zur Ideologie des Austrofaschismus paßten. Eine Ausstellung zu diesem Thema gab es aber nicht. Der Verein der Museumsfreunde organisierte 1933 jedoch eine Prinz Eugen-Ausstellung. Zwar nahm der Entsatz Wiens nur wenig Raum in Ausstellung und Katalog ein, aber das Türkenjubiläum wurde dennoch als offizieller Anlaß der Exposition angeführt. So lautet der erste Satz des dreisprachigen Prospekts: „Zweihundertfünfzig Jahre sind verflossen, seit Wien, das Bollwerk Europas gegen den Osten, dem Ansturm der Türken siegreich widerstanden und das Christentum wie auch die westliche Kultur vor der Überflutung des Islam geschützt hat.“[587] Zu Prinz Eugen (1663-1736) war 1933 kein Jubiläum fällig.

Der Verein der Museumsfreunde hatte „die Pflege des heimischen Kunstsinnes“ zum Ziel.[588] Wahrscheinlich deshalb zog die Vereinsleitung einer rein militärisch ausgerichteten 1683-Ausstellung eine Exposition zum Feldherrn und Mäzen Eugen vor. Außerdem ist anzunehmen, daß dem Präsidenten der Museumsfreunde Oppenheimer ein in religiösen Fragen liberal denkender Eugen lieber war als ein vor Wien triumphierendes Christentum (vgl. S. 53f.). Die Museumsfreunde bezeichneten ihre Veranstaltung dem Unterrichtsministerium gegenüber zu recht als „kunst- und kulturhistorische

[587] Vierseitiger dreisprachiger Prospekt. In: Registratur des Historischen Museums 312/1933.
[588] § 1 der Statuten des Vereins der Museumsfreunde in Wien.

Ausstellung".[589] Die Befreiung Wiens wurde aber als zugkräftiges Werbemotiv erkannt und verwendet.

Die Leitung der Ausstellung oblag dem Direktor der Albertina Alfred Stix.

[589] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 13.744/1933.

Alfred Stix (1882-1957) hatte bereits an den Ausstellungen zur Komödie (1922) und zu Maria Theresia (1930) mitgearbeitet. Stix hatte Kunstgeschichte und Geschichte studiert und war Mitglied des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung. Er führte nach dem Ersten Weltkrieg die Vereinigung der Kupferstichsammlung der NB mit der Albertina durch und wurde 1923 Direktor der Albertina. 1933 wurde er zum ersten Direktor des KHMs ernannt, 1935 leitete er die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung, und 1937 gestaltete Stix als Leiter des Arbeitskomitees die große österreichische Kunstausstellung im Louvre entscheidend mit. 1938 wurde Stix seines Dienstes enthoben.[590]

Die größte Abteilung, „Kriegswesen", wurde vom Direktor des Heeresmuseums Wilhelm John gestaltet.

Wilhelm John (1877-1934) war die zentrale Person der Kriegshistorie in der Ersten Republik. John promovierte in Wien an der philosophischen Fakultät, 1899-1901 besuchte der den Lehrgang des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. 1902 bis 1934 war er Direktor des Heeresmuseums. 1909 maßgeblich beteiligt an der Eh. Carl-Ausstellung. Im Weltkrieg leitete er die Kunststelle des Kriegspressequartiers und legte den Grundstock für die Kriegsbildersammlung, auf die Fritz Saxl 1919 für „Das Joch des Krieges" und das Künstlerhaus 1934 für die „Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918" zurückgreifen konnten. Seit 1915 sammelte das Heeresmuseum Kriegsmaterial zur Dokumentation des Weltkrieges. John war Anfang der 30er Jahre an der Schaffung von Regimentsmuseen bei einzelnen Truppenkörpern des Bundesheeres beteiligt und beschäftigte sich vor seinem Tod ausführlich mit den Plänen zur Schaffung eines eigenständigen Weltkriegsmuseums.[591] *Er hatte bereits bei der Maria Theresia-Ausstellung den militärischen Bereich gestaltet.*

Im 34köpfigen hochkarätig besetzten Arbeitsausschuß befand sich eine Reihe von Personen, die bereits bei der Maria Theresia-Ausstellung mitgewirkt hatten: Ernst Buschbeck, Kustos der Gemäldegalerie des KHM, Joseph Gregor, Leiter der Theaterabteilung der NB, Robert Haas, Leiter der Musiksammlung der NB, und August Loehr, Direktor der Sammlung von Medaillen, Münzen und Wertzeichen im KHM. Diesmal wirkten auch Hermann Reuther, Direktor des Historischen Museums der Stadt Wien, und Josef Nadler, Professor für Literatur,

---

590 Planer, Franz (Hg.): Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft 1929. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte (Wien 1929), 604; Wer ist Wer in Österreich (Wien 1953), 218; Feller, Barbara: „Oh, Du mein Österrich". Aspekte der austrofaschistischen Kulturoffensive am Beispiel österreichischer Präsentation im Ausland. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 68; Vgl. eine Würdigung Alfred Stix' anläßlich seines 50. Geburtstages in: Wiener Zeitung 80/5 vom 6.4.1932. Ein von mir nicht gesichteter Splitternachlaß Alfred Stixs befindet sich im Archiv des KHMs.

591 Vgl. Neues Wiener Tagblatt Nr. 78 vom 21.3.1934, 9; Reichspost Nr. 78 vom 21.3.1934, 6; Wiener Zeitung vom 21.3.1934, 6.

mit. Mit den Dozenten Otto Brunner („Politische Geschichte“ und Redaktion des Katalogs) und Hugo Hantsch („Geistige Kultur“) waren Universitätshistoriker maßgeblich an der Exposition beteiligt. Die Einleitung „Prinz Eugen“ schrieb Prof. Oswald Redlich, ebenfalls Universitätshistoriker und Vorstand der Akademie der Wissenschaften. Bei der Prinz Eugen-Ausstellung waren insgesamt vierzehn Mitglieder des IÖG beteiligt: Otto Brunner, Ernst Buschbeck, Bruno Grimschitz, August Groß, Hugo Hantsch, Eduard Holzmair, Wilhelm John, Heinrich Klapsia, Heinrich Kretschmayr, August Loehr, Viktor Meduna, Oswald Redlich, Alfred Stix und Emil Wallner.[592]

Die Ausstellung fand in 22 Sälen des Oberen Belvederes statt und dauerte vom 28. April bis zum 20. Oktober 1933. Sie dürfte von 10.00 bis 18.00 geöffnet gewesen sein.[593] Mit über 1050 Exponaten war sie die objektreichste jemals in Österreich gezeigte Eugen-Ausstellung. [594]

Den Beschluß, die Prinz Eugen-Ausstellung zu veranstalten, hatten die Museumsfreunde bereits 1931 gefaßt.[595] Bei der Lokalisierung der Ausstellung im Belvedere und dem Zusammenstellen der Exponate konnten die Museumsfreunde auf ihre ausgezeichneten Beziehungen zum BMU und zu vielen öffentlichen Sammlungen zurückgreifen. Leihgaben wurden schnell und problemlos bewilligt. Auch bei der Frage der Versicherung der Objekte aus Bundesbesitz war das BMU wie schon 1930 sehr entgegenkommend: Von ihr wurde abgesehen.[596] Im Unterschied zu 1930 hatte der Bund allerdings keine Garantieerklärung für eventuelle finanzielle Verluste übernommen[597], weil die Museumsfreunde eine solche aufgrund des finanziellen Erfolgs der Maria Theresia-Ausstellung gar nicht erst gefordert hatten. Für die Exponate aus dem Besitz der Städtischen Sammlungen mußte eine Versicherungssumme von ca. 200.000 öS abgeschlossen werden.[598]

Der Eintritt kostete 1,5 öS, eine Familienkarte (3 Personen) 4 öS, Gruppen ab 10 Personen zahlten 0,80 öS, Kongreß- und FestwochenteilnehmerInnen 1,20

---

592 Lhotsky: Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. In: MIÖG Erg.bd. 17, 178, 267, 280, 342, 351, 360, 361 (Fn), 368f., 371 (Fn), 375f. August Groß und Hugo Hantsch waren außerordentliche Mitglieder.

593 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 13.744/1933.

594 Die Ausstellung von 1963 im Heeresgeschichtlichen Museum hatte lediglich 250 Exponate, die im gleichen Jahr veranstaltete, Eugen als Mäzen präsentierende Ausstellung im Unteren Belvedere versammelte 47 Exponate. Die Ausstellung von 1986 in den Marchfeldschlössern Schloßhof und Niederweiden hatte ca. 900 Objekte - allerdings in 31 Räumen.

595 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 3.

596 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 10.959/1933.

597 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 11 und 15 sowie Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 17.

598 Registratur des Historischen Museums 312/1933.

öS.[599] SchülerInnengruppen zahlten pro Kind 30 Groschen. Der Katalog kostete 2,50 Schilling und umfaßte 174 Seiten sowie 16 Blätter mit Fotografien. Der Führer hatte 60 Seiten und kostete 50 Groschen, also genau ein Drittel einer Erwachsenen-Eintrittskarte. Der Katalog erlebte zumindest vier Auflagen. Das Plakat zur Ausstellung (Eugen zu Pferd als Schattenriß vor dem Schloß Belvedere) gestaltete Robert Haas.[600]

In Katalog und Führer wird nicht deklariert, wozu diese Veranstaltung gut sein sollte. Im Tätigkeitsbericht der Museumsfreunde ist zwar von „Anlaß und Ziele[n] der Ausstellung" zu lesen[601], welche diese aber konkret waren, wurde nicht erwähnt.

Aus der Analyse der Themen und Inhalte sowie der Aufsätze im Katalog kann geschlossen werden, daß den BesucherInnen ein sehr positives Bild der damaligen Zeit vermittelt werden sollte, einerseits durch die Darstellung ruhmreicher Siege des edlen Feldherren und „seines" Heeres, andererseits durch die Präsentation des hohen kulturellen Niveaus der damaligen Oberschicht.

Die Exposition hatte ähnliche Ziele wie die Maria Theresia-Ausstellung (1930). Doch wurde bei der Prinz Eugen-Ausstellung das Österreichische stärker betont. Michael Mitterauer stellte für die Türkenfeiern 1933 zwei unterschiedliche Akzentsetzungen heraus: „Einerseits wurde das Gedenkjahr gezielt zur Schaffung eines neuösterreichischen Selbstbewußtseins auf der Basis des Staatsgebiets von 1918 eingesetzt. [...] Andererseits wurde die Sendung des deutschen Volkes betont und die Reichsideologie beschworen."[602] Beide Ziele hätten auch mit einer Ausstellung zu Eugen anvisiert werden können, den Museumsfreunde war aber vor allem der erste Punkt ein Anliegen.

Die BesucherInnen sollten sich als ÖsterreicherInnen in einer großen österreichischen Tradition verorten können. So wurden besonders in den kunst- und kulturgeschichtlichen Begleittexten sehr häufig der Begriff „Österreich" verwendet und auch von einer „österreichischen Kultur" geschrieben.[603] Im Prospekt heißt es dementsprechend: „Was in jener Zeit die Größe Österreichs geschaffen hat, soll in einem Bilde zusammengefaßt werden".[604] Viele Passagen zu kulturellen Themen waren im Präsens geschrieben, sodaß die Differenz Vergangenheit-Gegenwart verwischt wurde. Josef Nadler verwendete auf einer Seite neunmal „Österreich" bzw. „österreichisch" und setzte die barocke Dichtung mit der Ersten Republik in Beziehung: „Die österreichische

---

599 Vgl. Prospekt der Ausstellung. In: Registratur des Historischen Museums 312/1933.

600 Plakatsammlung des MAK Nr. 2268a, Kasten 8.

601 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 8.

602 Mitterauer: Politischer Katholizismus. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/82, 117.

603 Josef Nadler. In: Katalog der Prinz Eugen Ausstellung. Hg. v. Verein der Museumsfreunde Wien (Wien 1933), 69.

604 Prospekt der Ausstellung. In: Registratur des Historischen Museums 312/1933.

Barockliteratur ist das Geburtsland der großen nationalen Dichtung Österreichs. Dort ist das Volksspiel der Wiener Vorstädte und der österreichischen Dörfer zuhause. Von daher wuchs [...] das unvergängliche Gebilde, [...] das Grillparzer, Raimund und Nestroy

geschaffen haben. Dorthin kehren die jüngsten Meisterwerke der österreichischen Dichtung zurück, die Bühnenspiele Hugos von Hofmannsthal und Max Mells."[605] Traditionales Geschichtsbewußtsein, in welchem immer der Gedanke einer mystischen Partizipation an vergangenen Taten mitschwingt, drückte sich auch in der Eröffnungsansprache von Bundespräsidenten Miklas aus: „Die Vergangenheit ist nicht tot, wenn grosse Ereignisse und Männer, die ihr angehören, dauernd im Bewußtsein und durch die Schätzung und Verehrung der lebenden Generation weiterleben."[606]

Die Konstruktion eines harmonischen Bildes, agrarromantische Schwärmereien und Hinweise darauf, daß die Soldaten Eugens sein von menschlich sittlichem Empfinden durchzogenes Walten „mit unbegrenzter Anhänglichkeit" lohnten[607], unterstützten eine erbauliche und erhebende Stimmung. Ziel der Ausstellung war die Zementierung eines bestehenden Mythos. Daher trat Eugen als Mensch nie hinter dem Feldherrn und Kunstförderer hervor. Eugen galt den Organisatoren der Ausstellung als der „Gefeierte".[608]

In der Darstellung des vergangenen österreichischen „Heldenzeitalters"[609] schwangen Anregungen und Orientierungsrichtlinien für ein tugendhaft-untertäniges Verhalten im 1933 proklamierten neuen österreichischen „Heldenzeitalter" mit: Treue, Pflichtbewußtsein, Disziplin, Ehrfurcht vor dem kulturellen Erbe und vor der Vergangenheit und Glorifizierung patriarchalischer Entscheidungsträger. Dabei wurden soziale Konflikte ignoriert, antifranzösische Ressentiments geschürt und Weltgeschichte an einem simplen Freund-Feind Schema aufgehängt.

Die positive Darstellung der damaligen Zeit lag im Interesse der Christlichsozialen, die ihr ständestaatliches Programm historisch legitimieren wollten. So meinte Engelbert Dollfuß 1933 über die Epoche Eugens und Maria Theresias: „Jene Zeit, in der das Volk berufsständisch organisiert und gegliedert war, war jene Zeit, in der der Arbeiter gegen seinen Herrn nicht aufstand und organisiert war, jene Zeit, wo Wirtschaft und Leben auf der Zusammenfassung aller gegründet war, die in einem Berufe ihr Brot erhalten haben."[610] Bemerkenswert ist, daß die Museumsfreunde 1933 im Unterschied zur christlichsozialen Partei und zur katholischen Kirche auf eine Herausarbeitung des siegreichen Christentums verzichteten.

Als publikumsträchtige und medienwirksame Großausstellung sollte die Ausstellung auch die Position der Museumsfreunde im Kulturbereich ausbauen,

---

605 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 69f.
606 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 11.304.
607 Wilhelm John. In: Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 16.
608 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 140.
609 Josef Nadler. In: Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 70.
610 Berchtold, Klaus (Hg.): Österreichische Parteiprogramme 1868-1960 (Wien 1967), 427.

den Verein nach innen und außen legitimieren und neue Mitglieder anwerben.[611]

[611] Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 10.

Die Ausstellung wurde am 28. April 1933 im Marmorsaal von Bundespräsident Miklas in Anwesenheit von Bundeskanzler Dollfuß, Vertretern des diplomatischen Corps, Abordnungen der alten kaiserlichen Armee und des Bundesheeres eröffnet. Oppenheimer und der Präses des Arbeitsausschusses Stix hielten Ansprachen. Den Abschluß der Eröffnung bildeten die Wiedergabe einer Arie aus der Oper „Chylonida“ Josefs I. und eine Tanzsuite Leopolds I..[612] Ob die Eröffnung wie geplant im Radio übertragen wurde, ist unklar.[613] Eigentlich war die Eröffnung für den 1. Mai 1933 geplant gewesen (Tag der Arbeit). Nur aufgrund terminlicher Schwierigkeit des Bundespräsidenten und Kardinal Innitzers wurde sie vorverlegt.[614]

Die Ausstellung wurde von Vorträgen begleitet, welche „die Wirksamkeit unseres Helden in den Hauptzweigen seiner umfassenden Tätigkeit schilderten“.[615] Die Staatsoper gab am 20. Mai anläßlich der Exposition eine Festvorstellung der „Ariadne auf Naxos“ mit Empfang durch Bundeskanzler Dollfuß.[616] Das Burgtheater führte das Prinz Eugen-Stück Hans Saßmanns auf. Am 12. Juni veranstalteten die Museumsfreunde mit dem Wiener Kammer-Singverein eine „historische Abendmusik [...] mit deutschen, italienischen und französischen Schöpfungen jener Epoche."[617]

Bei der Schlußfeier am 20. Oktober wurden in Anwesenheit von Bundespräsident Miklas und „Kardinal Fürst-Erzbischof“ Innitzer Kompositionen Leopolds I. und Josefs I. unter Mitwirkung der Vereinigung für Alte Musik und der Staatsopernsängerin Enid Szanthó aufgeführt. Zum Abschluß brachte Kammersänger Richard Mayr „das Prinz Eugen-Lied mit gewaltiger Wirkung zum Vortrag“.[618]

Anläßlich der Prinz Eugen-Ausstellung oder in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr gab es keine größeren historischen Forschungen oder Buchveröffent-

---

612 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 8.

613 Vgl. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 11.304/1933.

614 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2941: Ausstellungen: Wien 1927-1933. Z. 10.018/1933.

615 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 9:

Heinrich Srbik: Weltpolitische Umrisse der Prinz Eugen-Zeit
Bruno Grimschitz: Prinz Eugen als Bauherr und Kunstsammler
Hans Eibl: Die Reichsidee bei Leibniz und Prinz Eugen
Edmund Glaise-Horstenau: Prinz Eugen als Feldherr
Alfred Stix: Prinz Eugen und die kaiserlichen Sammlungen
Josef Nadler: Prinz Eugen und das deutsche Geistesleben seiner Zeit
Joseph Gregor: Das Barocktheater.

616 Vgl. Oppenheimer: 25 Jahre Vereinsarbeit, 16.

617 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 9.

618 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 10.

lichungen. Die Literatur zu Eugen schwoll erst in Folge der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland und später auch in Österreich an.[619]

Die Exposition fand 1933 inmitten zahlreicher Feierlichkeiten zum Entsatz von Wien statt. Dieser Kontext darf nicht außer acht gelassen werden, weil er die Rezeption der Schau beeinflußte. Außerdem hatten die Veranstalter eben genau dieses Jubiläum als Aufhänger und Anlaß gewählt.

Ausstellung und Schloß dienten Anfang Mai 1933 als Kulisse für die Eröffnung der Wr. Festwochen, die damals ganz im Zeichen des 250-Jahr-Jubiläums der Befreiung Wiens stattfanden.[620] Kardinal Innitzer erklärte aus Anlaß des Jubiläums das Jahr 1933 zum „Heiligen Jahr der Deutschen".[621] Am 13. Mai veranstalteten die Nationalsozialisten in der Engelmann-Arena eine diesbezügliche Kundgebung. Am Tag darauf versammelten die Heimwehren tausende Personen im Park von Schönbrunn zu einer Großkundgebung, bei der Dollfuß, Fey, Starhemberg und Schuschnigg anwesend waren. Im Rahmen des Allgemeinen Deutschen Katholikentages fanden am 12. September ein Festgottesdienst am Kahlenberg, eine „pompöse Gedenkfeier am Heldenplatz" und eine neuerliche Gedenkfeier des Heimatschutzes vor dem Rathaus für Starhemberg statt. Bei all den Gedenkfeiern spielte die Geschichtswissenschaft praktisch keine Rolle.[622] Dollfuß rekurrierte 1933, also an der Schwelle zum autoritären Ständestaat, immer wieder kämpferisch auf die Befreiung aus der Türkennot - so beispielsweise im Stadion vor der Hauptversammlung des

---

619 U.a. Roessler, Hellmuth: Der Soldat des Reiches. Prinz Eugen (Oldenburg i.O.-Berlin 1934); Schumacher, Ruppert: Prinz Eugen: des Reiches Bannerträger an Donau und Rhein (Berlin 1935); Schmitthenner, Paul: Prinz Eugen von Savoyen (Freiburg im Breisgau 1936); Prinz Eugen von Savoyen: Schlachtberichte (1937); Elze, Walter: Der Prinz Eugen: sein Weg, sein Werk und Englands Verrat (Stuttgart-Berlin 1940); Bibl, Viktor: Prinz Eugen, ein Heldenleben (Wien-Leipzig 1941); Jelusich, Mirko: Der Traum vom Reich (Berlin 1940) (Neuauflage 1979 unter dem Titel: Prinz Eugen, der Feldherr Europas. Der Traum von Kaiser und Reich); Sandner, Hildegard: Prinz Eugen als Statthalter der Niederlande und sein Verhältnis zu Prié (1944); Preusser, Erika: Prinz Eugen und die österreichisch-preussische Bündnispolitik 1726-1728 (1944).

620 Vgl. die literarische Verarbeitung der Festwocheneröffnung in Brunngraber, Rudolf: Der Weg durch das Labyrinth (Wien 1949), 167-182.

621 Mitterauer: Politischer Katholizismus. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/82, 113.

622 Alle Angaben aus: Ackerl, Isabella: Die Türkenbefreiungsfeiern des Jahres 1933. In: Geschichte und Gegenwart 1/1984, 18-26. Vgl. Das Heldenalter Österreichs. Reden des Bundespräsidenten Wilhelm Miklas bei der Türkenbefreiungsfeier und dem Allgemeinen Deutschen Katholikentag am 12. September 1933, 7 S.; Leitsätze zur Gedenkfeier des Türkenjahres 1683 (Wien 1933), 10 S.; Stoeller, Ferdinand: 1683. Ein Erinnerungsblatt zur Regierungsfeier am 12. Sept. 1933, 29 S.; Weisungen für die Türkenbefreiungs-Gedenkfeier am 14. Mai 1933 in Wien. Bundesführung des Österreichischen Heimatschutzverbandes (Wien 1933), 31 S.

Katholikentages und beim ersten Generalappell der VF am Wiener Trabrennplatz.[623]

Anläßlich des Türken-Jubiläums erschienen zahlreiche Werke. Es handelte sich vor allem um Belletristik.[624] Im Rundfunk wurden Hörspiele von Ernst Decsey, Karl Hans Strobl und Heinrich Suso von Waldeck ausgestrahlt. Am 6. September erschien eine Briefmarken-Wohltätigkeits-Gedenkausgabe mit sechs Werten, auch Gedenkplaketten wurden hergestellt.[625]

Der BesucherInnenandrang blieb weit hinter den Erwartungen zurück: Nur 51.490 BesucherInnen wurden gezählt. Die Museumsfreunde erklärten sich das durch die am 27. Mai 1933 verhängte Tausendmarksperre, welche den Touristenstrom aus Deutschland zum Versiegen brachte. Aber auch das „Versagen einiger Einrichtungen des Fremdenverkehrs" in Österreich wurde als Ursache angeführt. Das Aussetzen der Rundfahrten hätte im Unterschied zur Ausstellung von 1930 dazu geführt, daß viel weniger BesucherInnen aus den Bundesländern kamen.[626] Die Ausstellung bedeutete für die Museumsfreunde einen empfindlichen finanziellen Verlust, und führte zu einer wesentlichen Verringerung der liquiden Reserven.

Dennoch stellten die Museumsfreunde zufrieden fest, daß „diese Ausstellung [...] den Ruf unseres Vereins im In- und Ausland entschieden gekräftigt [...] und dem Vereine selbst eine nicht geringe Anzahl neuer und warmer Freunde geworben."[627] Die Ausstellung wurde als „große[r] künstlerische[r] Erfolg" bezeichnet. Auch wurde auf die mediale Resonanz in Österreich und besonders in Italien, wo bis 1946 Savoyarden die Königskrone trugen, hingewiesen. Für Österreich ist die Behauptung eines großen medialen Echos nicht nachvollziehbar. So berichtete die Reichspost nur kurz[628], die AZ überhaupt nicht. Auch

---

623 Mitterauer: Politischer Katholizismus. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/82, 115.

624 Prüger, Josef: Wien im Türkensturm (Wien-Leipzig 1933); Filek, Egid: Stadt in Not (Berlin 1933); Hawel, Hubert: Türkennot 1683. Ein Büchlein zur Erinnerung an die vor 250 Jahren erfolgte Befreiung Wiens aus schweren Kriegsnöten (Graz 1933); Lorenz, Reinhold: Türkenjahr 1683. Das Reich im Kampf um den Ostraum (Wien-Leipzig 1933); Waldeck, Heinrich Suso: Der Stephansturm im Türkensturm. In: Radio Wien, 9. Jg., Heft 49 (Wien 1933); Weihs-Tihanyi von Mainprugg Franz: Belagerung und Entsatz von Wien 1683 (Graz 1933); Weill, Erwin: Gottes Bollwerk (Wien-Leipzig 1933); Weiser, Franz Xaver (Hg.): Der Kampf um Wien im Türkenjahr 1683 (Wien 1933); mit etwas Verspätung auch: Handel-Mazzetti, Enrica: Die Waxenbergerin (München 1934).

625 Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683. 82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien (Wien 1983), 402 und 405.

626 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 10.

627 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 10.

628 Österreichs Wunder. Zur Eröffnung der Prinz Eugen-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 118 vom 28.4.1933.

die Feststellung, der Verein der Museumsfreunde habe nun „in allen Schichten der Bevölkerung Wurzel geschlagen“[629], war Wunschdenken.

Wie die 1933 realisierte Art der Vergangenheitsdarstellung auf einen Sozialdemokraten wirken konnte, beschrieb Rudolf Brunngraber in seinem autobiographischen Roman „Der Weg durch das Labyrinth“. Hans Jesser, dem Helden des Buches, kamen bei der Festwocheneröffnung vor dem Belvedere folgende Gedanken: „So sprachen jetzt das glanzvoll Dauernde und die mächtige Festlichkeit

[629] Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933, 15.

der Welt gegen alle Umstürzler. Durch acht Kulturjahrtausende hatte sich die irdische Ordnung, das Gesetz von der Gewalt der Wenigen über die Vielen, erhalten, und es gab kein stärkeres Argument als die Weltgeschichte selbst.“[630] Die Ausstellung empfahl implizit ein widerstandsloses Einordnen in die neue undemokratische Ordnung (Auflösung des Parlaments am 4.3.1933), und sie lieferte Argumente dafür, daß das neue System für alle das beste sei. Die Ausstellung legitimierte den autoritären Kurs der Regierung Dollfuß.

4.15.2. Themen, Inhalte und ein Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten zu Eugen.

Es lassen sich drei große Themenkomplexe herausarbeiten. Die Räume R1-R6 waren mit „Kriegswesen“ bzw. mit „Vom Feldherrn Eugen und seinem Heer“ übertitelt. Unter dem Überbegriff „Kunst und Kunstgewerbe“ lassen sich die Themen „Habsburger-Saal“ (R9), „Bildersaal“ (R10), „Möbel“ (R11), „Medaille“(R12), „Gartenarchitektur“(R13), „Kirchliche Kunst“ (R14, R15), „Kunstgewerbe“ (R16) und „Prinz Eugen als Bauherr“ (R17) zusammenfassen. Der dritte Themenkomplex könnte „höfische Vergnügungen“ heißen. Er umfaßt die Themen „Theater und festliches Leben“ (R19, R20), „Jagd“ (R21) und „Musik“ (R22)

Einige Themen sind aber nicht in diese drei Kategorien subsumierbar: „Geistige Kultur“ (R7), „Staat, Wirtschaft, Technik“ (R8) und „Das Stadtbild Wiens am Ende des XVII. und im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts“ (R18).

Um die thematische Gewichtung der Exposition zu verdeutlichen, seien einige Beispiele für Fragenkomplexe angeführt, denen keine eigenes Thema gewidmet war: Gesellschaftliches und Soziales, innerstaatliche Konflikte, Eugens soziale Beziehungen, Eugens Nachleben, Religion, Maria als Siegerin gegen die Türken (Maria Pötsch), Wissenschaften, Mentalitäten.

Die ersten acht Räume befanden sich im Erdgeschoß des Oberen Belvederes. Stiegenhaus und Marmorsaal waren nicht für die Ausstellung verwendet worden, wurden aber durchlaufen.

Zu den einzelnen Themen wurden fast ausschließlich Objekte der hochadeligen Oberschicht und der ihr zurechenbaren Kultur versammelt. Auch bei Themen, die eine Behandlung anderer Gesellschaftsgruppen erlaubt hätten (z.B. „Kriegswesen“, „Schule“ oder „Das Stadtbild Wiens ...“), wurde keine Rücksicht auf untere Schichten genommen. Frauen kamen nur marginal vor. Während mehrere Säle eine 1:1 Nachstellung von damaligen Räumlichkeiten anstrebten, wurde kaum versucht, mit Plänen, Statistiken oder entsprechenden Erklärungen Struktureinsichten zu vermitteln. Soziale oder religiöse Konflikte

[630] Brunngraber: Der Weg durch das Labyrinth, 181.

blieben unerwähnt, konstruiert wurde vielmehr das Bild einer organischen, wohlhabenden und glücklichen Gesellschaft. „Blüte“, „Blütezeit“ und „Erblühen“ zählten bei der Charakterisierung der Zeit Eugens zu den am häufigsten verwendeten Begriffen.[631] Eugen, sein Leben und sein Wirken wurden nur unzusammenhängend durch einige Reliquien und durch undifferenzierte Lobeshymnen präsentiert. Viel wichtiger war die Darstellung der „österreichischen Großmacht“ und der „blühenden“ österreichischen Barockkultur.

Den ersten Teil der Schau bildete das „Kriegswesen“. Es wurde durch diverse Ausrüstungsgegenstände der österreichischen, türkischen, britischen und französischen Heere, durch Archivalien, durch barocke Zeichnungen und Gemälde bedeutender Persönlichkeiten, Orte und Schlachten und durch Erinnerungsmedaillen und Gedenkmünzen dargestellt. Dieser Teilbereich wurde von Wilhelm John gestaltet und im Katalog mit einem Aufsatz eingeleitet.

Im ersten Raum der Ausstellung stand als einziges Objekt ein „großes türkisches Zelt“. Die multinationale Zusammensetzung damaliger Heere wird zwar im einleitenden Aufsatz erwähnt, bei der Aufstellung der Exponate wurde darauf aber keine Rücksicht genommen. Vielmehr wurde das Bild homogener Heere vermittelt. Kriege waren außerdem saubere und farbenprächtige Abenteuer. Die Zivilbevölkerung blieb wie die Grausamkeiten der Kriege ausgespart. Dafür fanden sich säkulare Reliquien wie eine „Haarlocke des Prinzen Eugen“ und der Filzhut von Feldmarschall Siegbert Graf Heister mit der türkischen Pfeilspitze, durch die er 1683 am Kopf verwundet worden war, nebst Pergament, das die „Authentik“ der Exponate bezeugt.[632]

Der ungarische Aufstand (1703-1711) wird in keinem Aufsatz erwähnt und kam auch nicht auf der Objektebene vor. Lediglich in der nur im Katalog abgedruckten Kurzbiographie Siegbert Graf Heisters werden „die ungarischen Aufständischen (Kuruzzen)“ erwähnt.[633] Von Franz II. Rákóczy, dem Anführer des Aufstandes, fehlte jede Spur. Dabei war er im historischen Diskurs durchaus präsent. Bereits 1913 war über ihn eine Biographie erschienen.[634] Auch war allgemein bekannt, daß die Errichtung des Linienwalls aufgrund der Bedrohung Wiens durch die Aufständischen 1703 angeordnet wurde. Eugen veranlaßte als Präsident des Hofkriegsrates alle Stadtbewohner durch Robot im Verein mit Häftlingen den Linienwall aufzuwerfen. Dieses das Wiener Stadtbild bis heute prägende Ereignis findet sich weder auf Text- noch auf Objektebene, auch nicht bei „Das Stadtbild Wiens [...]“. Der Kuruzzenaufstand wurde verschwiegen,

---

631 Vgl. Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 11, 82, 102, 104, 107, 131, 132, 160.

632 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 34 bzw. 29.

633 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 29.

634 Hengelmüller, Freiherr von: Franz Rákóczi und sein Kampf für Ungarns Freiheit 1703-1711 (Stuttgart-Berlin 1913).

weil er u.a. Folge harter

habsburgischer Maßnahmen war.[635] Eine Erwähnung oder gar Darstellung der Erhebung hätte das Bild einer harmonischen Gesellschaft gestört und das Vorstellung dankbarer, weil vom Türkenjoch befreiter Ungarn in Frage gestellt. Die Vernachlässigung des Kuruzzenaufstandes auf der Objektebene war auch dadurch bedingt, daß in den großen österreichischen Sammlungen wenig zu diesem Thema vorhanden ist.[636] Expositionen geraten generell leicht zu PR-Veranstaltungen für die Sieger, wenn die AusstellungsgestalterInnen die infolge des Sieges gesammelten Objekte und angefertigen Traditionen heranziehen. Als Pointe zum Fehlen von Franz II. Rákóczy in der Ausstellung kann die Aufführung des Rákóczy-Marsches von Hector Berlioz anläßlich der Festwocheneröffnung vor dem Schloß angesehen werden.[637]

Der große bayrische Aufstand von 1705, der sich bis ins Innviertel erstreckte und aufgrund der Härte der österreichischen Besatzungstruppen und der beginnenden Zwangsrekrutierungen ausbrach, wurde 1933 ebenfalls ausgeblendet.

Im siebenseitigen Aufsatz „Vom Feldherren Eugen und seinem Heer“ wird das erfolglose Agieren Eugens im Polnischen Erbfolgekrieg (1734/35) und seine Abgabe des Oberbefehls aufgrund seiner schlechten körperlichen Verfassung nicht erwähnt. In der vierseitigen Einleitung zu Katalog und Führer „Prinz Eugen“ heißt es nur kryptisch: „In den letzten Jahren seines Lebens mag die Energie Eugens etwas nachgelassen haben“. Sofort wird der schlechte damalige Zustand des Heeres auf eine andere Ursache zurückgeführt: „es fehlte am gefüllten Schatz.“[638]

Auch von der Auflehnung der ProtestantInnen in Salzburg (1732), ihrer Niederwerfung unter Mithilfe österreichischer Truppen (Eugen war Präsident des Hofkriegsrates) und der anschließenden Ausweisung von ca. 30.000 Personen erfuhren die BesucherInnen nichts.

Das Thema „Geistige Kultur“ wurde in R7 vierfach gegliedert: „Die Büchersammlungen des Prinzen Eugen und seines Generaladjutanten und die kaiserliche Bibliothek“, „Zeitungswesen“, „Schulwesen“ und „Barocke Literatur“. Ausgestellt waren Bücher aus dem Besitz Eugens, Zeitungen, Archivalien zur Universitätsgeschichte und wiederum Bücher zu einem sehr großzügig verstandenen Literaturbegriff. Im Begleittext zum „Schulwesen“ von Richard Meister werden „höfische Kavalierserziehung“, „Gymnasien und

---

635 Einsetzung fremder Beamter mit der Absicht, Ungarn zu einer österreichischen Provinz zu machen; Starker Druck auf alle nichtkatholischen Konfessionen; Hohe Salzbesteuerung.

636 So kam beispielsweise 1986 in der von Karl Gutkas gestalteten Eugen-Ausstellung der Aufstand zwar in Begleittexten mehrmals vor, unter den ca. 900 Exponaten fand sich aber nur ein Ölgemälde Franz II. Rákóczys aus dem Wr. Neustädter Stadtmuseum. Vgl.: Prinz Eugen und das barocke Österreich. Katalog zur Ausstellung in den Marchfeldschlössern Schloßhof und Niederweiden. 22. April bis 26. Oktober 1986 (Wien 1986), 12, 13 und 225.

637 Vgl. Brunngraber: Der Weg durch das Labyrinth, 179.

638 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 10.

Universitäten“ und „Kunstschulen“ erwähnt, die Aufmerksamkeit wird hier wie auf der Objektebene ausschließlich auf Oberschicht und (Kunst)Gewerbe gerichtet.

Literatur wurde von Josef Nadler nicht als kritisches Medium oder politischer Kampfplatz behandelt. Vielmehr war „die österreichische Barockliteratur [...] die Kunst einer heldisch gesteigerten Seelenhaltung. [...] Ihr vornehmster Schauplatz ist die Bühne. Hier fügt sie alle Künste zu einem geschwisterlichen Reigen zusammen, der die ewigen Erlebnisse der Menschenseele spielt und tanzt und musiziert. Aber nach dem gleichen Kunstgesetz erfüllen sich alle anderen Formen, die Predigt wie das Lied, der Roman wie das schwer geharnischte Epos.“ „Aber es ist nicht die Kunst allein des Hofes und nicht einer einzigen Gesellschaftsschicht. Denn sie ergriff das Staatsvolk in seiner ganzen Breite und Tiefe und wurde auf Menschenalter hinaus vorab auf der Bühne zu einer wahren Volkskunst.“ „Es ist die Kunst und Dichtung jenes Heldenzeitalters, da das österreichische Volk [...] gegen Westen [...] und gegen Osten [...] die Kultur Europas rettete." Wie erwähnt schlug Nadler auch direkt den Bogen vom Barock zu Max Mell und Hugo von Hofmannsthal. Für Nadler war klar, daß das „Österreichische“ Teil des „Deutschen“ war. Dabei betonte er das spezifisch „Österreichische“: „Es ist gerecht und billig, dieses Zeitalter des österreichischen Volkes mit dem Namen des Staatmannes und Heerführers zu bezeichnen, der diesem Zeitalter das große Erlebnis gegeben hat, indem er den Lebenswillen des deutschen Reiches noch einmal aufschürte und in das österliche Reich herüberrettete, was deutsche Zwietracht und Verblendung im westlichen nicht mehr leben ließ. Prinz Eugen von Savoyen hat das Völkerdasein neu geschaffen und eingehegt, aus dem die österreichische Kultur aufgegangen ist.“[639]

Der Benediktiner Hugo Hantsch schrieb zur Abteilung „Geistige Kultur“ einen überschwenglichen Einleitungsaufsatz. Da ist die Rede von einem neuen „Streben nach geistigen Werten“ und von einem „neue[n] Gebäude des Geistes [...], das imponierende Raumweite besitzt.“ Selbstverständlich war der „Geist der frühen Aufklärung [...] an sich durchaus nicht religionsfeindlich“. Zeremonien, Bruderschaften, Wallfahrten und Stiftungen waren nach Hantsch „kein äußerliches Kirchentum, sondern ein außerordentlicher in die Tiefe des Volkstums gehender Neuaufbau kirchlichen Lebens, das beherrschend in das Dasein aller Menschen, besonders aber des Volkes tritt.“[640] Dieser Aufsatz wurde im Präsens verfaßt, in einer Zeit, in der in Österreich von einer Rekatholisierung gesprochen wurde. Nur hier und bei „kirchlicher Kunst“ wurde Kirche in der Ausstellung thematisiert.

---

639 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 69f.

640 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 57.

Der „Geistigen Kultur“ wurde in R8 „Staat, Wirtschaft, Technik“ gegenübergestellt. Unter „Staat“ wurde von Otto Brunner die Expansion der Habsburgermonarchie aus der Sicht der gesamtdeutschen Geschichtsauffassung präsentiert. Verwaltung, Gesellschaftsaufbau, zunehmende politische, wirtschaftliche und kulturelle Integration oder Disziplinierung der Untertanen kommen nur in Nebensätzen seines Einleitungsaufsatzes mit dem Titel „Das Werden der österreichischen Großmacht“ vor. Neben militärgeschichtlichen Archivalien fand sich in R28 eine der wenigen für die Ausstellung angefertigten Karten: „Das Deutschtum in Ungarn vor und nach der Befreiung aus türkischer Herrschaft“. Während die Kunsthistoriker des Arbeitsausschusses sehr oft von Österreich schrieben, ist in Brunners Artikel mehr vom Deutschen Reich, von dessen zu verteidigender Westgrenze und den deutschen Wurzeln der österreichischen Großmacht zu lesen. Folgender Satz erinnerte wohl viele BesucherInnen an den Ersten Weltkriegs und die Sixtus-Affäre: „Die Kriege am Rhein, in den Niederlanden, die der Kaiser in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts zur Verteidigung der deutschen Westgrenze und seiner Machtstellung in Mitteleuropa führte, haben der französischen Expansion Schranken gesetzt, wenn sie auch das Verlorene, am schmerzlichsten darunter Straßburg, nicht wiederbringen konnten.“ Exponate und Aufsatz waren vor allem Zusammenfassung und Ergänzung des in den ersten sechs Räumen dargestellten „Kriegswesens“. Otto Brunners Aufsatz fällt im zweiten Teil ins Präsens: „Diese der inneren Geschichte Österreichs so eigentümliche Neigung zu Achtung des Rechts und zum Ausgleich der Gegensätze wächst aus der politischen Lage wie aus der geistigen Tradition des Herrscherhauses heraus. Stärker als anderwärts lebt im 'Kaiserhaus' [...] die mittelalterliche Anschauung von Staat und Recht, die im Recht nicht eine staatliche Zwangsordnung, sondern eine über Menschenwillen stehende religiös-sittliche Ordnung sieht.“[641]

Bei „Wirtschaft“ und „Technik“ wurden neben Büchern und Archivalien zum Kameralismus, neben Fotografien zu Straßennetz, Bergbau und Prägetechnik und neben Darstellungen von technischen Geräten (mitunter in Form von Fotokopien) auch viele zeitgenössische Pläne gezeigt. Objekte mit Anmutungsqualität wurden wenige präsentiert: einiges zur Prägetechnik (Wellen, Matrizen, Stempel, Punzen, Münzwaage, Münzen, Medaillen), eine Rechenmaschine und das Modell einer Segelfregatte. Bemerkenswert sind die 15 neu angefertigten Diagramme und Karten, die u.a. statistische Forschungsergebnisse visualisieren. In den Aufsätzen von August Loehr („Wirtschaft“) und Erich Kurzel-Runtscheiner („Technik“) ist zwar von „einer wenig befriedigenden wirtschaftlichen und finanziellen Lage“, vom Scheitern des „Kunst- und Werckhauses“ am Tabor die Rede und davon, „daß die Technik auch am Ende der Epoche in ihren Verfahren gegenüber den Zuständen um die

[641] Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 77.

Mitte des XVII. Jahrhunderts wenig fortgeschritten war“, aber Loehr schrieb gleich zweimal vom „Wohlstand“ der Bevölkerung der Alpenländer und Kurzel-Runtscheiner verwies auf „jenes wirtschaftliche Aufblühen, das die Regierungszeit Maria Theresias erfüllt.“[642] Daß 1721 Schuhknechte und Handwerker in Wien streikten, blieb ebenso unerwähnt wie Armut, Ungleichverteilung und die enormen Summen, die für barocke Repräsentation ausgegeben wurden. Daß im Wirtschaftsteil der Exposition keiner der Ansätze Marxens, Engels oder Webers aufgegriffen wurde, verwundert nicht. Wenn in der Ausstellung das Münzwesen auch dargestellt wurde, so blieben alle Zahlen rein abstrakte Größen, weil sie nicht in Relation zu Einkommen oder Kosten gesetzt wurden.

Der „Hoffaktor“ Samuel Oppenheimer wurde wie Juden, Protestanten und Minderheiten in der Ausstellung prinzipiell nicht erwähnt. Die Bedeutung Oppenheimers für den habsburgischen Staat war bereits nachgewiesen.[643]

Der „Habsburger-Saal“ (R9) versammelte Kunstwerke und gehörte daher zu dem Großthema „Kunst- und Kunstgewerbe“. „Die hier vereinigten Kunstwerke geben einen Ausschnitt aus der mit dem Habsburger Hof verknüpften Kunst der Zeit“. Neben drei jeweils über 25m^2 großen Schlachtengemälden zu Siegen Herzog Karls V. von Lothringen waren unterschiedliche Plastiken, Reliefs und Porträts zu sehen. Von Eugen fanden sich ein Elfenbeinrelief und ein Spazierstock.

Im „Bildersaal“ (R10) wurden barocke Gemälde „in der Art der damaligen Barockgalerien, die die Kunstwerke nach rein dekorativen Grundsätzen auf möglichst wirkungsvollen Gesamteindruck hin anordnen, aufgestellt.“ Die Bilder sind im Katalog aufgelistet, aber „in diesem Saal wurde aus ästhetischen Gründen von einer Numerierung der einzelnen Objekte abgesehen.“ Dies läßt den Schluß zu, daß in den anderen Räumen die Exponate mit Nummern versehen waren, um wie schon bei der Maria Theresia-Ausstellung eine Zuordnung zu Katalog oder Führer zu erleichtern.

Im einleitenden Aufsatz zum „Bildersaal“ ist von einer „nationalen österreichischen Malerei“ und einem „österreichischen Stil“ die Rede. Auch im Aufsatz über „Das Kunstgewerbe“ von Richard Ernst fällt starke Betonung des „Österreichischen“ auf: „Glanz- und Blütezeit österreichischen Kunsthandwerks“, „Pathos des österreichischen Prunkschreines“, „der österreichische Anteil an der Goldschmiedekunst jener Zeit“, „die Schmiedekunst fand in Österreich ihre besten Meister“, „Aufblühen österreichischer Glashütten“, „Wiener Porzellan-

---

642 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 81f.

643 Grunwald, Max: Samuel Oppenheimer und sein Kreis. Ein Beitrag zur österreichischen Finanz- und Wirtschaftsgeschichte. Quellen und Forschungen zur Geschichte der Juden in Deutsch-Österreich Bd. V (Wien 1913).

manufaktur“, „österreichisches Kunstgut“, „Österreichs Keramik“.[644] Im Aufsatz „Die Medaille“ schrieb Loehr von der „Blüte österreichischer Medailleurkunst“.[645] Bruno Grimschitz betonte in seinem Beitrag „Gartenarchitektur“ den „österreichischen Sondertypus“[646], Alfred Stix sprach bei „Kirchlicher Kunst“ von „der österreichischen kirchlichen Malerei des Hochbarocks“.[647] Gezeigt wurden in R11-R16 neben Porträts, Zeichnungen und Stichen von Gärten vor allem kunstgewerbliche Objekte von hoher Qualität aus dem Besitz der damaligen Oberschicht und der Kirche. In der gesamten Ausstellung wurde kein Porträt eines kirchlichen Würdenträgers gezeigt.

Zu „Prinz Eugen als Bauherr“ (R17) wurden Fotografien, Zeichnungen und Stiche ausgestellt. Zwar erfuhren die BesucherInnen im einleitenden Beitrag von Bruno Grimschitz, daß beim Belvedere „die Verbindung von Architekturkörpern und architektonisierten Freiräumen zu einer geschlossenen und festlich-repräsentativen Einheit in vollendeter Weise geglückt“ ist, über die Kosten wurde aber nobel geschwiegen.

Zum „Stadtbild Wiens am Ende des XVII. und im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts“ (R18) wurden 54 zeitgenössische Ansichten gezeigt, hauptsächlich von prunkvollen Bauten. Wie bereits erwähnt, kam der Linienwall nicht vor. Ebenso fehlten Hinweise auf die schlechten hygienischen Verhältnisse, die 1679 und 1713 zu Pestepidemien geführt hatten. Auf die Wohnverhältnisse der Unterschichten wurde nicht eingegangen, ebensowenig auf die jüdische Bevölkerung Wiens, auf deren Ausweisung 1669/70, auf die Gründung der „Leopoldstadt“ im ehemaligen Ghetto oder auf die nachfolgende jüdische Neuansiedelung. Darstellungen und Erklärungen zur planmäßigen Anlage der Vorstädte nach der Belagerung von 1683 wurden nicht geboten. Im einleitenden Aufsatz Hermann Reuthers ist zwar vom „türkischen Erbfeind“ die Rede, dessentwegen die „aufblühenden Vorstädte“ 1683 geopfert werden mußten[648], dann folgt aber ein Absatz agrarromantischer Wortmalerei: „Dem Beispiel der adeligen Geschlechter folgten bald zur Wohlhabenheit gelangte Bürger, welche in der von regem Leben erfüllten, anmutigen Landschaft ihre Villen errichten ließen. Neben diesen Profanbauten wurden auch in den in neuer Blüte erstehenden Vorstädten und Dörfern, die sich wie ein grüner Kranz rund um die von starken Wällen und Festungsmauern eingeschlossene eigentliche Stadt Wien legten, aber mit ihr nicht verschmelzen konnten, weil sie durch einen 450 Meter breiten Wiesengürtel von ihr getrennt wurde, viele Kirchen erbaut [...]. Noch dehnten sich Felder und Wiesen inmitten dieser in nicht geringer Zahl neu entstehenden Ortschaften und Ansiedlungen, die sich bis zu

644 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 102-104.
645 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 107.
646 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 110.
647 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 112.
648 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 131.

den vielfach mit Weinreben bepflanzten Hängen am Rande des Wienerwaldes erstreckten.“ Der den Katalog abschließende Aufsatz von Justus Schmidt „Wien als Stadt des Barock“ zählt noch einmal bedeutende Kirchen und Paläste auf.

Nach der Schloßkapelle folgte in R19 ein nachgestelltes barockes „Saaltheater“: Wie mit dem „Türkischen Zelt“ und dem „Bildersaal“ wurde erneut ein historischer Raum 1:1 nachgestellt. Die 149 Exponate zu „Theater und festliches Leben“ in R20 waren Hand- und Druckschriften, 36 gemalte Figurinen, Theaterzettel, Bilder von Theaterdekorationen und -szenen. Im Begleittext schrieb Joseph Gregor: „Tatsächlich war die Epoche des Prinzen Eugen wie sie diese Ausstellung umfaßt, [...] die größte Epoche österreichischen Theaters“. Historisch fragwürdig ist die Behauptung, daß „die umfassende Natur des in dieser Ausstellung Gefeierten“ die „Großmachtstellung auch der Bühne ermöglicht hat“. Gregor schrieb weiters, daß „das zweite Hauptmerkmal der Zeit, der diese Ausstellung gilt, [...] die Rivalität österreichischen und französischen Festwesens“ war. Stolz wurde schließlich verkündet, daß „das österreichische Theater- und Festwesen [...] zum unbestritten bedeutendsten der Jahrhundertwende geworden“ war.

Im vorletzten Raum (R21) waren 45 Exponate zur „Jagd“ ausgestellt: Waffen, Trophäen, Abschußlisten und Bilder. Während Karl Gutkas 1986 in Niederweiden das entsprechende Kapitel „Die Jagd als höfisches und adeliges Vergnügen, aber als Untertanenlast“[649] übertitelte, fehlte im Begleittext von August Groß 1933 jeder Hinweis auf letzteren Umstand. Dafür erfuhren interessierte BesucherInnen, daß Karl VI. seine Jagdkumpanen mitunter familiär beim Vornamen rief: „Hartel“ bzw. „Philipp“.

Der letzte Raum (R22) war der „Musik“ vorbehalten. Partituren, Handschriften, Bilder einige Instrumente und natürlich das Prinz-Eugen-Lied. Angesichts von Komponisten wie Corelli, Rameau, Domenico Scarlatti, Bach und Händel, die alle unerwähnt blieben, war es Robert Haas im Begleittext im Unterschied zu den meisten anderen Aufsätzen nicht möglich, Wien als kulturellen Mittelpunkt der Welt darzustellen. Aber auch hier findet sich bereits in den ersten Sätzen der charakteristische, überschwengliche Tonfall der Exposition: „Begeisterte und tiefe Liebe zur Musik kennzeichnet die österreichische Geisteskultur der Zeit um den Prinzen Eugen [...]. Die Wiener Tonkunst entfaltet sich in seiner Lebenszeit strahlend nach außen [...]. Der Glanz der Wiener Hofoper [...] erfüllt die Welt ebenso wie der Ruhm des kaiserlichen Orchesters, der österreichischen Klavier-, Geigen- und Lautenmeister. Die Kaiserstadt gilt als Hochburg gediegener älterer Musiküberlieferung [...]. Die Wiener Kirchenmusik und die Wiener Chorpflege, wieder einschließlich der Oper, ist berühmt, daneben blüht die Kammer- und

[649] Prinz Eugen und das barocke Österreich, 401.

Hausmusik, das Ballett wird liebevoll gefördert und das ganze Volksleben schäumt über vor Lust am Tanzen, Spielen und Singen.“[650]

In der Ausstellung waren zwei Feindbilder zu finden: der „türkische Erbfeind“ und Frankreich. Es wurde den BesucherInnen ein Wir-Identitätsangebot gemacht: sich in eine große österreichische Tradition einzuordnen. Hierfür wurde ein Kontinuum Vergangenheit-Gegenwart mit gleichbleibenden zentralen Kategorien kreiert. Mit dieser Absicht wurden barocke Künstler mit denen des 20. Jahrhunderts in Bezug gesetzt, und politische Verhältnisse und Sichtweisen wurden als über die Jahrhunderte hinweg unverändert dargestellt: Die Feindschaft zu Frankreich, der Staat als „religiös sittliche Ordnung“, die Schicksalsverbundenheit mit

[650] Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 160f.

dem Deutschen Reich und die Mission im Südosten. Österreich war dabei immer schon eine Kulturgroßmacht gewesen, die Liebe zu Musik und Theater galten als unveräußerlicher Teil österreichischen Wesens. Genau an den Stellen, die die Differenz Vergangenheit-Gegenwart verwischen, verwendeten die Verfasser der Begleittexte häufig das Präsens anstelle des distanzierenden Präteritums. Die Gegenwartsform wiederum unterstützte eine Identifizierung von Zeitgenossen mit historischen Personen, vor allem des Stadtkommandanten von 1683 Ernst Rüdiger Graf Starhemberg mit Ernst Rüdiger Fürst Starhemberg, gefeiertem Heimwehrführer, Leihgeber vieler Exponate und Gemahl der Vorsitzenden des Damenkomitees der Museumsfreunde, Fanny Starhemberg.[651] Eine Identifikation des kleinwüchsigen Eugens mit Kanzler Dollfuß mag auch vorgekommen sein.

Die Person Eugens bliebt in der Ausstellung völlig unterbeleuchtet. Ihm und seinem Leben wurde kein Raum gewidmet. In den Begleittexten wurde er einseitig als Held und Kunstmäzen besungen. „Der edle, ritterliche Mann, der hochsinnige, uneigennützige, lautere, tadellose Mensch. [...] Er verlor nie den Mut und die Geistesgegenwart, er setzte oft sein Leben aufs Spiel und griff entscheidend ein im kritischen Moment einer Schlacht. So gewann er sich das unbegrenzte Vertrauen seiner Soldaten, die sich unter ihm stolz und des Sieges sicher fühlten.“ Eugen wurde als militärisches Genie präsentiert: „unfehlbare Sicherheit der strategischen Leitung, schnelle Entschlossenheit, kühne Angriffskraft, mit sich fortreißende persönliche Tapferkeit. Eugen hielt sich nicht an die übervorsichtigen Regeln damaliger methodischer Kriegsführung“.[652] An seinen Siegen „haftet sein unvergänglicher Ruhm beim breiten Volke.“[653] Die Mißerfolge seiner letzten Jahre wurden nicht ihm, dem Präsidenten des Hofkriegsrates, sondern dem „Mangel an tüchtigen Generälen und Offizieren“ und den fehlenden „finanziellen Kräften des Reiches“ angelastet. „Der greise Held [...] leistete, was möglich war“.[654]

---

651 Diese Gleichsetzung war 1933 vielfach anzutreffen, Engelbert Dollfuß drückte in der Trabrennplatzrede seine Freude darüber aus, „daß der Name der Familie Starhemberg hier unserem Heimatland erhalten geblieben ist und einer der Nachkommen des Rüdiger von Starhemberg zu den Erneuern Österreichs gehört.“ In: Berchtold: Österreichische Parteiprogramme 1868-1960, 427. Vgl. auch das Titelblatt der Festbeilage des „Österreichischen Morgenblatts“ vom 14. Mai 1933 anläßlich der Türkenbefreiungsfeier des Österreichischen Heimatschutzes in Schönbrunn: „Dreimal kämpfet und siegt ein Starhemberg für Österreich und Deutschland. 1683. 1716. 1933.“ wobei die Degen der drei abgebildeten Starhembergs zweimal den Halbmond, das dritte mal aber einen Stern mit Hammer und Sichel abschlagen.

652 Beide Zitate: Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 8.

653 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 7.

654 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 10.

Heute beurteilt die Wissenschaft die letzten Jahre Eugens anders. „Eugen [...] liebte im Alter die Ruhe. [...] Er [...] hielt in Wien einen großen Hof, wo man sich der kostspieligen Geselligkeit widmete und recht wenig arbeitete. So entglitten

ihm allmählich die Zügel der Politik, viel lief an ihm vorüber, ohne daß er es so recht merkte. Denn er war seit dem sechzigsten Lebensjahr rasch gealtert, sein Gedächtnis hatte gelitten und längere Kränklichkeit war nicht selten. Um 1730 war er schon zum Wrack geworden, und nur mehr bedingt einsatzfähig. Trotzdem behielt er seine Funktionen bei, die Regierungsgeschäfte wurden nur mehr schleppend erledigt."[655]

Im Sinne einer hohen Bewertung der Gestaltungsmöglichkeiten des einzelnen war Eugen in der Ausstellung „ein Gestalter seines Instruments, des Heeres. [...] Die Armee [...] war [...] sein Werk [...], das Heer trug den Stempel Eugenschen Geistes"[656]. „Alle Maßnahmen Eugens durchzieht ein starkes menschlich-sittliches Empfinden. Er verlangt von seinen Soldaten wohl das Höchste, aber er sorgt zugleich für sie wie ein Vater. [...] Er war nicht nur ein großer Soldat, er war ebenso ein großer Staatsmann, eine sittliche Persönlichkeit und ein geistig hochstehender Mäzen. Er war mehr als ein edler Ritter."[657]

Die BesucherInnen erfuhren nicht, wann Eugen geboren wurde. Seine Jugend, seine Auftritte in Frauenkleidern und die Berichte von Liselotte von der Pfalz, die ihn mit dem Homosexuellen-Skandal am Hof Ludwigs XIV. in Verbindung brachte, blieben unerwähnt, obwohl die betreffenden Briefe bereits lange veröffentlicht und auch in Wien bekannt waren.[658]

Während heute angenommen wird, daß Eugen „zeit seines Lebens ein einsamer Mensch" geblieben war und daß er in seiner Jugend nur wenig familiäre Geborgenheit gefunden zu haben scheint[659], wurde die Jugend Eugens in der Ausstellung beiseitegelassen. Auch die nach 1714 gepflegte intensive Beziehung zu der verwitweten Gräfin Eleonore Batthyány ignorierten die Ausstellungsmacher völlig. Daß Eugen zölibatär leben mußte, wollte er seine jährlichen Einkünfte von 150.000 fl. als doppelter Laienabt nicht verlieren, erfuhren die BesucherInnen ebenfalls nicht.

---

655 Gutkas: Prinz Eugen von Savoyen, Feldherr und Staatsmann. In: Prinz Eugen und das barocke Österreich, 27.

656 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 13, 16 und 17.

657 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 15 und 18.

658 Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover (Hannover 1891); Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans (Leipzig, Inselverlag, 1908); Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart (Tübingen); Briefwechsel zwischen Leibniz und der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans, hg. v. Bodemann in der Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, Jahrgang 1884. Angabe und Verarbeitung dieser Quellen in: Frischauer, Paul: Prinz Eugen. Ein Mensch und hundert Jahre Geschichte (Wien 1933).

659 Gutkas: Der Mensch Prinz Eugen und seine Familie. In: Prinz Eugen und das barocke Österreich, 113.

Daß alle eben reklamierten Details 1933 in Wien bekannt und zugänglich waren und daß damals ein nicht mythisierender, unpathetischer Zugang zu Eugen möglich war, beweist die Eugen Biographie des Wiener Romanciers, Kunsthistorikers und Journalisten Paul Frischauer.[660] Das Buch wurde in Katalog und Führer mittels ganzseitigem Inserat beworben und in der Tagespresse ausführlich und wohlwollend besprochen.[661] In der Einleitung schrieb Frischauer nicht nur, daß der „zunehmende Mythos“ um Eugen und die „Vorstellung des Erhabenen“ die bildliche Darstellung der „sprichwörtlichen“ Häßlichkeit Eugens verhindert hatten, er wies auch auf die Probleme einer mythisierend-unkritischen Vereinnahmung Eugens hin: „Die Literatur hat jeden menschlichen Zug aus seiner propagandistisch aufgeplusterten Heldengeschichte ausgemerzt, sie ist beflissen und geflissentlich jedem aufklärenden Hinweis, jeder allzu klaren Quelle ausgewichen und hat die Erinnerung an den Prinzen glatt und rund gemacht - wie die Zeichner und Kupferstecher sein Bild.“ Frischauer erwähnte Eugens theologische Schulung, daß für ihn die „Vorschriften der Liturgie nur ein Machtmittel“ gewesen wären, und daß er grundsätzlich dafür gewesen wäre, den ungarischen Protestanten ihren Glauben zu lassen.[662] Franz II. Rákóczy wird erwähnt, ebenso Samuel Oppenheimer und Eugens enorme Einkünfte.[663] Der Krieg wurde in seiner Brutalität und mit den dahinterstehenden Interessen thematisiert.[664] Auch das Nachwort behält den unromantischen Ton bei, wenn berichtet wird, daß der Freiherr von Sachsen Hildburghausen Prinzessin Anna Viktoria, die Erbin Eugens, heiratete, daß er dabei „ihr zänkisches Wesen und ihre abstoßende Häßlichkeit in Kauf nehmen sollte“, nur um sich das Vermögen Eugens zu sichern. Paul Frischauers Bücher wurden noch 1933 verboten, er emigrierte 1934 nach England, seine Eltern starben 1943 im Konzentrationslager Theresienstadt. Er kehrte 1955 nach Wien zurück.[665]

Die Ausstellung „Prinz Eugen„ hingegen versuchte nicht, einer Mythisierung Eugens entgegenzuwirken oder ein historisch-kritisches Bild zu vermitteln. Sie bereitete vielmehr die Vereinnahmung Eugens durch den Nationalsozialismus vor. Ein Jahr nach der Exposition, 1934, veröffentlichte Hellmuth Roessler in Berlin eine Eugen-Biographie, die durch den Antagonismus germanisches

---

660 Frischauer: Prinz Eugen. Ein Mensch und hundert Jahre Geschichte (Wien 1933).

661 Neues Wiener Journal Nr. 14.127 vom 19.3.1933, 9; Neue Freie Presse Nr. 24.665 vom 14.5.1933 (Felix Salten); Günther Probszt in: Österreichische Wehrzeitung vom 13. Oktober 1933; Österreichs Wunder. Zur Eröffnung der Prinz Eugen-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 118 vom 28.4.1933; vgl. auch Paul Frischauer: Prinz Eugen als Mensch und hundert Jahre Geschichte. In: Neues Wiener Tagblatt vom 2.4.1933.

662 Frischauer: Prinz Eugen, 390.

663 Frischauer: Prinz Eugen, 327ff. und 289f.

664 Frischauer: Prinz Eugen, 183ff.

665 Killy, Walther: Literaturlexikon. Band 4 (Gütersloh/München 1989), S. 36.

contra romanisches Europa strukturiert wurde. In diesem völkischen Werk, in dem

Eugen wie in der Ausstellung als vorbildlicher Held dargestellt wurde, kommen die Ereignisse am französischen Hof zwar vor, allerdings mit dem Hinweis, daß Eugen keineswegs in Frauenröcken auftreten wollte und „Abscheu vor diesem Theater“ empfand. Zum 200. Todestag Eugens 1936 kam es dann in Deutschland zu einer Reihe von Publikationen, doch auch in der Folge wurde viel über diesen „Helden“ geschrieben. Einen Höhepunkt der nationalsozialistischen Vereinnahmung Eugens stellt Viktor Bibls 1941 erschienene Biographie „Prinz Eugen, ein Heldenleben“ da. Der Wiener Universitätsprofessor widmete das Werk der Wehrmacht des Großdeutschen Reiches. In ihm wurde von der Völkerschlacht bis zur Wehrmacht alles in Analogie zum Wirken Eugens gesetzt und Eugen selber als deutscher Held präsentiert. Im Kapitel „Geistiges Vermächtnis“ finden sich Aussagen wie: „Und nicht zuletzt erstrahlt Eugens Heldengeist in den unvergleichlichen Waffentaten des Dritten Reiches in dem ihm von den Feinden des deutschen Volkes aufgezwungenen Daseinskampfes.“[666]

4.16. THEODOR HERZL

Die Ausstellung wurde 1934 anläßlich des 30. Todestages Theodor Herzls von Tulo Nussenblatt initiiert und geleitet. Nussenblatt hatte sich seit geraumer Zeit mit Herzl auseinandergesetzt[667] und sah im Zionismus eine vielversprechende Gegenbewegung zum Antisemitismus. Nussenblatt betonte die „segensvolle und schicksalsverändernde Tragweite“ von Herzls Vision eines jüdischen Staates in Palästina.[668] Die Ausstellung umfaßte zwei Räume (1, Rathausplatz 8). Sie wurde am 4. Mai 1934 von Adolf Böhm eröffnet.[669] Unterrichtsminister Schuschnigg hatte wie Polizeipräsident Seydel, Oberrabbiner Feuchtwang, der holländische und tschechoslowakische Gesandte ein Begrüßungsschreiben gesandt. Bürgermeister Schmitz ließ sich durch Hermann Reuther vertreten. Hochrangige Vertreter der Kultusgemeinde waren anwesend. [670]

---

666 Bibl: Prinz Eugen, ein Heldenleben, 312f.

667 Nussenblatt, Tulo: Ferdinand I. von Bulgarien und Theodor Herzl. In: Neues Wiener Journal Nr. 13.385 vom 25.2.1931, 8 und ders.: Arthur Schnitzler und Theodor Herzl. Die Etappen einer Bekanntschaft. In: Neues Wiener Journal vom 9.11.1931, 4. Vgl. zu Nussenblatts Beschäftigung mit Herzl: Nussenblatt, Tulo (Hg.): Theodor Herzl Jahrbuch (Wien 1937).

668 Nussenblatt, Tulo: Die Krise des Antisemitismus? In: Die Stimme (Wien) vom 31.12.1931.

669 Briefe zweier Herrscher an Theodor Herzl. Interessante Dokumente aus der Herzl-Ausstellung. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.524 vom 29. 4.1934, 15. Die Angaben dieses Kapitels stützen sich primär auf diesen Artikel.

670 Eröffnung der Theodor-Herzl-Ausstellung. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.530 vom 5.5.1934, 10.

Die Ausstellung war die einzige jüdische historische der Wiener Zwischenkriegszeit. Die Palästinaausstellung vom August 1925 anläßlich des antisemitisch vehement angefeindeten XIV. Zionismuskongresses in Wien berücksichtigte die Vergangenheit nicht.[671] Die Ausstellung nahm in der europaweiten Zionismus-Debatte Stellung, indem sie für die jüdische Emigration Stellung bezog.

Die Themen waren „Theodor Herzl", „Das Theodor Herzl-Institut in Tel Aviv" und „Der Nationalfonds". [672] Die Ausstellung hatte somit zwei Bereiche: Ein historischer Teil beschäftigte sich mit dem Gründer des Zionismus, und ein aktueller Teil veranschaulichte Strategien und Erfolge des Zionismus bei der Einwanderung nach Palästina. Insgesamt wurden ca. 500 Objekte präsentiert.[673]

Zu Theodor Herzl wurden vor allem Archivalien gezeigt: Dokumente, Briefe, Theaterzettel zu Aufführungen seiner Werke und Zeitungsausschnitte. Besonders Teile seiner noch nicht publizierten Korrespondenz mit europäischen Politikern wurden präsentiert. So kamen in der Ausstellung auch Bertha von Suttner, Ernest von Körber, Richard Coudenhove-Kalergi, Henri Dunant, Lloyd George und Viktor Emanuel III. vor. Dazu kamen Bilder und Gegenstände aus Herzls Nachlaß. Die ausgestellten Exponate kamen aus verschiedenen Archiven und Privatbesitz. Ebenfalls im ersten Raum der Ausstellung wurde das Projekt des Theodor Herzl-Instituts in Tel-Aviv vorgestellt. Dieses wurde von dem Wiener J. Mond entworfen, die bekrönende Monumentalfigur stammte vom Wiener Bildhauer Felix Weiß. [674] Der zweite Raum der Ausstellung war eine Schaustellung des Nationalfonds zu Ehren des 85. Geburtstages des Industriellen und Begründers dieser Institution, Johann Kremenezkys. Der Nationalfonds sollte das Bodenproblem in Palästina lösen. Wachsen und Wirken des Fonds wurden vorgestellt.

Es war 1934 von vornherein damit zu rechnen, daß das Publikum infolge des Wiener Antisemitismus fast ausschließlich jüdisch sein würde.[675] Daher wurde auch gar nicht erst versucht, Zionismus und/oder Judentum für Nicht-Juden/Jüdinnen darzustellen.

---

671 Vgl. Der Internationale Zionistenkongreß. In: Neue Freie Presse vom 11. August 1925.

672 Briefe zweier Herrscher an Theodor Herzl. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.524 vom 29.4.1934, 15.

673 Eröffnung der Theodor-Herzl-Ausstellung. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.530 vom 5.5.1934, 10.

674 Eine Herzl Halle für Tel Aviv. In: Wiener Jüdisches Familienblatt, Jg 2, Nr. 8, Juni 1934, 17.

675 Vgl. Purin, Bernhard: Die museale Darstellung jüdischer Geschichte und Kultur in Österreich zwischen Aufklärung und Rassismus. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 34. Purin bezieht sich dabei auf: Herzl Ausstellung in Wien. In: Aus alter und neuer Zeit. Beilage zum Israelitischen Familienblatt Nr. 19 vom 12. Juli 1934.

4.17. HAUS ÖSTERREICH. RUDOLF VON HABSBURG - OTTO VON ÖSTERREICH

Die Ausstellung wurde von der „Österreichischen Front“, die sich im Katalog selber als „Legitimistische Bewegung“ bezeichnete, in ihren Räumlichkeiten in der Bankgasse 1 im ersten Bezirk veranstaltet, und sie war im Juni und Juli 1934 täglich von 10 bis 16 Uhr geöffnet.[676]

Der autoritäre Ständestaat hatte sich im Sommer 1934 nach der Ausschaltung der Sozialdemokratie konsolidiert, und zunehmend waren bei führenden Politikern Sympathien für eine Habsburgerrenaissance auszumachen. So trug beispielsweise Bundeskanzler Dollfuß gerne seine Kaiserschützenuniform, für Unterrichtsminister Schuschnigg war die Aufhebung der Habsburgergesetze eine „Religion“[677] und der Wiener Vizebürgermeister Ernst Karl Winter galt als Hauptvertreter einer spezifischen, legitimistisch-austriazistischen Strömung.

Die „Österreichische Front“ war im Mai 1933 von Fürst Alois Schönburg-Hartenstein und Graf Rudolf Colloredo gegründet worden. Ihr Programm war „katholisch, kaisertreu, standesbewußt und vor allem österreichisch“, sie wollte eine einigende Front zwischen Marxismus und Nationalsozialismus schaffen. Dollfuß warb 1933 öffentlich für den Beitritt zur „Österreichischen Front“[678], und bereits im Juni 1933 wurde die „Österreichische Front“ der VF eingegliedert.[679]

Initiator der Ausstellung war August Fichtl, für das Arrangement waren der Schriftsteller Robert Adolf Krenn und Hans Winterberg verantwortlich. Weder die „Österreichische Front“ noch Fichtl, Krenn oder Winterberg scheinen in der einschlägigen Sekundärliteratur zum Legitimismus in Österreich in der Zwischenkriegszeit auf.[680] Es dürfte sich bei ihr um eine eher unbedeutende Gruppierung gehandelt haben.

Bei der Exposition handelte es sich vor allem um eine kaum geordnete Aneinanderreihung von Fotos aus der Privatsammlung des Legitimisten Erich

---

676 Vgl. Reichspost Nr. 174 vom 27.6.1934, 5.

677 Mosser, Ingrid: Der Legitimismus und die Frage der Habsburgerrestauration in der innenpolitischen Zielsetzung des autoritären Regimes in Österreich (1933-1938) (Dipl., Wien 1979), 149.

678 Wiener Neueste Nachrichten vom 18.5.1933. Vgl. Flugblatt der Österreichischen Front von April 1933 anläßlich der Gründung (im Besitz der Wr. Stadt- und Landesbibliothek).

679 Die Pflicht des Adelsstandes. In: Reichspost vom 6.6.1933. Vgl. Flugblatt der Österreichischen Front vom 24. Mai 1933 anläßlich der Eingliederung in die VF (im Besitz der Wr. Stadt- und Landesbibliothek).

680 Vgl. Mosser: Der Legitimismus.

Buchwalder.[681] Diese Einzelstückausstellung redimensionierte die Exponate weder

[681] Ausstellung Haus Österreich. Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich. Juni-Juli 1934 (s.a. et s.l.), 1. Zwei Leihgaben stammten vom Verlag Wolfrum (Nr. 583 und 1134), zwei von Fr. Dipl. Ing. Pasler (Nr. 1132 und 1133) und eine von Anna Schaumann (Nr. 1131).

erklärend, erzählend noch inszenatorisch. Über 1000 Fotografien von Menschen aus Hochadel, Politik und Kirchenspitze waren so dicht gehängt, daß bis zu zehn Exponate übereinander angeordnet waren (Abb. 4).[682] Bei den oft handsignierten Exponaten handelte es sich vor allem um Schwarzweiß-Fotos. Es fanden sich daneben in Vitrinen auch noch einige Autographen, Büsten, Gemälde, eine Maske, eine Statuette und ein Buch.

Der Untertitel der Schau, „Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich", war insofern irreführend, weil er die Idee wachrufen könnte, es handelte sich um eine Ausstellung, die die Geschichte der Familie Habsburg seit dem Mittelalter thematisiere. Die 24 bildlichen Darstellungen von habsburgischen Königen und Kaisern[683] machten jedoch nur ein gutes Siebenundvierzigstel der Ausstellung aus. Der Großteil der Exposition war der Zeit von ca. 1850 bis 1934 gewidmet.

Es war das Ziel der Ausstellung, ein positives Image Otto Habsburgs zu fördern und eine Aufhebung der Habsburgergesetze zu propagieren. Dabei sollte die Rechtmäßigkeit von Ottos Anspruch auf den österreichischen Kaiserthron bestätigt und seine Rückkehr in die Hofburg vorbereitet werden.

Der 38 Seiten starke Katalog beinhaltet kein Vorwort, keine Einleitung, keine Erläuterungen, keine Bilder, sondern lediglich eine numerische Aufzählung der 1135 Exponate. Die Exponate waren nicht beschriftet, allerdings war anhand angebrachter Nummern der zugehörige Name mit dem Katalog eruierbar.[684] Die Eröffnung fand im Juni 1934 im Beisein der Protektoren Eh. Antons und Ileanas statt. [685]

Die Ausstellung begann programmatisch mit einem nach einer Photographie angefertigten Gemälde „S. M. Kaiser Otto" (vgl. Abb. 4). Gemeint war der junge Otto von Habsburg, der in der Ausstellung wiederholt auftauchte.[686] Rechts und links waren je 12 Darstellungen von habsburgischen Kaisern und KönigInnen vom 13. bis ins 20. Jahrhundert angeordnet. Darunter und daneben folgte dann das größte Thema der Ausstellung: Die Darstellung der Habsburger-Innenfamilie ab Franz Joseph. Ihm selber wurden hintereinander gleich 47 chronologisch geordnete Abbildungen gewidmet[687], gefolgt von Abbildungen Elisa-

---

682 Vgl. Fotos im Bestand des Historischen Museums: Grafiken. Mappe 990/5. Inv. Nr. 55.406/ 187, 188, 190 und 191.

683 Ausstellung Haus Österreich, Nr. 2-25.

684 Vgl. Fotos im Bestand des Historischen Museums. Grafiken. Mappe 990/5. Inv. Nr. 55.406/ 187, 188, 190 und 191.

685 Vgl. Fotos im Bestand des Historischen Museums: Grafiken. Mappe 990/5. Inv. Nr. 55.406/ 187, 188, 190 und 191. Beide waren in der Exposition auch auf mehreren Fotos zu sehen: Ausstellung Haus Österreich, Nr. 572-579.

686 U.a. Ausstellung Haus Österreich, Nr. 217, 231, 236-260.

687 Ausstellung Haus Österreich, Nr. 26-72.

beths, Familienbildern und Darstellungen Rudolfs.[688] Dann war ein Durcheinander von

[688] Ausstellung Haus Österreich, Nr. 73-125.

Abbildungen von ErzherzogInnen, Prinzessinnen und Fürstinnen der kaiserlichen Familie zu sehen[689], wobei immer wieder Franz Joseph, Elisabeth, Karl, Zita und Otto vorkamen. Völlig kontextlos befand sich mitten unter den Hunderten von Fotografien auch ein Gemälde Meytens', welches Maria Theresia (1740-1780) darstellte.[690]

Abb. 4) Ölgemälde Ottos von Habsburg in der Ausstellung „Haus Österreich. Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich" (1934).

[689] Ausstellung Haus Österreich, Nr. 126-599.
[690] Ausstellung Haus Österreich, Nr. 583; Leihgabe des Verlages Wolfrum.

Es folgte eine Ansammlung zumeist signierter Fotografien, welche den Legitimisten nahestehende Personen der christlichsozialen Partei zeigten: Bundeskanzler Dollfuß in der Uniform eines Kaiserschützen, Unterrichtsminister Schuschnigg, Heeresminister Vaugoin, Heimwehrführer und Vizekanzler Starhemberg, dessen Mutter Fanny Starhemberg, der Minister für Sicherheitswesen Fey, Bürgermeister Schmitz und Vizebürgermeister Winter. Auch Lueger, Seipel, Kunschak, Miklas und die Wr. Erzbischöfe Piffl und Innitzer waren dargestellt.[691]

Dann folgten - wiederum in bedeutungslosem Durcheinander - ausländische Monarchen und deren Familien: Portugal, Spanien, Bayern, Albanien, Preußen, Hannover, Deutschland, Sachsen, Schweden, Mexiko, Frankreich, Siam, England, Italien, Luxemburg, Rußland, Türkei, Griechenland, Bulgarien.[692] Neben den Päpsten Pius X., Pius XI. und Leo XIII. war auch „Ministerpräsident Mussolini“ zweimal vertreten.[693] Den programmatischen Abschluß der Ausstellung bildeten eine Büste Elisabeths und ein Relief Franz Josephs.

EINLEITUNG ZU 4.18. BIS 4.20.: DAS WELTKRIEGSJUBILÄUM 1934

Nach den Türkenfeierlichkeiten von 1933 bot sich 1934 wiederum ein großes militärisches Jubiläum zur Inszenierung durch den Ständestaat an. Im Sommer jährte sich zum zwanzigsten Mal der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Die reaktionären und antidemokratischen Strömungen in Wien nahmen dies zum Anlaß, Heldentum, Pflichterfüllung und Opferbereitschaft der österreichischen Soldaten des ersten Weltkrieges herauszustreichen, ähnliche Einstellungen der Bevölkerung für die Zukunft zu fordern und die pazifistischen Strömungen der 20er und beginnenden 30er Jahre zu desavouieren. Österreich konstruierte sich eine heldenhafte Vergangenheit - eine Vergangenheit, die über traditionales Geschichtsbewußtsein eine heldenhafte Gegenwart propagierte.

691 Ausstellung Haus Österreich, Nr. 599-624, 1032, 1033, 1077, 1078, 1082, 1084.
692 Ausstellung Haus Österreich, Nr. 625-1133.
693 Ausstellung Haus Österreich, Nr. 917, 1067, 1068 bzw. Nr. 917 und 1070.

Das Heeresmuseum eröffnete am 8. September 1934 im Arsenal fünf Räume zum Weltkrieg, u.a. den „Mörsersaal“ und zwei Räume zur „Isonzofront“.[694] In letzteren sollte „die Erinnerung an all das hingebungsvolle Heldentum, an das in Hekatomben dargebrachte Blutopfer in Schaustücken aus jener Zeit unmittelbar wach erhalten werden“.[695] Im Zuge der Weltkriegsfeierlichkeiten wurde auch überlegt, eine Zweigstelle des Heeresmuseums in der Hofburg unterzubringen.[696]

Am 9. September 1934 wurde das Heldendenkmal im Äußeren Burgtor als Akt der Pietät und der Dankbarkeit für die Helden des Krieges eingeweiht. Im Unterschied zu westeuropäischen Kriegsdenkmälern, die zumeist dem unbekannten Soldaten gewidmet waren, wurde in Wien „ein Ehrenmal für Altösterreichs Heldensöhne von 1618 bis 1918“ geweiht.[697] Auch ein großes Kameradentreffen wurde vom 8. bis 10. September in Wien organisiert.

1934 wurde ein Kriegsgefangenenmuseum eröffnet. Während andere historische Ausstellungen in der Zwischenkriegszeit stets davor zurückscheuten, alltägliche, einfache, „primitive“ Exponate zu präsentieren, lag der Reiz dieser Schau genau darin. So waren „selbstgefertigtes Werkzeug und Schuhleisten des Krasnojarsker Lagerschusters“ zu sehen.[698]

Der Freiwillige Arbeitsdienst veranstaltete 1934 seine erste Ausstellung. In der Orangerie Schönbrunns wurde der Donauübergang Prinz Eugens bei Belgrad mit Zinnfiguren nachgestellt.[699] Zu dieser historischen Ausstellung fanden sich keine weiteren Informationen. Diese Exposition wird daher auch in den abschließenden, zusammenfassenden Kapiteln nicht berücksichtigt - ein Hinweis auf die Unvollständigkeit dieser Arbeit.

Drei weitere historische Ausstellungen wurden 1934 zum Weltkrieg veranstaltet: in der Neuen Galerie, im Künstlerhaus und in der Secession. Alle drei waren durch starken Gegenwartsbezug gekennzeichnet. Sie behandelten ein viel diskutiertes Thema, und ihr Publikum hatte die dargestellte Zeit großteils selbst miterlebt, konnte also leicht Bezüge zur eigenen Existenz herstellen. Die Frage, wie die Gesellschaft mit dem Weltkrieg umgehen sollte, heroisierend oder brandmarkend, war Anfang 1934 noch nicht entschieden.

---

694 Zatschek, Heinrich: Die Geschichte des Museums. In: Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien (Wien 1969), 23f.. Vgl. Neues Wiener Tagblatt Nr. 248 vom 9.9.1934, 6. Ein Foto eines „Isonzoraumes“ findet sich in: Neues Wiener Tagblatt Nr. 247 vom 8.9.1934, 5.

695 So der Direktor des Heeresmuseums Alfred Mell. Zitiert in: Ankwicz-Kleehoven: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung, Nr. 269 vom 26. 9. 1934.

696 Heeresmuseum in der Hofburg. In: Neue Freie Presse Nr. 25.141 vom 9.9.1934, 8.

697 Aus der Gedenkschrift. Vgl. Feller: „Oh, Du mein Österrich“. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 56.

698 Vgl. Fotos des Historischen Museums: Graphiken. Mappe 990/5. Inv. Nr. 55.406/142. Sonst fand ich keine Hinweise auf dieses „Kriegsgefangenenmuseum“.

699 Vgl. Historisches Museum der Stadt Wien. Mappe 990/5 (Grafiken 1930-1939): I.N. 55.406/37.

4.18. GESCHICHTE IN DOKUMENTEN (AUS DEM WELTKRIEG 1914/18)

Im Sommer 1934 veranstaltete die Neue Galerie in drei Sälen ihrer Räumlichkeiten in der Grünangerg. 1 eine Weltkriegsausstellung mit ca. 800 Dokumenten.[700] Die Exposition wurde am 23. Juni 1934 eröffnet und war vom 25. Juni bis Ende August um 1 öS zu besichtigen (wochentags von 9.00 bis 13.00 sowie 15.00 bis 18.00 und samstags von 9.00 bis 13.00).[701] Anlaß der Schau war die 20. Wiederkehr der Ermordung Franz Ferdinands (28. Juni 1914). Der Katalog, der im Archivverzeichnis der Österreichischen Galerie aufscheint, ist unauffindbar, und so basiert dieser Artikel auf fünf Zeitungsberichten.[702]

Die Objekte der Exposition stammten aus ein 17.000 Dokumente umfassenden Privatsammlung eines „Mitösterreichers, der seinerzeit einen bedeutenden Wirkungskreis gehabt hatte".[703] Der Sammler blieb ungenannt, verlautbart wurde lediglich, daß er seine Kollektion auflösen, d.h. verkaufen müsse und daß die gezeigten Dokumente erstmals in der Öffentlichkeit gezeigt wurden.

Bemerkenswert war die Ausstellung vor allem deshalb, weil sie neben österreichischen Materialien auch zahlreiche deutsche, englische, französische und russische Plakate, Manifeste und Dokumente zeigte, also eine Zusammenschau des Krieges erlaubte, die nicht von vornherein aus der Perspektive *einer* kriegsführenden Macht geschah. Auch waren zahlreiche Exponate zur Not der Soldaten und der Bevölkerung, zu Propaganda, Gegenpropaganda, Zensur, Gefangenenlagern und Hilfslieferungen nach 1918 zusammengetragen. Private Aufzeichnungen oder Interpretationen der Ereignisse wurden nicht gezeigt, was den nüchternen Charakter der Ausstellung unterstrich. Die Dokumente waren zu Gruppen geordnet[704] und grob chronologisch gereiht. Die eng gehängten Plakate und die in Vitrinen dicht gedrängten Dokumente[705] wurden in ihrer Fülle mehrfach als erdrückend beschrieben, wobei die Exponate unkommentiert gezeigt wurden.

Den Anfang der Schau bildete eine Extraausgabe von der Ermordung des Thronfolgerpaares. Es folgten das Originaltelegramm Giesls aus Belgrad,

---

700 Kleine Volkszeitung Wien vom 26. Juni 1934.

701 Archiv der Österreichischen Galerie: Archiv Neue Galerie Nr. 457/1 und Kleine Volkszeitung Wien vom 26. Juni 1934.

702 Neues Wiener Journal, Wien, vom 23.6.1934; Neues Wiener Tagblatt vom 23.6.1934; Stefan, Paul: Es werden Kriegsdokumente gezeigt ... In: Die Stunde. Nr. 3.384 vom 24.6.1934, 4; Kleine Volkszeitung Wien vom 26.6.1934; Das Kleine Blatt, Wien, vom 29.6.1934.

703 Neues Wiener Tagblatt vom 23.6.1934.

704 Vgl. Archiv der Österreichische Galerie: Archiv Neue Galerie Nr. 457/1.

705 Vgl. Foto eines Ausstellungsraumes in: Das Kleine Blatt, Wien, vom 29.6.1934.

welches den Abbruch der Beziehungen zu Serbien mitteilte, Zettelchen, die die WienerInnen aufforderten, den nach Wien zurückkehrenden Kaiser herzlich zu empfangen und ihm als Zeichen der Treue zuzujubeln, die Mobilisierungskundmachung Berchtolds, ein Aufruf Franz Josephs „An meine Völker“, Proklamationen Kaiser Wilhelms und Poincarés sowie russische und englische Manifeste. Zeitungen, die den Kriegsausbruch verkündeten, wurden gezeigt und Manifeste gegen Preissteigerungen präsentiert. Die erste Verlustliste vom 12. August 1914, erhältlich zum Preis von vier Hellern, empfanden mehrere Kommentatoren als in ihrer Einfachheit beeindruckend.

Zahlreiche Dokumente zur russischen Besetzung von Czernowitz sowie von der Verteidigung und Sprengung von Przemysl waren ausgestellt, aber auch „Karten, auf denen zu sehen ist, wie sich alle kriegsführenden Mächte die Verteilung der Welt nach ihrem Siege vorstellten“, und „Eintrittskarten für die großen und geheimen Prozesse während des Krieges, zu den Verhandlungen gegen Spione und Verräter in allen Hauptstädten Europas.“[706] Propagandaplakate der verschiedenen Mächte wurden gezeigt, und „Plakate, die die Völker beider kriegführenden Parteien fast mit denselben Worten zur Zeichnung von Kriegsanleihen aufforderten“. Neben von den Engländern gefälschten Reclambüchern gab es „Stempel der Briefzensur sämtlicher Armeen, auch der englischen“ zu sehen, weiters ein eigenhändig gezeichneter Armeebefehl Eh. Eugens, Dokumente zur Gründung der polnischen Legion und zur Besetzung Fiumes durch d’Annunzio.“Eine russische Kundmachung stellt fest, daß Juden überall für Deutschland und Österreich Partei ergreifen und sogar Spionagedienste tun.“[707]

Hervorgehoben wurden in allen Berichten über die Ausstellung die Zeugnisse der großen Armut im letzten Raum. „Notgeldscheine erinnern an die Kriegsgefangenenlager hüben und drüben [...]. Ein Merkblatt für Köchinnen: ‚Spart mit dem Mehl, spart mit dem Fett, spart mit der Butter, mit Eiern, Milch, Fleisch, Seife, Brennstoff und Licht!’ Eine weitere Aufforderung: ‚Fördert die Steinobstkernsammlung!’ [...] Brombeer- und Erdbeerblätter braucht man als Tee-Ersatz. ‚Sammelt Knochen!’ Man benötigt sie zur Herstellung von Seife und als Düngemittel.“[708] Und dann ein Telegramm aus Petersburg, welches den Ausbruch der Revolution meldete, die Abdankungsurkunde Karls und die ersten Verfügungen der Republik. „Der Sammler machte [...] beim Friedensschluß nicht halt: man sieht holländische Plakate, die zu Geldsammlungen für die hungernden Österreicher auffordern, Ankündigungen der verschiedenen Ausspeiseaktionen in Wien.“[709]

---

[706] Neues Wiener Journal, Wien, vom 23.6.1934.

[707] Alle drei Zitate: Stefan: Es werden Kriegsdokumente gezeigt ... In: Die Stunde. Nr. 3.384 vom 24.6.1934, 4.

[708] Neues Wiener Tagblatt vom 23.6.1934.

[709] Stefan: Es werden Kriegsdokumente gezeigt ... In: Die Stunde. Nr. 3.384 vom 24.6.1934, 4.

Die Dokumente waren „ohne Tendenz, ohne Partei zu ergreifen, ohne Kommentar“ ausgebreitet.[710] Die Ausstellung war offen für unterschiedliche Interpretationen. So hielt das Neue Wiener Journal fest, daß man hier „zum erstenmal erfährt [...], daß es keinen Unterschied in der Nation gab, daß überall gelitten wurde“, wohingegen das Neue Wiener Tagblatt die Schau verstand als eine Bewußtmachung der Ausmaße, in denen „der Krieg alles im Menschen [...] ins Gewaltige steigert: die Kameradschaftlichkeit, den Opfermut, die Begeisterungsfähigkeit, die Hingabe an eine Idee ebenso wie die niederen Instinkte.“

Paul Stefan (Gruenfeld), pazifistisch orientiert und mit der verbotenen Sozialdemokratie sympathisierend, interpretierte in „Die Stunde“ die Ausstellung als völkerverständigend, geeignet zum Abbau von Feindbildern und zur Dekonstruktion von Propaganda. Er meinte wie das Neue Wiener Journal, die Exposition festige die Erkenntnis, „daß das furchtbare Schicksal alle Völker gleicherweise getroffen hat.“ Paul Stefan war der Ansicht, daß ein „Anschauungsunterricht über so manche Erscheinungen und Begebenheiten von damals [...] nur dem Frieden nützen“ könne. Demgegenüber nahm die Kleine Volkszeitung die Schau zum Anlaß, pathetisch über einen schicksalhaften „Weltbrand“ zu schreiben, vor dem bereits 1914 alle gezittert hätten. Ein Dokument zu Lenin und Trotzkij wurde hervorgehoben, in dem sie „die deutsche und österreichische Arbeiterschaft auf[fordern], dem Kampf mit Gewalt ein Ende zu machen, ihr Vaterland im Stich zu lassen.“ Dieser Artikel endet mit einem die Unausweichlichkeit und die Größe des Krieges betonenden Wortspiel: „Das ist die Zeit der großen Not, die große Not der Zeit, die Not der großen Zeit.“

Andere Zeitungen hingegen ignorierten die Ausstellung. Beispielsweise kündigte Der Wiener Kunstwanderer in seiner Septemberausgabe die Weltkriegsausstellungen im Künstlerhaus (Österreichische Kriegsbilderausstellung) und Secession (Von Front zu Front) an, brachte aber in Juni- und Juliausgabe keinen Hinweis auf die Ausstellung „Geschichte in Dokumenten“.[711] Ohne den Katalog oder anderes vom Ausstellungsgestalter stammendes Material kann keine eindeutige Zieldefinition herausgearbeitet werden. Es dürfte sich dennoch eher um eine pazifistisch und völkerverständigend gedachte Exposition als um eine rachgierige oder kriegshetzerische gehandelt haben.

---

[710] Neues Wiener Journal, Wien, vom 23.6.1934.

[711] Im Juni war lediglich von einer „Sommerausstellung“ die Rede: Der Wiener Kunstwanderer. Jg. Nr. 6. Juni 1934, 32.

4.19. ÖSTERREICHISCHE KRIEGSBILDERAUSSTELLUNG 1914-1918

Die Ausstellung wurde von der traditionell konservativen Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens in ihrem Ausstellungs- und Versammlungsgebäude, dem Künstlerhaus, veranstaltet. Sie war vom 6. September bis 14. Oktober 1934 in dreizehn Räumen des Wr. Künstlerhauses geplant und wurde bis zum 28. Oktober verlängert.[712]

Die künstlerische Oberleitung hatte der Maler Karl Ludwig Prinz, der selber viele Werke ausstellte und zum Verkauf anbot, inne.[713] Daneben wirkten Hans Ankwicz-Kleehoven, Mitglied des IÖG und Oberstaatsbibliothekar am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, und Max Hoen, ehemaliger Leiter des Kriegspressequartiers und Direktor des Kriegsarchivs, entscheidend mit. Ausstellungsarchitekt war Wilhelm Baumgarten. Der Präsident des Künstlerhauses, Hans Ranzoni, war Bundeskulturrat und konnte seine Beziehungen zum BMU einbringen.

Der leitende Gedanke der Ausstellung „war, der heutigen Generation vor Augen zu führen, was in diesen Jahren an Heldentum, Pflichterfüllung und selbstloser Aufopferung in Erscheinung getreten ist.“[714] Es sollte signalisiert werden, daß die Zeiten, in denen „man höchstens ein mitleidiges Lächeln“ für die Soldaten aufbrachte, endgültig vorüber waren und daß diese nun die ihnen gebührende Anerkennung erhielten - als Männer, „in denen die höchsten Mannestugenden, Vaterlandsliebe, Heimattreue und Aufopferungsfähigkeit, der größte Schatz eines Volkes, zu einer jedes Maß übersteigenden Entfaltung gelangt waren. [...] Die bildende Künstlerschaft“ konnte das Weltkriegsjubiläum „nicht vorübergehen lassen, ohne [...] ihr Scherflein zum Aufschwung der Seelen beizutragen. [...] In Bildern und Plastiken [soll] die Erinnerung an ein Heldenzeitalter entstehen, das seinesgleichen kaum aufzuweisen hat. [...] Lebendig [...] muß bleiben der Stolz auf die Mannestugenden unserer Landeskinder, die Ehrfurcht vor den Stätten, wo sie gelitten, gestritten und die sie durch ihr Blut für uns immerdar geheiligt haben.“[715] Der Ausdruck „Aufschwung der Seelen“ ist treffend. Die BesucherInnen sollten eine Stimmung inhalieren, die von Ernst, Heiligkeit, Stolz und

---

712 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 30.945/1934.

713 Ankwicz-Kleehoven, Hans: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung Nr. 267 vom 25. 9. 1934.

714 Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918 mit den Gedächtnisausstellungen Carl Hassmann und Carl Pippich im Künstlerhaus. Veranstaltet von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus Wien. 6. September - 14. Oktober 1934 (Wien 1934), 13.

715 Max Hoen. In: Österreichische Kriegsbilderausstellung, 6f.

Pathos gesättigt war. Sie sollten die Ausstellung aufrechter und entschlossener verlassen. Die Besucher(Innen) durften sich als integrativer Bestandteil eines vergangenen und eines anbrechenden österreichischen Heldenzeitalters erleben.

„So mag diese Ausstellung zugleich eine Mahnung sein, nicht nochmals die Furie des Krieges heraufzubeschwören. Denn die Schrecken des Weltkrieges werden vielleicht noch ein Kinderspiel gegen das sein, was ein Zukunftskrieg bringen könnte.“[716] Angesichts der sakralisierenden und heroisierenden Darstellung des Krieges in der Ausstellung muß dieses Ziel entweder als Lippenbekenntnis gewertet werden, oder aber seine Umsetzung geschah so unreflektiert, daß sie ins Gegenteil umschlug. Die Exposition wurde von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens auch veranstaltet, um ihre Position im neuen autoritären System abzusichern und auszubauen.

Die Organisatoren berücksichtigten massiv zwei Zielgruppen. Einerseits wurde um Angehörige der Wehrmacht, Gendarmerie, Polizei und von Wehrformationen, andererseits um SchülerInnen und StudentInnen mit ermäßigtem Eintritt geworben. Die ehemaligen Weltkriegssoldaten, von denen sich viele zum Kameradentreffen in Wien einfanden, wurden als potentielle Besucher ins Auge gefaßt. Lehrpersonal und unbemittelte Schüler erhielten freien Eintritt. Das BMU empfahl Haupt- und Mittelschulen den kollektiven Besuch der Ausstellung.[717] Hingegen empfahl der Wr. Stadtschulrat, die Exposition zu besuchen, „jedoch nur außerhalb der Schulstunden.“[718] Obwohl im BMU festgehalten wurde, daß Weisungen an die Hochschülerschaft bisher nicht üblich waren, wurde der Sachwalter der Hochschülerschaft angehalten, Führungen für HochschülerInnen zu veranstalten - allerdings erst am 8. Oktober 1934, einen Monat nach Ausstellungsbeginn, als sich der geringe Publikumserfolg bereits deutlich abzeichnete.[719]

Die dreizehn Säle der Ausstellung hatten folgende Themen:

1) Weiheraum
2), 3) Tirol
4) Kärnten, Tirol
5) Isonzo
6) Serbien, Montenegro, Albanien
7) Rußland, Rumänien
8) Bulgarien, Mazedonien, Türkei
9) Im Inneren der Monarchie
10) Kriegsmarine
11) Gedächtnisausstellung Carl Hassmann

---

[716] Hans Ankwicz-Kleehoven. In: Österreichische Kriegsbilderausstellung, 12.
[717] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 24.030/1934.
[718] Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien. Jg. 1934, Stück XVI, 111.
[719] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 29.129/1934.

12), 13) Gedächtnisausstellung Carl Pippich

Der Großteil der ca 700 Exponate (647 Nummern) wurde 1914-1918 von Künstlern angefertigt, die bei der Kunststelle des Kriegspressequartiers beschäftigt waren. Wenn auch diskonsonante Darstellungen nicht fehlten, so war für die Tätigkeit in der Kunststelle ein grundsätzlicher Konsens mit der kriegsführenden Monarchie notwendig.[720] Wenn die in diesem Rahmen angefertigten Kunstwerke und Postkarten sich auch in einer bisher ungewohnten Weise auch mit dem einfachen Mann aus allen Teilen der Monarchie befaßten, mit Verwundeten und mit Verbandsplätzen[721], so waren sie dennoch als Propagandamittel gedacht. Sie wurden bereits 1915 bis 1918 in Propaganda-Ausstellungen gezeigt.[722] Mit ihnen wurde die Kriegsbildersammlung des Heeresmuseums begründet, 1919 hatte sich Fritz Saxl ihrer für die linke Antikriegsausstellung „Das Joch des Krieges" bedient, 1923 wurde im Heeresmuseum die Kriegsbildergalerie eröffnet.

1934 wurden bei der Kunststelle entstandene Bilder in bezeichnender Auswahl erneut zu propagandistischen Zwecken ausgestellt. Die präsentierten Bilder stammten dabei hauptsächlich aus Privatbesitz, und 393 der 467 Nummern waren zum Verkauf angeboten. Die Maler, die die meisten Werke ausstellten, waren Ferdinand Andri, Karl Ludwig Prinz, Karl Friedrich Gsur, Rudolf Konopa und Karl Fahringer. Auch einige Bilder Schieles, Egger-Lienz' und Boeckls waren zu sehen. Neben den Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen wurden Medaillen und Vivatbänder gezeigt. Nur als künstlerisch wertvoll eingestufte Originale wurden ausgestellt. Auf Reproduktionen, Industrieartikel und Gebrauchsgegenstände wurde bewußt verzichtet.[723]

Der erste Raum, „Weiheraum", zeigte Ferdinand Andris allegorisches und programmatisches Gemälde „Auferstehung": Ein gewaltiger Engel schwebt über Gefallenen und weist mit der Rechten zum Himmel. Daneben waren Entwürfe zum Heldendenkmal zu sehen: Die Heiligen Georg und Michael sowie Soldaten des 30jährigen und des Weltkrieges.

Bei den geographisch geordneten Kriegsgebieten und der Kriegsmarine wurden ausschließlich Bilder präsentiert; dargestellt waren Frontabschnitte,

---

720 Nierhaus: Zwiegesicht. In: Secession, 72f. Sie schreibt von „dabei nötige[m], hohe[n] Maß an Konsens".

721 Zatschek: Aus der Geschichte des Museums. In: Das Heeresgeschichtliche Museum, 22.

722 Vgl. u.a. Kriegsbilder-Ausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Künstlerhaus Wien 2. Oktober 1915. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Wien 1915); Kunstausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Kriegsausstellung. Wien 1916 (Wien 1916); Führer durch die Ausstellung von Kriegsgraphik veranstaltet vom Kriegshilfsbüro des k.k. Ministeriums des Inneren im k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie Wien. 10. März bis 21. April 1917 (Wien 1917); Katalog der Abteilung Kunst. Kriegsausstellung. Wien 1917 (Wien 1917); Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Künstlerhaus (Wien 1918).

723 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 23.242/1934.

Unterstände,

zerschossene und intakte Stellungen, Gefechte, Geschütze, Messe, Heimkehrer, Torpedierungen, Schiffe sowie bedeutende Militärs. Zahlenmäßig viel weniger Bilder behandelten Verwundete, Cholerakranke, Feldspitäler, Gefangene, zerschossene Häuser und Gefallene.

Der erste Raum des ersten Stocks hatte das Thema „Im Inneren der Monarchie“. Die bildlichen Darstellungen waren überwiegend Porträts. Den Großteil der Exponate bildeten Erinnerungsmedaillen. 33 Medaillen waren Angehörigen der Habsburgerfamilie gewidmet, einige Militärs waren abgebildet, daneben Motive wie „Stacheldrahtziehen“, „Proviantschlitten“ oder „Auf der Landstraße“. Auch die Heiligen Michael und Georg waren erneut anzutreffen. Zwei Medaillen galten der Kriegsfürsorge. Daneben wurden 52 seidene Vivatbänder präsentiert. Die Exponate der Gedenkausstellungen zu Carl Hassmann und Carl Pippich bezogen sich größtenteils nicht auf den Weltkrieg. Die in der Ausstellung am häufigsten vorkommenden Personen waren die obersten Kriegsherren. Franz Joseph und Karl wurden mit jeweils acht Exponaten berücksichtigt.

Die Ausstellung präsentierte ein dominierendes zeitgeschichtliches Thema der Zwischenkriegszeit, indem Kunstwerke als spezifisches Mittel der Präsentation und Interpretation von Vergangenheit eingesetzt wurden. Vergangenheit wurde ästhetisiert, wodurch die wissenschaftliche Ebene weitgehend ausgeblendet blieb. Mit der Kontextualisierung der Ausstellung im ständestaatlichen Diskurs der österreichischen „Heldenzeitalter“ und mit der Kontextualisierung der Exponate in einem programmatisch inszenierten sakralen Ambiente wurde dem Weltkrieg als pathetischem Völkerringen und dem Kampf der Armeen als unvergleichlicher Heldentat Sinn verliehen - mit Vorbildfunktion für die Gegenwart. Durch die völlige Ausblendung der politischen Entscheidungsebene fehlten Perspektiven möglicher Verhinderung oder Verkürzung. Krieg war gottgewolltes Schicksal, dem man/frau sich stellen mußte, wollte man/frau nicht feig und verräterisch untergehen. So gab es auch keinen Hinweis darauf, daß Österreich-Ungarn den Krieg gegen Serbien mit den absehbaren Folgen eines europäischen Krieges vom Zaun brach und daß es lange keineswegs um eine „Verteidigung der Heimat“ [724] gegangen war. Die vieldiskutierte Kriegsschuldfrage wurde nicht angeschnitten.

Alle Exponate waren beschriftet, und es gab Führungen.[725] Der Eintritt kostete 0,80 öS.[726] Angehörige der Wehrmacht, Polizei, Gendarmerie und von Wehrformationen mußten nur 0,30 öS, SchülerInnen und StudentInnen 0,20 öS

[724] Österreichische Kriegsbilderausstellung, 5.
[725] Neues Wiener Tagblatt Nr. 246 vom 7.9.1934, 10f.
[726] Reichspost Nr. 243 vom 1.9.1934, 9; Neue Freie Presse vom 1. September 1934.

zahlen.[727] Die Kosten der Ausstellung wurden von der Genossenschaft bildender Künstler auf 23.000 öS vorveranschlagt, die Einnahmen auf 15.000 öS. Das BMU, welches Bundespräsident Miklas die Übernahme des Ehrenschutzes und die Vornahme der Eröffnung „wärmstens“ empfahl[728], wurde ersucht die fehlenden 8.000 öS durch einen Garantiefonds zu decken. Obwohl das BMU die Ausstellung als „künstlerische Veranstaltung von vaterländischer Bedeutung“ hervorhob und obwohl die VF im BMU intervenierte und die Ausstellung als „nicht nur allein vom verkehrswirtschaftlichen und vaterländischen, sondern auch vom kulturellen Standpunkt aus sehr interessant“ bezeichnete, wurden nur 1.000 öS zur Verfügung gestellt. Das BMU bezeichnete diese Summe „als im Vergleich zu sonstigen Finanzierungsmöglichkeiten für Einzelausstellungen als bedeutend und der Wichtigkeit der gegenständlichen Veranstaltung angemessen“[729] und verwies auf die bestehenden Förderungen des Künstlerhauses aus den Mitteln des Kunstförderungskredits. Gegenüber den jeweils 30.000 öS Ausfallshaftung bei der Maria Theresia-Ausstellung und der Franz Joseph-Ausstellung war die Beteiligung des BMU gering und kann keineswegs als „großzügig“ bezeichnet werden.[730] Die VF stellte 800 öS zur Verfügung[731], auch die Bundesleitung des Heimatschutzes, die Gemeinde Wien und der Wr. Industriellen-Verband dürften die Veranstaltung finanziell unterstützt haben.[732]

Die Eröffnung fand am 6.9.1934 um 11.00 statt.[733] Anwesend waren neben Bundespräsident Miklas, Bundeskanzler Schuschnigg, Staatssekretär Pernter und Bürgermeister Schmitz zahlreiche Vertreter des Bundesheeres und der alten Generalität. Kurt Schuschnigg drückte in seiner Rede die Sorge aus, daß „ein Teil der Nachkriegsgeneration nicht mehr die richtige Beziehung zu den Helden des Krieges fand.“ Er ermahnte die Kriegsgeneration, guten Willen zu zeigen, „so daß [sie] trotz aller unterschiedlichen Meinungen zueinander findet, weil sie aneinandergekettet bleibt.“ Er forderte die Nachkriegsgeneration auf, nicht eine

---

727 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 23.242/1934.

728 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 13.491/1934.

729 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 23.242/1934.

730 Vgl. Mayer, Monika: Aspekte des Wiener Ausstellungswesens im Austrofaschismus und im Nationalsozialismus am Beispiel des Künstlerhauses und der Secession. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 77.

731 Mayer: Aspekte des Wiener Ausstellungswesens. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 93 Fn. 25 mit Verweis auf die Hauptbücher des Künstlerhausarchivs. Bei einer eingehenderen Behandlung dieser Exposition wären neben einer breiteren Medienanalyse auch diese Hauptbücher zu berücksichtigten.

732 Österreichische Kriegsbilderausstellung, 13.

733 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 24.885/1934. Alle weiteren Informationen zur Eröffnung stammen aus: Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918. In: Reichspost Nr. 249 vom 7.9.1934, 6.

„etwas zu stark zugespitzte Meinung“ zu vertreten und „das Brückenschlagen von Mensch zu Mensch“ nicht zu verhindern. „Und endlich, zuletzt, eine Mahnung an uns alle, das große historische Geschehen niemals zu vergessen und daraus in Dankbarkeit all derer eingedenk zu bleiben, deren Opfer unser Leben brachte.“ Wilhelm Miklas eröffnete die Ausstellung und hielt sinngemäß fest, daß diese Ausstellung „durchaus nicht den Krieg verherrliche, aber doch zeige, wieviel Heldentum, wieviel Großes und Edles auch der Krieg hervorgebracht habe.“ Die Philharmoniker spielten die Bundeshymne und den zweiten Satz der Eroica. Nach einem Rundgang durch die Ausstellung endete die Eröffnung mit dem Lied „Ich hatte einen Kameraden“.

Die Exposition wurde von der Presse ausführlich behandelt. Bereits am ersten September wurde sie groß angekündigt, nachdem am 31. August eine Pressekonferenz stattgefunden hatte. [734] Die Reichspost hielt dann anläßlich der Eröffnung zufrieden fest: „Eines scheint doch schon überwunden zu sein, die Scheu, sich zu den großen Taten dieser Zeit zu bekennen, die Erbärmlichkeit, das Heldentum jener Tage zu verspotten. [...] Mit dem Erwachen des vaterländischen Gefühls ist auch die Ehrfurcht vor den Leistungen der alten k.u.k. Armee wieder wachgeworden.“ Die Ausstellung wurde als „Bekenntnis und pietätvolle Erinnerung“ gewertet, besonders die „landschaftlichen Schönheiten“ einiger Kriegsgebiete wurden gewürdigt. Schuschniggs Rede wurde teilweise abgedruckt.[735] Ähnlich heroisch sah das Neue Wiener Tagblatt die Exposition.[736] Die Neue Freie Presse rezipierte die Ausstellung hingegen ausschließlich unter künstlerischen Aspekten.[737] Hans Ankwicz-Kleehoven, der selbst im Arbeitsausschuß der Ausstellung saß, schrieb drei Wochen nach Ausstellungsbeginn einen ausführlichen Artikel in der Wiener Zeitung.[738]

Der erhoffte Massenbesuch[739] blieb aus. Nur 9.099 BesucherInnen sahen die Ausstellung.[740] Die erwarteten Einnahmen von 15.000 öS wurden nicht erreicht. Dennoch kann die Ausstellung als Erfolg gewertet werden. Eine heroisierende Interpretation des Weltkrieges nahm fortan eine hegemoniale Stellung im öffentlichen Diskurs ein, der Pazifismus war nach 1934 endgültig diskreditiert. Die männlichen Tugenden der Pflichterfüllung und selbstlosen Aufopferung

---

[734] Reichspost Nr. 243 vom 1.9.1934, 9; Neues Wiener Tagblatt Nr. 240 vom 1.9.1934; Neue Freie Presse vom 1.9.1934.

[735] Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918. In: Reichspost Nr. 249 vom 7.9.1934, 6.

[736] Neues Wiener Tagblatt Nr. 245 vom 6.9.1934, 3 und Nr. 246 vom 7.9.1934, 10f.

[737] Künstlerhaus. Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918. In: Neue Freie Presse Nr. 25.138 vom 6.9.1934, 8.

[738] Ankwicz-Kleehoven, Hans: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung Nr. 267 vom 25.9.1934 und Nr. 268 vom 26.9.1934.

[739] Neues Wiener Tagblatt Nr. 240 vom 1.9.1934, 8 und Reichspost Nr. 243 vom 1.9.1934, 9.

[740] Mayer: Aspekte des Wiener Ausstellungswesens. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 77.

blieben bis 1945 unangefochten an der Spitze der von BürgerInnen geforderten Haltungen. Die Ausstellung war ein Schritt hin zur bereitwilligen und aktiven Teilnahme vieler WienerInnen am Zweiten Weltkrieg.

4.20. VON FRONT ZU FRONT. VON ÖSTERREICHS KRIEGSSCHAUPLÄTZEN IM ERSTEN WELTKRIEG

Es handelte sich bei dieser Weltkriegsausstellung um eine sehr erfolgreiche Fotoschau in der Secession. Die Exposition wurde am 7. 9. 1934 von Bundeskanzler Schuschnigg eröffnet und war täglich von 9.00 bis 18.00 geöffnet.[741]

Die Ausstellung wurde von der Secession im Verein mit Offizieren des Bundesheeres, mit dem Österreichischen Lichtbild- und Filmdienst des Unterrichtsministeriums, der Kriegsbildersammlung der NB, dem Kriegsarchiv, der Heereslichtbildstelle, dem Technischen Museum, dem Marineverband, dem „Interessanten Blatt“ und Privatsammlern veranstaltet.[742] Die Secession hatte damals ihre Rolle als führendes avantgardistisches Kunstforum bereits eingebüßt und veranstaltete zunehmend populäre und populistische (Kunst)Schauen. „Symptomatisch ist [...] der Beitritt der Ständigen Delegation, einer Interessensvertretung von Künstlerhaus, Secession und Hagenbund, zur Vaterländischen Front im März 1934.“[743] 1935 wurde dann gar der Nationalsozialist Alexander Popp Präsident der Secession.[744] Präsident des Arbeitsausschusses war Fritz Zeymer. Seit 1920 Secessionsmitglied gestaltete er 1937 auch mit Alexander Popp die 144. Secessions-Ausstellung: „Deutsche Baukunst und Deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“.[745]

Dieses Kapitel beruht hinsichtlich der Beschreibung des Ausstellungsinhaltes vor allem auf Zeitungsartikeln. Der Katalog, von dem 797 Exemplare verkauft wurden[746], ist derzeit unauffindbar.[747]

Die politische Grundtendenz der Ausstellung herauszuarbeiten, ist angesichts der spärlichen Quellenlage schwierig. Der 1938 emigrierte Jude Paul Stefan (Gruenfeld) beschrieb in der Zeitung „Die Stunde“ die Ausstellung als

---

741 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 11.105.

742 Ankwicz-Kleehoven: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung, Nr. 268 vom 26.9.1934.

743 Mayer: Aspekte des Wiener Ausstellungswesens. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 74f.

744 Nierhaus: Erwartungshorizont. In: Fliedl: Museumsraum - Museumszeit, 158f.

745 Nierhaus: Zwiegesicht. In: Secession, 67 und 108.

746 Secessionsarchiv. Kassabericht vom 1.4.1935.

747 Bei den größeren Wiener Bibliotheken scheint der Katalog lediglich im MAK auf. Dort ist er aber verschollen. Obwohl die Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Lichtbild- und Filmdienststelle des BMU veranstaltet wurde, befinden sich im Staatsarchiv in den Beständen des BMU im Faszikel „Ausstellungen - Wien“ keine diesbezüglichen Akten. Im Kriegsarchiv (Mitveranststalter) findet sich die Ausstellung zwar im Inventar, in der Kanzleiregistratur allerdings schon nicht mehr. Auch in Bibliothek sowie Karten- und Fotosammlung findet sich nichts. Auskunft des ob diesen Sachverhalts selber verwunderten Direktors des Kriegsarchivs Rainer Egger. Es ist denkbar, daß sich im Staatsarchiv unter den Akten des Lichtbild- und Filmdienstes des BMU Akten zu dieser Ausstellung finden.

Antikriegsausstellung. Dabei ist aber Paul Stefans pazifistische Gesinnung zu berücksichtigen: er wollte die Ausstellung so verstanden wissen.

Gegen eine Exposition mit massiv pazifistischem Charakter spricht aber, daß das BMU der Ausstellung nicht ablehnend gegenüberstand. Einen Monat nach Ausstellungsbeginn wurde der Sachwalter der Hochschülerschaft angewiesen, Führungen durch die Ausstellung zu veranstalten.[748] Miklas lehnte in Einvernahme mit dem BMU die Übernahme des Ehrenschutzes zwar ab, das geschah aber unter Hinweis auf den bereits übernommenen Ehrenschutz für die zeitgleich stattfindende Österreichische Kriegsbilderausstellung, ohne daß dabei inhaltliche Bedenken geäußert wurden.[749] An seiner statt übernahm Bundeskanzler Schuschnigg den Ehrenschutz, und bei der Eröffnung hielt dieser fest: „Ich sehe in dieser Ausstellung einen gewaltigen Immortellenkranz zu Ehren der k.u.k. Armee."[750] Die Ausstellung widersprach offensichtlich nicht den ständestaatlichen Weltkriegsinterpretationen, die in dieser Arbeit bereits beim Heldendenkmal und bei der „Österreichischer Kriegsbilderausstellung 1914-1918" vorgestellt wurden. Auch standen die veranstaltenden Organisationen dem Ständestaat nahe.

Dennoch kann ich Irene Nierhaus nicht recht geben, wenn sie die Ausstellung als vom Ständestaat vereinnahmt bezeichnet.[751] Der Ständestaat initiierte die Exposition nicht, er förderte sie nicht und die Exposition hatte im Unterschied zu der parallelen Kriegsbilder Ausstellung im Künstlerhaus streckenweise durchaus Antikriegscharakter. Die Neue Freie Presse betont in einer ausführlichen Besprechung, daß „festgehalten von der realistisch zuverlässigen Kamera ohne alle Stilisierung [...] auch das Härteste und Grausamste, daß der Krieg bringt, [...] zu sehen" ist.[752] Die Reichspost betonte zwar Heldenmut, Vaterlandsliebe und rauhes Soldatenleben, allerdings bedeutend kürzer und zögerlicher als bei der parallelen, massiv heroisierenden „Österreichischen Kriegsbilderausstellung 1914-1918" im Künstlerhaus. Auch die Reichspost konstatierte: „Man gewinnt Einblick in die Schrecken des Krieges [...]. Die Lichtbilder zeigen die Wahrheit, aber sie predigen keinen Feindeshaß und keine Kriegspropaganda".[753]

Der Präsident des Arbeitsausschusses, Fritz Zeymer, führte vor Presseleuten aus, die Ausstellung wolle nicht schönfärben, sondern der Jugend zeigen, „daß ein Krieg etwas Fürchterliches und daß dieses Mittel nur als Letztes, um den Untergang eines Volkes zu verhüten, in Anwendung gebracht werden darf."

---

748 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 29.129/1934.

749 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z. 24.885/1934.

750 Reichspost Nr. 250 vom 8.9.1934; Neue Freie Presse (Abendblatt) Nr. 25.139 vom 7.9.1934, 3.

751 Nierhaus: Erwartungshorizont. In: Fliedl: Museumsraum-Museumszeit, 162f.

752 Neue Freie Presse (Abendblatt) Nr. 25.139 vom 7.9.1934, 3.

753 Reichspost Nr. 248 vom 6.9.1934, 6.

Fotografie lasse Lyrik keinen Spielraum, sie zeige die harten Tatsachen.[754] Es wäre zu billig, diese Aussage als Lippenbekenntnis abzutun. Auch Hans Ankwicz-Kleehoven, der an der stark heroisierenden Kriegsausstellung im Künstlerhaus mitgewirkt hatte, hielt in seiner Besprechung der Ausstellung „Von Front zu Front“ fest: „Hier wird nichts idealisiert oder heroisiert, nichts verklärt oder abgeschwächt, ungeschminkt und in voller Wucht vermittelt uns die Kamera die tausendfältigen Schrecken des Völkermordens“.[755]

Das Plakat liefert keinen Hinweis auf die inhaltlichen Tendenzen der Ausstellung. Es zeigt aus Schützengräben hervorkommende Soldaten von hinten in einer Mondlandschaft mit Stacheldraht.[756]

Es waren in der Exposition vor allem schwarz-weiß Fotografien zu sehen. Diese waren teilweise vergrößert und Presseberichten zufolge von Fritz Zeymer sehr effektvoll arrangiert worden. Neben den Fotos waren bunte Landkarten, Pläne und (Schiffs)Modelle zu sehen. Auch Archivalien wie das Ultimatum an Serbien, die Mobilisierungskundmachung und Heeresberichte wurden gezeigt.[757]

Der Hauptraum war vor allem der russischen Front gewidmet. Chronologisch wurden von den BesucherInnen die Gruppen „Mobilisierung“, „Ausmarsch“, „Vormarsch 1915“, „Ostgalizien 1916“, „Schlußkämpfe“ und „Waffenstillstand“ durchlaufen. Auch Fotos zur Westfront und eine Auswahl von Kriegsliteratur waren hier zu sehen.

Die anderen Räume behandelten Isonzo, Karstplateau, Venetien, Alpen, Serbien, Rumänien, Albanien und Marine. Im Ver sacrum-Zimmer wurden viele Fotoalben versammelt. Die in ihnen enthaltenen Ansichten konnten mit einer Kartothek aufgefunden werden.[758] In den Ausstellungsräumen wurden 10.000 Fotos präsentiert. In den Fotoalben waren weitere 30.000 Fotos zu finden. Als einzige historische Ausstellung der Zwischenkriegszeit hatte die Exposition somit teilweise interaktiven Charakter. Mit den Fotoalben war die Möglichkeit gegeben, sich selber bzw. sein Kontingent selbständig finden.

Zur Verdeutlichung der Art der Darstellung von Krieg in der Ausstellung seien noch Passagen aus der Besprechung in der Neuen Freien Presse zitiert. Mit dem Titel „Trommelfeuer“ wurde „eine Vergößerung mit sprühenden weißen Flecken“ gezeigt. „Auch das Aeußerste, das furchtbar Dramatische [ist] in der Kamera erwischt, wie der vernichtende Flammenwerfer mit seiner dunklen Rauchwolke. [...] Ein Flieger photographierte das brennende Tarnopol, ein anderer hielt das Trommelfeuer von Zloczow [...] fest. [...] Die Oede nach

---

754 Zitat aus: Neue Freie Presse (Abendausgabe) Nr. 25.139 vom 7.9.1934. Vgl. Stefan, Paul: 40.000 Kriegsphotographien in der Sezession. In: Die Stunde, Nr. 3.445 vom 6.9.1945.

755 Ankwicz-Kleehoven: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung, Nr. 268 vom 26.9.1934.

756 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 11.105.

757 Neue Freie Presse (Abendausgabe) Nr. 25.139 vom 7.9.1934, 3.

758 Ankwicz-Kleehoven: Kriegsausstellungen. In: Wiener Zeitung, Nr. 268 vom 26.9.1934.

der Schlacht ist beklemmend, mit den Granatlöchern im Feld, mit den wenigen Baumstümpfen, wo früher der Wald stand“. Aber mitunter „kam auch eine liebenswerte Güte zum Durchbruch, so, wenn Russen zum Osterfest Eßwaren durch Parlamentäre zu unserer Front hinüberbrachten, als Geschenke, die Popen geweiht hatten. [...] Hinreißend wirken die Szenen der Verwundetenlager; hier tritt die Frau in den heroischen Männerkrieg ein mit Taten hingebender Güte und Menschlichkeit“.[759]

Der Titel der Ausstellung wurde von einem 1933 erschienenen Kriegsgefangenenbericht übernommen.[760] Der Eintritt kostete 0,80 öS. Ermäßigte Karten waren um 0,50 öS und 0,20 öS erhältlich. Es wurden Führungen angeboten.[761] Die Ausstellung wurde von 15.480 Personen besucht und war somit eine der erfolgreichsten Ausstellungen der Secession nach 1918. Die Einnahmen aus dem Kartenverkauf betrugen 11.148,30 öS.[762] „Die Veranstaltung der Kriegsfotoausstellung hat [...] der Secession für einige Zeit die Kosten des Haushaltes gedeckt.“ Die Ausstellung von „Front zu Front“ war derart erfolgreich, daß sie in der Folge auch in Landeshauptstädten präsentiert wurde.[763]

4.21. MEDICOHISTORISCHE AUSSTELLUNG

Die Ausstellung wurde 1935 anläßlich des 150jährigen Bestehens des Wiener AKHs vom BM für Soziale Verwaltung in zwei Sälen des NHMs (Säle XV, XVI) veranstaltet. Das Jubiläum war zwar bereits im August 1934, die Feierlichkeiten fanden aber alle erst 1935 statt.[764]

Den Vorsitz des Ausstellungskomitees hatte der Dekan der Wiener medizinischen Fakultät, Wilhelm Kern. Anordnung und Leitung der Ausstellung geschah durch Universitätsprofessor Max Neuburger. Dieser hatte das Museum

---

759 Neue Freie Presse (Abendausgabe) Nr. 25.139 vom 7.9.1934, 3.

760 Bertold, Robert: Von Front zu Front: Przemysl-Isonzo=24.000 Kilometer. Erlebnisse eines kriegsgefangenen österreichischen Offiziers auf seiner Flucht um den Erdball (Graz-Wien 1933), 419 S.

761 Neue Freie Presse (Abendausgabe) Nr. 25.139 vom 7.9.1934, 3.

762 Secessionsarchiv. Kassabericht vom 1.4.1935.

763 Secessionsarchiv. Protokoll der Vollversammlung vom 5.11.1934. Vgl. Nierhaus: Zwiegesicht. In: Secession, 90.

764 Es wurden „Ärztliche Festwochen“ organisiert, ein Denkmal enthüllt und im Hof des AKH auch eine „Chemisch-Pharmazeutische und Medizinisch-Technische Ausstellung“ veranstaltet Vgl. Affinger, Ludwig: Die Hundertfünfzigjahrfeier des Allgemeinen Krankenhauses. In: Neue Freie Presse Nr. 25.376 vom 5.5.1935, 14.

des Instituts für Geschichte der Medizin begründet und sukzessive vergrößert. Nach dem Ende der Monarchie veranlaßte er die Unterbringung des Museums samt

angeschlossener Bibliothek im Josephinum.[765] Bundespräsident Miklas eröffnete die Ausstellung am 18. Mai 1935.[766]

Die Ausstellung war explizit nicht thematisch, sondern nach Leihgebern in 18 Bereiche gegliedert.[767] Da jede Institution ihren Bereich gestalten konnte, ohne daß es fixe Themenvorgaben bzw. -übereinkünfte gab, kam es zu Wiederholungen, dislozierten Ergänzungen, unvermuteten Sprüngen, chronologischen und thematischen Brüchen. Aus dem Durcheinander lassen sich fünf größere Themengruppen herauslesen. Diese sind im folgenden ihrem Umfang und ihrer Bedeutung nach gereiht:

1) Medizin der Naturvölker[768]
2) Die Wiener Schule der Medizin[769]
3) Heilkunde in prähistorischer Zeit und in der Antike[770]
4) Die Medizin in Wien vor der Zeit des aufgeklärten Absolutismus[771]
5) Das Wiener AKH[772]

Nur die Themen 1) und 3) waren räumlich zusammenhängend aufgebaut und explizit so benannt, wodurch sie auch auf den ersten Blick als Themen der Ausstellung identifizierbar waren. Sie wurden vom Museum für Völkerkunde bzw. von NHM und KHM gestaltet. Die anderen Themen waren quer durch die Schau verstreut.

---

765 Vgl. Das Museum des medizinischen Ruhmes. In: Neues Wiener Tagblatt vom 6.7.1934.

766 Vgl. Affinger, Ludwig: Die Hundertfünfzigjahrfeier des Allgemeinen Krankenhauses. In: Neue Freie Presse Nr. 25.376 vom 5.5.1935, 14.

767 Der erste Teil der Ausstellung war vom Museum für Völkerkunde gestaltet, der zweite von der Firma I. Leiter, der dritte vom Zahnärztlichen Institut der Universität Wien. Dann kamen Universitäts-Augenklinik, geburtshilfliche Universitätsklinik, Universitätsinstitut für Geschichte der Medizin, Bundeshebammenanstalt im AKH, Firma Reichert, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatsarchiv für Inneres und Justiz, Archiv des BMU, Archiv der Universität Wien, Wiener medizinische Doktorenkollegium, Sammlung Bettauer, NHM, KHM, Direktion des AKHs, Albertina und NB. Der achtzehnte Teil der Ausstellung wurde vom Historischen Museum der Stadt Wien gestaltet. Vgl. Katalog für die Medicohistorische Ausstellung (...) im Naturhistorischen Museum (Wien-Innsbruck-München 1935).

768 Abteilungen I (Museum für Völkerkunde).

769 Abteilungen II (Firma I. Leiter), III (zahnärztliches Institut der Universität Wien), IV (Universitäts Augenklinik), V (geburtshilfliche Universitätsklinik), VI (Universitätsinstitut für Geschichte der Medizin), VII (Bundes-Hebammenanstalt im AKH), VIII (mit Einschränkungen) (Firma Reichert), XV (Direktion des AKHs), XVIII (Museum der Stadt Wien).

770 Abteilungen XII (NHM), XIII und XIV (KHM), XVII (teilweise) (NB).

771 Abteilungen IX (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatsarchiv für Inneres und Justiz, Archiv des BMU, Archiv der Universität Wien, Wiener medizinische Doktorenkollegium), X (teilweise) (Sammlung Brettauer), XI (teilweise) (Institut für Geschichte der Medizin), XV (teilweise) (Direktion des AKHs), XVI (teilweise), XVII (teilweise) (NB, Albertina).

772 Abteilungen IX (teilweise) (Haus-, Hof- und Staatsarchiv), XV (Direktion des AKHs), XVII (teilweise) (Albertina).

Die Schau zeigte ca. 950 Exponate[773], welche in 15 Schaukästen, sechs Standvitrinen, drei Pultvitirinen, zwei Tableaus und in Kojen zu sehen waren. Der Katalog umfaßt 39 Seiten. Nach einem kurzen Vorwort wurden die meisten Exponate aufgelistet. Zu mindestens fünf Bereichen gab es „Sonderlisten“.[774]

Circa ein Drittel der Ausstellung, d.h. die ersten sieben der 15 Schautische des Saales I wurde vom Museum für Völkerkunde gestaltet. Es handelte sich um den mit Abstand besten Teil der Ausstellung. Nur in dieser Abteilung sind Lernziele, Bildungsgehalt und -inhalt auszumachen. Die Medizin der Naturvölker sollte nicht als dummer Aberglaube oder Schamanie abgetan werden, sondern als Keimzelle der empirischen Medizin vorgestellt werden. Die vielfachen Leistungen der Naturmedizin wurden hervorgehoben und auch der „Zaubermedizin“ eine heilende Wirkung zugestanden: „Die Wirkung der Zaubermedizin geht in die übernatürliche Welt: geistige Beeinflussung des Kranken und dadurch der Krankheit. Alles, was durch geistige Beeinflussung heilbar oder besserbar ist, wird auch wirklich durch sie geheilt und gebessert. Sie wirkt durch Suggestion.“[775] Es sollte dem Vorurteil von der Primitivität und Barbarei der Naturvölker ein differenzierteres und positiveres Bild gegenübergestellt werden. Das Museum für Völkerkunde war erst 1928 als eigenständige Institution aus der 1876 gegründeten anthropologisch-ethnologischen Abteilung des NHMs hervorgegangen.

Die gut 300 Objekte der Abteilung wurden in folgende thematische Gruppen gegliedert: Zaubermedizin, Konservierung von Gewebe und Knochen für Trophäen, Mumifizierung, Schädeldeformation, Deformierung chinesischer Frauenfüße, Schädeltrepanation, Chirurgie, Aderlassen, Tätowieren, Schmucknarbenschnitt, kosmetische Chirurgie an Nase, Ohr und Lippe, Narkotikagenuß, Pfeilgifte, Körperpflege, Schwitzkuren, Beschneidung, Geburtshilfe, Arzneikunde.

Bei den Schädeltrepanationen wird darauf verwiesen, daß es sich um Behandlungsmethoden bei Schädelbrüchen, epileptischen Krämpfen und Kopfweh handelte. „Der magische Charakter der Trepanation in der jüngeren Steinzeit ist durch nichts bewiesen.“ Naturvölker hätten ein großes Wissen über Drogen und Narkotika entwickelt. „Hervorgehoben muß werden, daß die Anzahl der koffeinhältigen Pflanzen, die den Naturvölkern bereits bekannt waren, von der wissenschaftlichen Botanik um keine einzige vermehrt werden konnte. [...] Erwähnt muß auch werden, daß der Naturmensch sich durch erfolgreiche

[773] 937 Nummern im Katalog. Dazu einige Objekte ohne Nummer (vgl. nach Nr. 564, 756 und 937) und einige mit „a“ und „b“. Die Nummern 584-603 waren infolge Raummangels nicht aufgestellt.

[774] U.a. für die Exponate Nr. 734-741 und 742-756.

[775] Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 7.

Entgiftungsmethoden aus Giftpflanzen wichtige Nahrungsmittel geschaffen hat".[776]

Die Abteilung hatte trotz des würdigenden Grundtenors streckenweise den Charakter eines Kuriositätenkabinetts: „1. Büffelkopfmaske eines Medizinmannes der Prärie-Indianer [...] 19 Perlenbedeckter Skalp der Komantschen [...] 23. Mumifizierte Affenhändchen zu Zauberzwecken [...] 33. Kinderwiege mit Vorrichtungen zur Schädeldeformation (Celebes) [...] 42. Schädel mit Kreisschnitt-Trepanation, sehr gut verheilt, lang überlebt (Bismarck-Archipel) [...] 59. Maskenkopf, Holzkern, mit der dünnen Haut eines aufgefressenen Menschenopfers überzogen [...] 96. Meißel, zum Zahnausschlagen (Zentralafrika) [...] 139. Zwei Lippenpflöcke der Botokuden (Brasilien) [...] 180. Kuchen, Tabak und Kuhdung gemischt (Ostafrika) [...] 186. Gummiball mit Vogelknochenrohr zur Einführung von Paricá-Absud in den Darm (!!!) [sic] zur Rauscherzeugung [...] 192. Töpfchen mit Kurare, dem furchtbarsten Gift (Brasilien) [...] 209. Modell einer Wiege mit Öffnung für das Röhrchen zur Ableitung des Harn [...] 239. getrocknete Eidechse zum Einnehmen". Zur Betonung des Kuriosen, des Geheimnisvollen passen auch die häufigen Erwähnungen von „Geheimbünden" in Afrika und in der Südsee.[777]

Im achten Schautisch folgten dann chirurgische und optische Geräte des 19. Jahrhunderts (Firma I. Leiter), zahnärztliche Instrumente und 22 Elfenbeingebisse (zahnärztliches Institut der Universität Wien), alte optische Instrumente (Universitäts-Augenklinik) und historische geburtshilfliche Instrumente, vor allem Zangen (geburtshilfliche Universitätsklinik).

Die nächsten 2 Schautische zeigten Bilder bedeutender Wiener Ärzte, Archivalien (Universitätsinstitut für Geschichte der Medizin), Hebammenausrüstungen (Bundes-Hebammenanstalt im AKH) und die Entwicklung des Mikroskops vom einfachen Holzmikroskop des 17. Jahrhunderts zum modernen Universal-Kamera-Mikroskop von 1933 (Firma Reichert, optische Werkstätte).

Der 11. Schautisch präsentierte Archivalien zum Sanitätswesen und war von mehreren Archiven unter Leitung des Haus-, Hof- und Staatsarchivs bestückt worden. Letzteres gestaltete auch die Schautische 12 und 13, welche sich ebenfalls auf archivalischer Ebene der Heilkunde, der Errichtung des AKHs und dem Unterrichtswesen widmeten.

Im 14. Schautisch waren 83 Münzen und Medaillen aus der Sammlung Brettauer zu sehen, geordnet nach den Themenbereichen „Ärzte", „Medizinische Spitäler, Kongresse", „Pestilentia: Pest, Cholera, Blattern", „Krankenamulette, Medizinische Symbole, Patrone der Medizin, Varia" und „Allegorien auf die Medizin und ihre Teilgebiete, ärztliche Handlungen" Weiters waren „Bilder bahnbrechender Forscher" zu sehen (Institut für Geschichte der Medizin).

---

776 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 9-15.

777 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, bei den Exponaten Nr. 50, 51-53, 59, 69-89, 298 und 299.

Der 15. Schautisch versammelte Objekte zur prähistorischen und klassischen Heilkunde sowie zum AKH. So waren aus den Beständen des NHMs vor allem prähistorische Knochenverletzungen ausgestellt, u.a. wiederum Beispiele für Schädeltrepanationen. Das KHM zeigte altägyptische pathologische Knochenveränderungen sowie Fotos und Objekte zur Heilkunde Griechenlands und Objekte aus der Antikensammlung. In Saal I (XV) befanden sich ferner ein Tableau mit Plänen des AKHs sowie Bilder und Porträts (Direktion des AKHs).

Die Albertina präsentierte in Saal II (XVI) ein buntes Durcheinander unterschiedlichster Exponate wie eine Miniatur der Fußamputation Friedrichs III., ein Bild vom Zahnziehen, ein Frauenkopfpräparat, allegorische Darstellungen der Cholera und Pläne zu Narrenturm und AKH. Alle diese Exponate nahmen bereits angeschnittene Themen blitzlichtartig wieder auf.

Dann folgten ungeordnet 50 Bücher aus den Beständen der NB. Die Codices waren weder ihrem Inhalt nach geordnet (chronologisch oder thematisch) noch nach dem Zeitpunkt der Anfertigung des ausgestellten Werkes. Hippokrates kam nach Johannes de Ketham (Ende 15. Jahrhundert), der römische Arzt Cornelius Celsus kamen zwischen arabischen Ärzten und auf diese folgten unmittelbar die Kochbücher Philippine Welsers. Eine griechische Handschrift von 520 n. Chr. kam nach einem Codex des 14. Jahrhunderts und vor einem anderen des 16. Jahrhunderts etc. Weshalb sich unter den Exponaten auffallend viele arabische Werke befanden, und welche Rückschlüsse das für eine „Geschichte der Medizin“ erlaubte, blieb unerwähnt. Über die durch ihre Werke vertretenen Ärzte und ihre Leistungen erfuhren die BesucherInnen nichts. Zwar wurde bei Claudius Galenus darauf hingewiesen, daß das präsentierte Buch eine „lombardo-beneventanische Arbeit [...]. 10. Jahrhundert“ sei, daß Galenus aber neben Hippokrates als bedeutendster Arzt der Antike galt und daß sein systematisches Werk die Heilkunde bis in die frühe Neuzeit hinein prägte, mußten BesucherInnen als Vorwissen mitbringen.

Den letzten Teil der Ausstellung gestaltete das Historische Museum der Stadt Wien mit Porträts und Bildern von Professoren-Kollegien. In Saal II (XVI) der Ausstellung waren auch mehrere Kojen aufgebaut worden, was die Hängung einer größeren Anzahl von Bildern und Porträts berühmter Wiener Ärzte ermöglichte.

Die Methode, die Ausstellung nach Ausstellern zu gliedern, hatte zur Folge, daß zum gleichen Thema und zur gleichen Person an unterschiedlichsten Stellen Objekte auftauchten. So kam Theodor Billroth beispielsweise in vier Abteilungen vor.[778] Dem Katalog war folgendes zu entnehmen: „Meister der Chirurgie, Schöpfer der Eingeweidechirurgie, Begründer einer noch heute blühenden Schule“.[779] Das war die umfassendste Erläuterung zu einer durch

[778] Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 396f, 608, 803-807, 892-901.
[779] Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 34.

Porträt, Werk oder Gegenstand vertretenen Person in der Ausstellung. Auch Gerhard von Swieten und Ignaz Philipp Semmelweis kamen verstreut[780] und mit Erläuterungen wie „Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia, Stifter der Wiener medizinischen Schule, Reformator des Sanitätswesens in Österreich“ bzw. „Entdecker der Ätiologie des Kindbettfiebers“[781] vor. Wer mit Namen wie Hippokrates, Galenus, Celsus, Vesalius, Koch, Pasteur, Ortner, Neußer, Schauta, Peham oder Gussenbauer nichts anfangen konnte, der hatte keine Möglichkeit, in Ausstellung oder Katalog diesbezügliche Informationen zu finden.

Wenn die Ausstellungsgestalter eine „Sonderschau zur Darstellung der Geschichte der Medizin, namentlich der Wiener medizinischen Schule“[782] produzieren wollten, so war die Umsetzung des Vorhabens eine glatte Themenverfehlung. Denn abgesehen davon, daß der Ausstellung jeder Bildungsgehalt ermangelte, konnte sie nicht einmal einen Bildungsinhalt zur Geschichte der Medizin oder zur Wiener Schule vorweisen. Man erfuhr gerade noch, daß letztere von van Swieten begründet worden war, wie das aber vor sich ging, welche Probleme anstanden, welche Erfolge erzielt wurden und was das für die Gegenwart bedeutete, blieb im Dunkel vorausgesetzten Vorwissens. Die Gründung des AKHs wurde durch die Objekte thematisiert, die der jeweilige Aussteller mehr oder weniger zufällig in seinen Beständen hatte.[783] Zu einer Herausarbeitung der Vorgeschichte und der weiteren Geschichte der Neugründung oder der Verortung des Baus im aufgeklärten Absolutismus kam es nicht. So wurde auch Josef II. nicht mit dieser Epoche in Verbindung gebracht, sondern lediglich als „menschenfreundlicher Monarch“[784] bezeichnet, d.h. nicht historisch, sondern außerzeitlich verortet.

Von einer „Darstellung der Geschichte der Medizin“ war die Ausstellung noch weiter entfernt. Es wurde versammelt, was sich im Laufe der Jahrhunderte in Wiener Sammlungen und Archiven angehäuft hatte. Aus den Sammlungstraditionen der einzelnen Institutionen heraus läßt sich so das völlige Fehlen der Heilkunde im Mittelalter erklären. Kein Wort vom Mönchstum, von deren Skriptorien und Kräutergärten, nichts über das Kloster als Keimzelle und Vorbild des modernen Krankenhauses, nichts über die Sezierverbote der Kirche, die zum Nachhinken der europäischen hinter der arabischen Medizin beitrugen, kaum etwas über Pestepidemien, die mit ein Grund für die Aufgabe der scholastischen Überlieferungstradition und das

---

780 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 441, 442, 581a, 605, 771, 871, 932 bzw. 428, 459, 460, 788.

781 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 33.

782 Vorwort im Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 5.

783 Vgl. Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 565-576 (Haus-, Hof- und Staatsarchiv), 757-764 (Direktion des Allgemeinen Krankenhauses), 838-841 (Albertina).

784 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 5.

Entstehen einer empirisch-rationalen Medizin waren. Damit folgte die Ausstellung auch der in der Zwischenkriegszeit geübten Zurückhaltung der Kirche gegenüber. In der Ausstellung kamen abgesehen von der vielfach angeführten Maria Theresia[785] keine Frauen vor. Die Hexenverbrennungen des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit waren ausgeblendet, obwohl sie schon lange Thema der Geschichtswissenschaften waren (vgl. Fn. 451).

Hippokrates war zwar durch ein Werk vertreten.[786] Daß er und warum er als Begründer der modernen Medizin gilt, wurde nicht thematisiert. Paracelsus wurde einen Ring ins Bewußtsein der BesucherInnen gehievt.[787] Warum er zu Ausstellungsehren gelangte, war unwichtig.

Die Homöopathie, welche immerhin in Wien von Samuel Hahnemann entwickelt worden war, kam in der Ausstellung nicht vor. Einerseits werden die ausstellenden Institutionen nicht viel zu diesem Thema in ihrem Besitz gehabt haben (die Homöopathie war 1819-1837 in Wien verboten), andererseits hätte das die schulmedizinische Tradtion der Wiener Schule teilweise in Frage gestellt. Der Abtreibung wurde kein Exponat gewidmet, ebensowenig der Psychoanalyse. Der Narrenturm des AKHs kam zweimal vor.[788]

Krankheiten wurden in der Ausstellung bei den Münzen und Medaillen thematisiert, sonst kamen sie lediglich vereinzelt und ungeordnet vor. Pest, Cholera, Syphilis, Kuhpocken, Epilepsie, Kindbettfieber, Star und Krebs kamen im Unterschied zu Masern, Tuberkolose, Multipler Sklerose, Röteln, Mumps, Lepra, Malaria, Gelbfieber, Schlafkrankheit, Kinderlähmung oder Wundstarrkrampf vor.[789] Allerdings erfuhren BesucherInnen nichts über Art der Erkrankung, ihre Symptome oder die sukzessive verbesserten Heilmethoden - und das in einer Zeit, in der auch in Wien eben erst Hygieneausstellungen organisiert worden waren, um über Krankheiten aufzuklären und die Volksgesundheit zu fördern.

Überhaupt ist auffallend, daß in der Exposition kein Zukunfts- oder Gegenwartsoptimismus verbreitet wurde. Weder das Museum für Völkerkunde noch die anderen Aussteller präsentierten Fortschritte in Medizin und Heilkunde als segenbringend und hoffnungmachend. Es handelte sich auch nicht um eine Ausstellung, die ein Österreich-Bewußtsein stärken wollte. So kam der Begriff „Österreich“ im Katalog nur einmal vor.[790] Es wurde aber auch keine „deutsche“

---

785 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 533, 533a, 534, 581a, 647, 771, 777.

786 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 849.

787 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 580a.

788 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 838 und 841.

789 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 535, 637-641, 654, 656-658, 666 (Pest); Nr. 531b, 642-645, 660 (Cholera); Nr. 553, 736, 832, 868 (Syphilis); Nr. 538, 650 (Kuhpocken); S. 9 und Nr. 655 (Epilepsie); S. 32 (Kindbettfieber); Nr. 553 (Star und Krebs).

790 Gerard van Swieten wurde als „Reformator des Sanitätswesens in Österreich“ bezeichnet; Katalog medicohistorische Ausstellung, 33. Im Vorwort kam der Begriff ebenfalls nicht vor.

medizinische Tradition oder eine wie auch immer geartete Zugehörigkeit zu Deutschland konstruiert. In der Exposition wurden Naturvölker von den Hochkulturen unterschieden und Menschengruppen vertikal zusammengefaßt: Ägypter, Griechen, Indianer, Chinesen, Araber, Zentralafrikaner. Von Engländern, Franzosen oder Ungarn war aber ebensowenig die Rede wie von horizontal geschichteten Gruppierungen.

Dafür kam beispielsweise „Neu-Guinea“ zehnmal vor: Exp.nr. 13, 99, 106, 156, 161, 165, 167, 173, 174 und 249.

Die Ausstellungsgestalter verzichteten auf jeden expliziten Gegenwartsbezug. Abgesehen vom Universal-Kamera-Mikroskop der Firma Reichert von 1933 endet die Ausstellung auf der Objektebene um 1900. Billroth wurde zwar „Begründer einer noch heute blühenden Schule“[791] genannt, welche „Blüten“ diese im 20. Jahrhundert trieb, wurde jedoch nicht ausgeführt. Dabei hätte sich eine Weiterführung der Erfolge der Schulmedizin in Wien bis in die Gegenwart angeboten. Seit 1901 hatten immerhin drei Wiener Ärzte den Medizin-Nobelpreis erhalten: Robert Bárány (1914), Julius Ritter Wagner von Jauregg (1927) und Karl Landsteiner (1930).

Die Ausstellung könnte in sehr ähnlicher Anordnung mit den gleichen Exponaten heute stattfinden, und sie könnte dabei mit Anerkennung rechnen. Erstens versammelte die Exposition eine große Anzahl von Objekten mit sehr hoher Anmutungsqualität, von Wiegen mit Drainageröhrchen über das tönerne Votiv einer Gebärmutter bis zu den Präparaten der ersten Magenresektion Theodor Billroths.[792] Das Museum wurde so zu einem „Ort der Faszination“.[793] Die Vorstellungskraft der BesucherInnen wurde angeregt. Dabei wurde der Versuchung, die ästhetische Dimension der Ausstellungsstücke politisch oder wissenschaftlich zu instrumentalisieren, nicht nachgegeben. Die BesucherInnen wurden der Dialektik von zeitlicher Entfernung und räumlicher Nähe ausgesetzt, und die Thematisierung der Bereiche Leben, Leiden und Tod warf sie auf tabuisierte und ausgeblendete Bereiche menschlicher Existenz zurück. Dabei wurden zweitens durch das Hin- und Herspringen von der völkerkundlichen Sammlung zu modernen optischen und gebärtechnischen Objekten, von der Urgeschichte zum AKH, vom Ring Paracelsus zu Kochbüchern Philippine Welsers unvermutete Verbindungen und Zusammenhänge konstituiert, und das alles in einer Dichte, die eben nur in der vieldeutigen, aufgeladenen Schrift der Museologie möglich ist. Die Beschränkung der Ausstellung auf zwei Räume ermöglichte es, die atemporäre Struktur des Mediums Ausstellung zu erleben. Das Zurückgehen, Ändern des Blickwinkels, Verharren, Erfassen der Anordnung und Konzeption wurde so auch nichtgeübten AusstellungsgeherInnen ermöglicht. Und drittens wurde nicht auf eine „historische Realität“ hinter den Objekten verwiesen, sondern die Exponate traten den BesucherInnen autonom entgegen, was dadurch betont wurde, daß die Aufstellung sich nach dem aktuellen Aufbewahrungsort der Objekte richtete, was wiederum erhellende Blicke auf Sammlungsgeschichte und Wesen musealen Sammelns überhaupt ermöglichte.

Nur spricht für eine derartige, „postmoderne“ Interpretation der medicohistorischen Ausstellung von 1935 rein gar nichts. Außerdem wäre ein derartiges Ausstellungskonzept im damaligen museologischen Diskurs kaum denkbar.

---

791 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, 33.

792 Katalog für die Medicohistorische Ausstellung, Nr. 205-208, 749 und 805-807.

793 Vgl. Clifford, James: Sich selbst sammeln. In: Korff/Roth: Das historische Museum, 87.

Vielmehr war die Ausstellung ein „Unfall“, der aufgrund des Fehlens einer Zieldefinition und eines Konzepts, aufgrund der relativ geringen finanziellen Mittel und aufgrund der Macht der Leihgeber und ihrem Willen zur Selbstdarstellung ganz einfach „passierte“.

4.22. KAISER FRANZ JOSEPH-AUSSTELLUNG

4.22.1. Eine unpolitische Brunnenentgiftung in 69 Räumen

Auf eine Anregung Kurt Schuschniggs hin[794] veranstaltete der Verein der Museumsfreunde 1935 in Schloß Schönbrunn eine riesige Gedächtnisausstellung zu Franz Joseph. „Ohne besonderen äußeren Anlaß“ [795] fand die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung vom 23. Mai bis 19. Okt. 1935 in 69 Räumen Schönbrunns statt.[796] Insgesamt wurden ca. 1.870 Exponate präsentiert, wobei es Anzeichen dafür gibt, daß der Katalog nicht vollständig gewesen sein könnte (vgl. S. 216). Unter den Exponaten waren drei Filme und 211 Archivalien. Damit war diese Ausstellung nicht nur die größte jemals realisierte Franz Joseph Ausstellung[797], sondern überhaupt die größte mir bekannte historische Ausstellung in Österreich. Da die Räumlichkeiten von Schloß Schönbrunn aber „nicht ausreichte[n], wurde die bildende Kunst dieses Zeitraums [...] in der Secession ausgebreitet.“[798] Diese ergänzende, aber separat organisierte Ausstellung trug den Titel „Bildende Kunst der Franzisco-Josephinischen Epoche“.

Vorsitzender des 43köpfigen Arbeitsausschusses war Alfred Stix. Daneben wirkten erneut mit: Josef Bick, Vorsitzender des Bundeskulturrats und Generaldirektor der NB, Joseph Gregor, Leiter der Theatersammlung der NB, Robert Haas, Leiter der Musiksammlung der NB, Erich Kurzel-Runtscheiner, Assistent

---

794 Oppenheimer, Felix: Einleitende Worte zur Eröffnung der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung in Schönbrunn. In: ders.: Der Kaiser ... , 29; ders.: 25 Jahre Vereinsarbeit, 15; Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 6.

795 Ankwicz-Kleehoven, Hans: Die Kaiser Franz Josef-Ausstellung in Schönbrunn. In: Wiener Zeitung Nr. 159 vom 9.6.1935.

796 41 Räume des ersten Stocks, 23 Räume des Erdgeschoßes und das Stiegenhaus wurden für die Aufstellung der Exponate verwendet. Dazu kamen drei weitere zu duchlaufende Prunkräume (R29, R30, R32), ein Kinosaal (nach R2), ein Verkaufsraum für Bücher (R45) und ein Kaffeehaus mit Terrasse (vor R47). R21 war nicht zugänglich.

797 Die Ausstellung „Kaiser Franz Joseph von Österreich oder der Verfall eines Prinzips“ umfaßte 1980 in der Hermesvilla in Wien 18 Räume und 441 Exponate. Die Ausstellung „Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution bis zur Gründerzeit“ beanspruchte 1984 in Grafenegg/NÖ 35 Räume.

798 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 6.

am Technischen Museum, und Hermann Reuther, Direktor der Städtischen Sammlungen.

Auch eine Reihe etablierter Historiker saß im Arbeitsausschuß: Ludwig Bittner, Generalstaatsarchivar, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Nationalsozialist und Antisemit[799], Ludwig Erhard, Direktor des österreichischen Forschungsinstituts für Geschichte der Technik, Edmund Glaise-Horstenau, Universitätsdozent und Direktor des Kriegsarchivs, Viktor Meduna, Hofrat im Kriegsarchiv, Alfred Mell, Direktor des Heeresmuseums, die Universitätsprofessoren Heinrich Kretschmayr und Josef Karl Mayr sowie Honorarprofessor August Loehr und der Leiter der Waffensammlung des KHM, August Groß. Ernst Buschbeck und Eduard Holzmair („Materielle Kultur") waren wie sieben weitere der eben angeführten Ausstellungsgestalter Mitglieder des IÖG.[800] Für die Adaption der Räume war Robert Oerley verantwortlich.[801]

Bei der Franz Joseph-Ausstellung können Einnahmen und Ausgaben anhand dreier erhaltener Konten detailliert nachvollzogen werden. Die 43 Mitglieder des Arbeitsausschusses erhielten keine Honorare. Offensichtlich war ihre Mitarbeit ehrenamtlich bzw. sie waren von ihrer (öffentlichen) Dienststelle für die Ausstellung freigestellt. Nur der Sekretär des Vereins der Museumsfreunde, Franz Ottmann, und ein(e) nicht näher bekannte(r) „Mar. v. David" scheinen mit Remunerationen auf. Heinrich Kretschmayr erhielt für die Einleitung und die Katalogerstellung jeweils 300 öS. [802]

Die Museumsfreunde hatten seit den zwanziger Jahren zunehmend Prestige als Gestalter kunsthistorischer und kulturhistorischer Ausstellungen erworben. Sie konnten unter der Präsidentschaft Felix Oppenheimers (vgl. S. 53f.) auf sehr gute Kontakte zu Schuschnigg, zum BMU, zu staatlichen Sammlungen und zur Secession zurückgreifen.

Oppenheimer selber galt als großer Verehrer des Kaisers. Er und der Vereinsvorstand nahmen die Idee Schuschniggs zu einer gigantonomischen Franz Joseph-Huldigungsausstellung gerne auf. Am 26. Okt. 1934 beschlossen die Museumsfreunde einstimmig die Veranstaltung. Unterrichtsminister Schuschnigg hatte die Übernahme einer Ausfallshaftung von 30.000 öS zugesichert. Diese wurde bereits 1934 beim Kunstförderungsbeitrag vorgemerkt.[803] Die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung war die einzige vom Ständestaat

---

799 Heiß: Von Österreichs deutscher Vergangenheit und Aufgabe. In: Heiß: Willfährige Wissenschaft, 41.

800 Lhotsky: Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. In: MIÖG Erg.bd. 17, 276, 286f., 342, 351, 360, 361 (Fn), 375f. August Groß war außerordentliches Mitlgied.

801 Kaiser Franz Joseph Ausstellung. Schönbrunn. Mai bis Oktober 1935 (Wien 1935), 4; Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 6.

802 Vgl. Konten und Abrechnung. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 837/1936.

803 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 35.574/1934.

massiv geförderte historische Ausstellung der Zwischenkriegszeit. Als die Museumsfreunde aufgrund der Erschöpfung ihrer Mittel im April 1935, also einen Monat vor Ausstellungseröffnung, das „Flüssigmachen eines Vorschusses von 10.000 Schilling“ beantragten, wurde dieser problemlos bewilligt.[804]

Das BMU unterstützte die Museumsfreunde außerdem mit Weisungen und Ermächtigungen bei der Bereitstellung von Exponaten aus staatlichen Sammlungen und mit Empfehlungen zum Ausstellungsbesuch an Wr. Stadtschulrat und Landesschulräte. Das BM für Handel und Verkehr, dem mit der Bundesimmobilienverwaltung Schloß Schönbrunn unterstand, wurde „über das hohe kulturelle und besonders vaterländische Interesse orientiert [...], welches dieser Veranstaltung von der obersten [...] Ressortleitung [Schuschnigg und Pernter] entgegengebracht wird.“[805] Im März 1935 kam hinsichtlich der finanziellen Abgeltung der Räumlichkeiten in Schönbrunn eine „für den Verein der Museumsfreunde recht günstige Vereinbarung zustande“.[806] Für den Zeitraum vom 24. April bis 31. Oktober 1935 mußte für die Eintrittsgelder eine Pauschalabfindung in der Höhe von 60.000 öS geleistet werden. Diese Summe lag 4.437 öS unter dem Durchschnitt der Eintrittsgelder für diesen Zeitraum aus den Jahren 1933 (75.214 öS) und 1934 (53.661 öS). Vorhandenes Personal und Material wurden den Museumsfreunden unentgeltlich überlassen, aller Mehraufwand war von ihnen zu bestreiten. Die Werbung im Ausland übernahm das BKA/AA. Über diese Stelle lief auch die Kontaktaufnahme mit Ungarn[807], die zur Gestaltung der ungarischen Abteilung führte.

Die Exponate stammten vor allem aus Wiener Museen. Daneben fanden sich auch zahlreiche Objekte aus dem Besitz der Erben ehemals adeliger Familien, aus Privatsammlungen und aus dem Ungarischen Nationalmuseum in Budapest.

Bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung sollte einer „verehrten Persönlichkeit“[808] gedacht werden. Die Exposition war dabei eine zeitgeschichtliche Großausstellung mit legitimistischer und autoritärer Zielsetzung, ohne jedoch den Charakter einer plakativen Propagandaausstellung anzunehmen. Es handelte sich um eine Gedenkveranstaltung zu einer von den Organisatoren der Ausstellung und vom amtierenden Bundeskanzler verehrten Person. In vielerlei Hinsicht schloß die Veranstaltung an die Huldigungsausstellungen zu Lebzeiten des Monarchen an (1898 und 1908). In der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung trat die Verwandschaft von Gedenkveranstaltungen und Seelenmessen deutlich hervor (vgl. S. 24f.). Beim Thema „Kriegsherr und Wehrmacht“ wurde dieses

---

[804] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 13.398/1935 und 19.206/1935.

[805] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 35.574/1934.

[806] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 4.416/1935.

[807] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 4.416/1935.

[808] Oppenheimer: Der Kaiser ..., 3.

Selbstverständnis der Ausstellungsmacher explizit: „Die Paladine aus fast sieben Jahrzehnten scharen sich noch einmal im Bild um ihn und vereinigen sich, [...] den Manen des unvergeßlichen großen Herrschers zu huldigen.“[809]

Franz Joseph, „dessen verehrungswürdige Person den Mittelpunkt der Schönbrunner Ausstellung bildet,“[810] sollte also als guter Herrscher im Bewußtsein der BesucherInnen verankert werden. Bei der Eröffnung sprach Bundespräsident Miklas über „den Adel seiner Gesinnung, sein rastlos aufopferndes Wirken zum Wohl seiner Völker“, und er verwies „auf die vorbildliche, noch immer zu wenig gewürdigte Weise, in der das alte Reich den unvergänglichen Ideen der Gerechtigkeit und des Friedens gedient“ habe.[811]

Eine Gedenkveranstaltung findet in der Gegenwart statt und hat immer das implizite Ziel, bestimmten Vorstellungen und Werten Nachdruck zu verleihen. In diesem Fall sollte die Exposition alles Vorbildhafte an Franz Joseph herausarbeiten und die BesucherInnen zu moralisch gutem Handeln animieren. „Möge sie uns in allem Großen, Edlen und Erhabenen, dem der Stempel der Unsterblichkeit aufgedrückt ist, vorbildlich sein für das Schaffen der Gegenwart und der kommenden Geschlechter.“[812] Die als vorbildlich propagierten Eigenschaften Franz Josephs waren: Pflichtgefühl, Arbeitseifer, Dulderstolz, Bewußtsein der Schicksalsverflochtenheit mit dem deutschen Volk, Familienmensch. Die von exemplarischem Geschichtsbewußtsein und von Verehrungsverlangen gekennzeichnete Exposition sollte „Ansporn sein für die nachfolgende Generation zu neuem gewaltigen Schaffen“.[813]

Das Konzept einer huldigenden Gedenkveranstaltung für Franz Joseph unterstützte implizit zwei politische Gruppen in Österreich: Legitimisten und Austrofaschisten. Dabei ist zu bedenken, daß beide Gruppen nicht scharf voneinander zu trennen waren. „Schuschnigg sah in den sogenannten ‚Legitimisten’ [...] wichtige Freunde. Erstens fühlte er sich persönlich der Monarchie stark verbunden, zweitens würdigte er ihre klare Gegnerschaft gegen den Nationalsozialismus.“[814]

Beiden Gruppierungen war eine Ausstellung zu einer großen und glorreichen monarchischen Vergangenheit Österreichs willkommen. Beiden war an einer positiven Darstellung eines undemokratischen Herrschaftssystems gelegen. Beide Gruppen propagierten Tugenden wie Opferbereitschaft, Dulderstolz,

---

809 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 49.

810 Oppenheimer: Der Kaiser ..., 3.

811 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.

812 Miklas bei der Eröffnung, abgedruckt in: Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.

813 Miklas bei der Eröffnung. Vgl. Eröffnung der Kaiser-Franz-Josefs-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.395 vom 24.5.1935, 6.

814 Klusacek, Christine/Stimmer, Kurt: Dokumente zur österreichischen Zeitgeschichte. 1928-1938 (Wien-München 1982), 388.

Pflichtbewußtsein, Treue und Arbeitseifer. Führende Ständestaat-Politiker wie Bundeskanzler Schuschnigg, Vizekanzler Starhemberg, Justizminister Berger-Waldenegg und Staatssekretär Karwinsky galten als überzeugte Legitimisten[815], und sie maßen einer positiven Darstellung der jüngeren österreichischen monarchischen Vergangenheit große Bedeutung bei. In diesem Sinne erließ die Regierung zwei Wochen nach Ausstellungsbeginn, am 5. Juni 1935, anläßlich eines Buches, in welchem „Verunglimpflichungen hervorragender Persönlichkeiten des alten Österreich, so des Kaisers Franz Joseph, des Feldmarschalls Conrad von Hötzendorf, der Grafen Ährenthal und Berchtold u.s.f.“[816] enthalten waren, das Bundesgesetz über den Schutz des Ansehens Österreichs, das sogenannte „Traditionsschutzgesetz“. Auch die Verbreitung von diesem Ansehen abträglichen wissenschaftlichen Publikationen wurde darin verboten.[817]

Während den Legitimisten vor allem an einer positiven Beurteilung der Monarchie gelegen war, wollten die Austrofaschisten in Abwehrstellung gegen den Nationalsozialismus auch ein Österreichbewußtsein propagieren.[818] Die Ausstellung sollte in diesem Sinne einer „Wiederbelebung des österreichischen Gedankens“[819] dienen. Allerdings betonten die Ausstellungsmacher wiederholt den deutschen Charakter und die schicksalhafte Aufgabe Österreichs, dem Deutschen Reich beizustehen und das Deutschtum zu fördern. Die Förderung einer österreichischen Wir-Identität ist somit nur als Wunschdenken nachweisbar, nicht aber bei der inhaltlichen Umsetzung.

Wenn Oppenheimer in seiner Begrüßungsansprache den unpolitischen Charakter der Ausstellung betonte, so war das eine (un)bewußte Verschleierung der eben herausgearbeiteten Ziele: „Wir legen [...] Wert auf die Feststellung, daß es sich bei dieser ganzen Veranstaltung [...] um einen allem Politischen entrückten Akt der Pietät vor einer großen Vergangenheit handelt, einen Pietätsakt, auf den jeder - welchem Volksstamm er angehöre und in welchem Lager er immer stehe - einstimmen kann, der auch nur ein Mindestmaß historischen Bewußtseins sein Eigen nennt. [...] Mag es unserem Unternehmen beschieden sein, alle, die es in seine Kreise zieht, in gemeinsamen Empfindungen zu vereinen, die Älteren zur ehrfurchtsvollen Erinnerung, die Jüngeren zu

---

815 Mosser: Legitimismus, 6, 64ff., 149.

816 Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik. Abteilung IX/Band 3. Kabinett Dr. Kurt Schuschnigg. 31. Mai 1935 bis 30. November 1935 (Wien 1995), 20. Bezugnehmend auf: Conrad von Hötzendorf, Gina Gräfin: Mein Leben mit Conrad von Hötzendorf (1935).

817 BGBl. 1935/214. Vgl. Protokolle des Ministerrates. Abteilung IX/Band 3, 20; Vgl. Mosser: Legitimismus, 118.

818 Vgl. Staudinger: Zur „Österreich“-Ideologie des Ständestaates. In: Jedlicka/Neck: Das Juliabkommen 1936, 198-240. Vgl. in überarbeiteter Form unter dem Titel „Austrofaschistische ‘Österreich’-Ideologie“. In: Talos/Neugebauer: "Austrofaschismus". Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938, 287-316.

819 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.

pflichtbewußtem und freudigem Wirken für unser schönes, ehrwürdiges Vaterland."[820]

Bereits 1923 hatte Oppenheimer festgehalten, daß „jene ehrwürdige Erinnerung [an den Kaiser] böse verzerrt, ja von dem jetzigen Zeitgeist vielfach in sein Gegenteil umgelogen wurde. [...] Die von der sozialdemokratischen Partei systematisch geübte Brunnenvergiftung hat im Verein mit dem von ausländischen Presseorganen geführten Lügenfeldzug bewirkt, daß die Erinnerung an sein Wirken, wo immer es anging, getilgt, die Züge eines jedem vertrauten Bildes bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden sind." [821] Das Bild des Kaisers zurechtzurücken und den (Lebens)Brunnen zu entgiften war Oppenheimer ein persönliches Anliegen.

Die Museumsfreunde wollten Franz Joseph ein Denkmal errichten. Einerseits galt ihnen die Ausstellung „als ein lebendiges Monument des Kaisers"[822], andererseits wurde in der Ausstellung für ein echtes Denkmal gesammelt.[823] Oppenheimer war bereits 1923 für die Errichtung eines Franz Joseph-Denkmals eingetreten. [824] 1918 war die Errichtung eines derartigen Monuments mit flankierendem Gebäudekomplex vor der Votivkirche geplant gewesen. Aufgrund des Endes der Monarchie kam es nicht mehr dazu. 1934 wurde von hohen Militärs und Vertretern der ehemaligen Aristokratie die „Vereinigung zur Errichtung eines Kaiser Franz-Joseph-Denkmals in Wien" gegründet. Bundespräsident Miklas übernahm den Ehrenschutz, sämtliche Mitglieder der Bundesregierung und der Wiener Bürgermeister bildeten das Ehrenpräsidium.[825]

In Zusammenhang mit dem Gedenkcharakter und der autoritären Ausrichtung der Ausstellung stand die pathetische Stimmung, die produziert werden sollte. Die barocken Prunkräume und die sich in diesen Rahmen harmonisch einfügende Aufstellung der Exponate sollten die BesucherInnen in eine feierliche und ehrfürchtige Stimmung versetzen, in der sie die sakrale Aura der originalen Räume und der Ausstellungsstücke erleben konnten. Die feierliche Stimmung wurde durch viele zeitgenössische Huldigungsszenen und -stücke unterstützt. Die Ausstellung schloß direkt an die Huldigungen zu Lebzeiten des Kaisers an, die eben immer auch Unterwerfung unter die kaiserliche Majestät bedeutet hatten. Die imperiale Architektur des größten österreichischen

---

820 Oppenheimer: Einleitende Wort. In: ders.: Der Kaiser ..., 30f.; vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 6.

821 Oppenheimer, Felix: Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph. Zum 75. Jahrestag der Thronbesteigung des verewigten Monarchen. In: ders.: Der Kaiser ..., 15 und 25.

822 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936,6.

823 Oppenheimer, Felix: 25 Jahre Vereinsarbeit, 15.

824 Vgl. Oppenheimer: Einleitende Worte. In: Oppenheimer: Der Kaiser ..., 31; vgl. Oppenheimer: Das Denkmal. In: ders.: Der Kaiser ..., 15-27; vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7 (Fußnote).

825 Mosser: Legitimismus, 121.

Barockschlosses eignete sich dafür vortrefflich. Die Architektur des monarchischen Repräsentationsbaues wurde nicht gebrochen oder ironisiert, sondern den legitimistischen und autoritären Zielen der Ausstellung dienstbar gemacht. Sowohl Außen- als auch Innenarchitektur der Ausstellung visualisierten die leitenden Ideen der Ausstellungskonzeption treffend. Nicht angestrebt war die Förderung der Kritikfähigkeit der BesucherInnen oder die Stützung ihres Selbstbewußtseins durch Dekonstruktion herrschaftlicher Propaganda.

Die Museumsfreunde bemühten sich eigenen Angaben zufolge besonders um ArbeiterInnen. Für sie gab es Gruppenermäßigungen, „Ärmere“ erhielten Freikarten.[826] Besonders der unteren sozialen Schicht, die der 1934 verbotenen Sozialdemokratie zugerechnet wurde, sollte Franz Joseph als guter und weiser Herrscher, seine Zeit und das damalige Gesellschaftssystem als gelungen und vorbildlich präsentiert werden.

Auch war es den Museumsfreunden erneut ein Anliegen, „die größten Epochen vaterländischer Geschichte [...] der Jugend vorzuführen“.[827] SchülerInnen erhielten ebenfalls Gruppenermäßigungen. Die Lehrerschaft erhielt die Möglichkeit, sich bei freiem Eintritt gruppenweise mit der Ausstellung vertraut zu machen und sich so für Schülerführungen vorzubereiten. Das BMU wies den Wr. Stadtschulrat und die Landesschulräte an, den Besuch der Ausstellung zu empfehlen. SchülerInnen aus den Bundesländern sollten im Zuge von Schülerreisen und Lehrwanderungen Gelegenheit zum Ausstellungsbesuch erhalten.[828] Wie schon die Maria Theresia- (1930) und die Prinz Eugen-Ausstellung (1933) war die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung von den Museumsfreunden auch als touristische Attraktion gedacht.

Der Eintritt kostete 1 öS, ermäßigte Karten 30 Groschen.[829] Karten für Schönbrunn und die Secession kosteten 1,60 öS.[830] Der Eintritt war somit billiger als bei der Maria Theresia-Ausstellung fünf Jahre zuvor. Der Katalog kostete 1 öS. Er beinhaltete die fünfseitige Einleitung Heinrich Kretschmayrs zu Franz Joseph und 18 Seiten mit 112 Kurzbiographien von „bedeutenderen österreichischen Staatsmännern und Militärs und fremden Souveränen“. Den Überthemen und einigen Unterthemen waren einleitende Aufsätze der jeweiligen Bearbeiter vorangestellt. Wie schon bei der Maria Theresia- und der Prinz Eugen-Ausstellung waren die Exponate numeriert (vgl. Abb. 5), was eine Zuordnungzu den Katalogtexten ermöglichte. Das Plakat der Ausstellung zeigte

---

826 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.
827 Oppenheimer: 25 Jahre Vereinsarbeit, 14f.
828 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 19.718/1935.
829 Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 11.018.
830 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 2.

vor dem Hintergrund der Gloriette den alten Kaiser gebeugt die Schloßtreppe hinaufsteigen.[831]

[831] Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Plakatsammlung. P 11.018.

4.22.2. Themen und Inhalte

Im folgenden werden die zwölf Überthemen zu vier großen Gruppen zusammengefaßt, um die thematische Gewichtung der Ausstellung aufzuzeigen:

Zentral in der Ausstellung war Franz Joseph als Person und Herrscher. 19 Räume umfaßte das Kapitel „Der Kaiser als Person“ (R1-16, R19, R20, R22). Die zwei wichtigsten Säle des Schlosses wurden mit „Der Kaiser als Herrscher“ übertitelt: Die Große Galerie (R23) beherbergte Innenpolitik, die Kleinen Galerie (R24) Außenpolitik. Zu diesem Themenkomplex gehörte auch das nur zwei Räume umfassende Kapitel „Ungarn. Franz Joseph als König von Ungarn“ (R17, R18). Diese drei Überthemen nahmen raummäßig mehr als ein Drittel der Ausstellung ein und versammelten ca. 600 der ca. 1.870 Exponate.

Unter dem Überbegriff „Geistige Kultur“ lassen sich die letzten zwölf Räume des Hauptgeschoßes zusammenfassen: „Theater“ (R34-39), „Schulwesen und Wissenschaft“ (R42-R44), „Musik“ (R40, 41) und „Dichtung“ (R 46).

„Kriegsherr und Wehrmacht“ war der Titel einer sechs Räume umfassenden Gruppe (R25-28, R31, R33). Drei dieser Räume waren sehr groß und repräsentativ: Karusselzimmer, Zeremoniensaal und Rösselzimmer. Nur der erste Raum hatte ein eigenes Unterthema: „Weltkrieg“.

Die vierte Gruppe ist identisch mit dem Überthema „Materielle Kultur“ und umfaßte elf Räume (R59-69). Diese waren relativ klein und ganz am Ende der Ausstellung isoliert im Ostflügel des Erdgeschoßes - sie konnten auch ausgelassen werden. Es kann angenommen werden, daß diese Möglichkeit aus Gründen der Erschöpfung häufig wahrgenommen wurde. Die dortigen Unterthemen waren: „Raum und Bevölkerung“ (R59), „Landwirtschaft“ (R60, 61), „Geldwesen“ (R62), „Industrielle Entwicklung“ (R63), „Bergbau und Hüttenwesen“, „Flugwesen und Kraftfahrwesen“ (beide R64), „Brückenbau und Wasserbau“ (R65), „Wirtschaft“ (R66), „Post“ (R67), „Eisenbahn und Handelsseeschiffahrt“ (R68) und „Donaudampfschiffahrtsgesellschaft“ (R69).

In diese vier Themengruppen lassen sich drei weitere Überthemen nicht einordnen: „Jagd“ (R53-58), „Wien im Zeitalter Kaiser Franz Josephs“ (R48-52) und „Sport“ (R47).

Folgenden Bereichen wurde kein eigenes Thema gewidmet: Franz Joseph als Mensch; Kirche, Religion und Religiosität; politische Parteien; Zeitungswesen; Verwaltung und Justiz; Verfassung; Parlamentarismus; Nationalismus; Gesellschaftliche Randgruppen. Wohlfahrtspflege war ebenfalls kein Thema der Ausstellung. Sie kam auch inhaltlich nur marginal vor.[832] Das verwundert, denn Felix Oppenheimer hatte sich zeit seines Lebens für soziale und wohlfahrtspflegerische Aktivitäten engagiert (vgl. S. 53f.). Auch war er selber

[832] Archivalien zur Arbeiterkrankenversicherung und Arbeiterunfallversicherung: R 22, Tisch IX, Exponat Nr. 1 und 2. In: Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 47.

der Überzeugung, Franz

Joseph habe persönlich Anteil an der Wohlfahrt der unteren Volksschichten genommen[833]. Eine Thematisierung dieser kaiserlichen Aktivitäten wäre mit den Zielvorstellungen der Ausstellungsmacher vereinbar gewesen und hätte auch dem legitimistischen und ständestaatlichen Ziel, die monarchisch-autoritäre Vergangenheit als vorbildlich darzustellen, entsprochen.

Das Konzept einer Gedenkveranstaltung zu einem ehrwürdigen Herrscher wurde inhaltlich konsequent umgesetzt. Franz Joseph wurde als Person und als Politiker positiv beurteilt und dargestellt. Die historischen Fakten, die für ein kritisches oder negatives Bild Franz Josephs herangezogen werden könnten, wurden entweder ausgelassen oder aber als tragische Schicksalsschläge interpretiert, die den Kaiser unverdientermaßen trafen. So war das Bild Franz Josephs in der Ausstellung von zwei Polen dominiert. Einerseits war er ein vorbildlich lebender und pflichtbewußt arbeitender Monarch, der zum Wohl seiner Untergebenen regierte. Andererseits war er ein tragischer Held, den politische und persönliche Katastrophen heimsuchten: Solferino, Königgrätz, der Erste Weltkrieg, der Tod Maxens, Rudolfs und Elisabeths etc. Diese Schicksalsschläge meisterte Franz Joseph aber vorbildlich in königlichem Überwinderstolz und männlichem Dulderstolz. Die Präsentation eines unschuldig leidenden Monarchen ließ Kritik an Franz Joseph als kalt und unangebracht erscheinen.

Bei all dem wurde Franz Joseph stets in seiner kaiserlichen Funktion präsentiert. Menschliches fand sich in der Ausstellung kaum. So blieb Franz Joseph seltsam farblos, obwohl es „das rein Menschliche und Persönliche“ war, „auf das wir besonderen Nachdruck gelegt sehen wollten.“[834] Aber eine vorbildlich-positive Darstellung seiner persönlichen sozialen Beziehungen erschien wohl selbst den Ausstellungsmachern als schwierig bis unmöglich. Auch mußte die dezente Zurückhaltung der kaiserlichen Privatsphäre gegenüber zwangsläufig zu einer unpersönlichen Darstellung der Persönlichkeit des Kaisers führen. Über seine den meisten BesucherInnen ohnehin bekannte Beziehung zu Katharina Schratt wurde ebenso nobel geschwiegen wie über seine Konflikte mit Elisabeth und über den Selbstmord Rudolfs, über dessen Liaison mit Mary Vetsera und über die Auseinandersetzungen mit Franz Ferdinand. Dafür wurde Franz Joseph ausführlich als oberster Kriegsherr und als ausgezeichneter Jäger dargestellt. Hier versuchten die Ausstellungsmacher, die BesucherInnen persönlich am Leben des Kaisers teilnehmen zu lassen. „Wir werden zu Zeugen der prägnantesten Momente aus seinem Jägerleben, wir erblicken zwischen Felsen und Tannen das Hochwild, das der Kaiser schoß“.[835]

Die Herausarbeitung menschlicher Züge hätte die Distanz zum Herrscher verringert, und daher nicht zu der intendierten ehrfurchtsvoll-untertänigen

---

833 Oppenheimer: Das Denkmal. In: ders.: Der Kaiser ..., 22.
834 Oppenheimer: Einleitende Worte. In: ders.: Der Kaiser ..., 30.
835 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 82.

Grundstimmung der Ausstellung gepaßt. Viele zum Zweck der Propaganda und PR-Arbeit angefertigten (Selbst)Darstellungen des Kaisers, seiner Familie und seiner Regierungstätigkeit wurden 19 Jahre nach seinem Tod erneut verwendet, ohne sie jedoch als Propagandamittel zu kennzeichnen.

Auch das Fehlen einer erzählerischen oder erklärenden Redimensionierung der Exponate in der Ausstellung trug dazu bei, daß Franz Joseph nur in seiner herrschaftlichen Funktion faßbar wurde. Die Redimensionierung der Objekte erfolgte lediglich ambiental in den Prunkräumen des herrscherlichen Schlosses und inszenatorisch im Stil herrschaftlicher Repräsentation. Puppen von Lakai, Hausoffizier und Garde erwarteten die BesucherInnen im Eingangsbereich der Ausstellung. Prunkvolle Einzelstücke wie das „Prunkzeug zur Fußwaschung“, „das Ornat des Chefs und Souveräns des Ordens vom Goldenen Vließ“ oder wertvolle Ehrengeschenke wurden in Szene gesetzt, sodaß sie die volle Aufmerksamkeit der BesucherInnen erhalten mußten. Das inszenatorische Mittel der Irritation wurde nicht verwendet.

„Originale“ Räume wie Arbeitszimmer oder Schlaf- und Sterbezimmer produzierten in diesem Kontext eine „sekundäre Sakralisierung der Authentizität“. Eine selbstvergessen-kontemplative Stimmung und eine unkritische, quasi-religiöse Wahrnehmung der auratischen Exponate und Räumlichkeiten wurde angestrebt.

Neben der Person Franz Josephs versuchte diese Großausstellung, die damalige Zeit darzustellen. Dabei wurde ein stark personengeschichtlicher Zugang gewählt. Es wurden kaum Strukturen oder Prozesse herausgearbeitet, sondern den politischen und militärischen Entscheidungsträgern sowie den Künstlerpersönlichkeiten das Hauptaugenmerk gewidmet. Wenn möglich, wurden als positiv bewertete Neuerungen wie die Schleifung der Wiener Befestigungsanlagen, der Bau von Theatern, Universitäten, Regierungsgebäuden und der Ausbau des Postwesens auf den Willen des Kaisers zurückgeführt, ohne die die Veränderungen erfordernden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen ins Blickfeld zu rücken. Bei militärischen Niederlagen hingegen wurde Franz Joseph exkulpiert. Dafür mußte der an der Königgrätzer Niederlage auch im historischen Diskurs der Zwischenkriegszeit weitgehend als nicht hauptverantwortlich eingestufte Benedek wie schon zu Franz Josephs Lebzeiten herhalten. Bei der 48er Revolution erhielten kaiserliche Parteigänger viel mehr Raum als Revolutionäre.

Politik wurde als chronologische Aneinanderreihung handelnder Personen und unterschiedlichster Archivalien dargestellt, ohne daß politische Ideen, Ziele und Strategien oder anstehende Probleme herausgearbeitet wurden. Politische Entscheidungen waren als solche nicht faßbar, sie blieben schicksalhaft, unvermeidlich und unhinterfragbar. Entscheidende politische Bereiche wie Verfassung, Wahlrecht und politische Parteien kamen wie die katholische

Kirche nur marginal vor. Juden- und Frauenemanzipation, Zionismus und Pazifismus wurden nicht berücksichtigt.

Krieg wurde aus Sicht der Generäle und Politiker präsentiert, wobei die Potenz moderner Waffen als Faszinosum beschrieben wurde. Das Elend einfacher Soldaten und der Zivilbevölkerung, Gefallene, Verletzte und Giftgas hatten in dieser Ausstellung nichts verloren. Dafür waren Porträts vieler Militärs, Uniformen und Schlachtendarstellungen in Hülle und Fülle vorhanden, garniert mit einigen blank geputzten Kanonen, Ehrengeschenken, Auszeichnungen und drapierten Fahnen. Krieg wurde verharmlost, dabei aber als unvermeidliches Ereignis präsentiert. Warum es zu Kriegen kam und wer daran Interesse hatte, konnten BesucherInnen Ausstellung und Katalog nicht entnehmen. Der Balkan wurde wie im 19. Jahrhundert als „natürliches" Ausbreitungsgebiet der Monarchie dargestellt. Expansionspolitik war gerechtfertigt und Krieg legitimes politisches Instrument. Die Ausstellung konstruierte im Unterschied zur Maria Theresia- und Prinz Eugen-Ausstellung aber keine Feindbilder und schürte vordergründig keine Ressentiments.

Die Bevölkerung wurde in der Ausstellung selten berücksichtigt, und wenn dann in Form von „prächtigen Auffahrten, Korsos und Festen".[836] „Die Musik der Menge" unterschied sich dem Katalog nach zwar beträchtlich von den Formen höfischer und bürgerlicher Musikpflege, gemeinsam war beiden aber „das Klingen der Landschaft getragen vom Überfluß natürlicher Anlagen".[837] Es waren Bevölkerungsstatistiken nach Nationalitäten und Konfessionen zu sehen, eine horizontale Aufschlüsselung der Gesellschaft wurde aber nirgends vorgenommen. Minderheiten, soziale Konflikte, Zuwanderer, bettelnde Kinder, Arbeiter und Arbeitslose erhielten keinen Raum. Soziale Konflikte schien es zur Zeit Franz Josephs nicht gegeben zu haben.

Bei Theater, Musik und Dichtung wurden Künstlerabbildungen, Künstlerandenken, Bühnenbilder und Autographen versammelt und nostalgisch schwärmend kommentiert. Die politischen, rechtlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion wurden wie die zahlreichen Theaterbrände nicht dargestellt. Die Wiener Musik war weltberühmt, und Franz Joseph gewährte der Dichtung „anteilnehmend seine Gönnerschaft."[838] Unter dem Thema Wissenschaft wurden Expeditionen, Neubauten und Wissenschafter gezeigt. Die Psychoanalyse wurde wie die Vererbungslehre ignoriert. Geistige Kultur war nicht mit anderen Lebensbereichen in Bezug gesetzt.

Die letzten elf Räume zur „Materiellen Kultur" unterschieden sich von den anderen Abteilungen. Die Gestalter dieser Räume wählten keinen personengeschichtlichen Zugang. Statt dessen versuchten sie, mit Bildstatistiken und Tafeln demographische und wirtschaftliche Strukturen und Zusammenhänge

---

836 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 77.
837 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 70.
838 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 75.

herauszuarbeiten. Hier wurde der Alltag Normalsterblicher thematisiert und die Bedeutung damaliger Veränderungen für die Gegenwart angesprochen. Dieser räumlich isolierte und inhaltlich ganz anders aufbereitete Teil der Ausstellung bildete einen abschließenden Kontrapunkt zum feierlich-sakralen Gedenkcharakter der anderen Abteilungen. Ob die BesucherInnen davon nach den vorangegangenen 53 Räumen und 1.600 Exponaten noch viel mitbekamen, muß aber bezweifelt werden.

4.22.3. Ein Rundgang

Fast der gesamte Ostflügel des Hauptgeschoßes war dem Überthema „Der Kaiser als Persönlichkeit“ gewidmet. Die Gestaltung dieser Abteilung oblag dem Direktor des KHMs und Vorsitzenden des Arbeitsausschusses Alfred Stix.

Franz Joseph wurde von Anfang an in seiner Funktion als Kaiser präsentiert. Nicht zufällig ist das erste Exponat im Stiegenhaus ein Ölgemälde: „Kaiser Franz Joseph im Krönungsornat“. In R1 folgten vier Puppen: Lakai, Büchsenspanner, Hausoffizier und ungarische Garde. Wollte man zum Kaiser, mußte man an den Wachen vorbei. R2 versammelte vier Darstellungen des Kaisers.

Im anschließenden Kinosaal¸ für den eine eigene Karte zu lösen war, wurden Originalfilme vorgeführt: „Der Festzug im Jahre 1908 anläßlich des 60jährigen Regierungsjubiläums, Besuch des Schützenfestes in St. Pölten, die Fronleichnamsprozession, Kaisermanöver, Hochzeit des Eh.s Karl in Schwarzau, Jagd, Eröffnung der Adria-Ausstellung und das Begräbnis des Kaisers.“

Im Billardzimmer (R3) wurde vor allem die Zeit vor der Thronbesteigung behandelt: Darstellung des jungen Franz Joseph und der kaiserlichen Familie, Unterrichtsgegenstände, Taufgewand, Kinderwaffen, Kindermusikinstrumente. Aber auch bei den Darstellungen von vor 1848 (Regierungsantritt) wurde Franz Joseph als „Kaiser“ bezeichnet.[839] „Hier wie in den folgenden Kaisergemächern halten sich die Besucher am längsten auf [...], aber dann merken sie, daß sie auf diese Art viele Stunden brauchen würden, um die ganze Ausstellung zu besichtigen und beschleunigen ihre Schritte“.[840]

In den folgenden drei Räumen wurde die originale Ausstattung betont: Empfangs- und Audienzzimmer, Arbeitszimmer, Schlaf- und Sterbezimmer. Neben der Originalausstattung waren unterschiedliche Exponate wie Plastiken, Fotografien und Gemälde, die mit Franz Joseph in Zusammenhang standen, und persönliche Erinnerungen an den Kaiser ausgestellt.

---

[839] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 30f.: Exponate 1, 8, 12, 13.

[840] Ueber 150.000 Besucher in der Franz-Josef-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 260 vom 20.9.1935, 7.

Die Betonung von „Originalität“ regte die Vorstellungskraft an. Die BesucherInnen wurden animiert, sich den Kaiser im betreffenden Ambiente vorzustellen. Der Kaiser gewährte seinen Untertanen Audienz: Empfangs- und Audienzzimmer. Der Kaiser arbeitete viel und hart: Arbeitszimmer. Er schlief gleich neben seinem Arbeitszimmer und starb nach einem langen leidgeprüften Leben im Vertrauen auf Gott: Schlaf- und Sterbezimmer.

Da Aura subjektiv gebildet wird, ist es nicht unproblematisch, heute zu mutmaßen, welche auratische Wahrnehmungsform bei den BesucherInnen überwogen hat. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß einige BesucherInnen die originalen Räume als „Übergangsobjekt“ zu persönlichen Erinnerungen an Franz Joseph bzw. an die gelesenen und gehörten Inhalte verwendet haben, ohne dabei eine selbstvergessen-kontemplative Haltung einzunehmen. Es sprechen aber mehrere Gründe dafür, anzunehmen, daß die meisten BesucherInnen in diesen Räumen eine quasi-religiöse Haltung eingenommen haben und eine sekundäre Sakralisierung der Authentizität vollzogen. Erstens förderte die in der Zwischenkriegszeit dominante Geschichtskultur, nämlich Größe und Erbauliches in der Vergangenheit zu suchen, eine solche Zugangsweise. Zweitens produzierte diese Ausstellung, die vom ersten Exponat an nicht auf Distanz und rationalen Zugang sondern auf Verehrung und Feierlichkeit Wert legte, eine weihevolle Stimmung. Und drittens darf davon ausgegangen werden, daß nur wenige BesucherInnen ein differenziertes Bild des Monarchen in ihrem Bewußtsein angelegt hatten. Daher dürfte ihre Vorstellungskraft in den „Originalräumen“ ein einfaches und einprägsames Bild produziert haben: das des guten alten Kaisers, den das Schicksal so schwer traf. Es wäre vermessen, vom Gros der BesucherInnen eine andere als diese „triviale“ Reaktion zu erwarten, wenn die AusstellungsgestalterInnen nicht durch unerwartete Inszenierungen übliche Reaktionsmuster aufbrechen (vgl. S. 40).

Mehrere Objekte in den Originalräumen waren angetan, die andächtige Haltung zu steigern: Büsten und Bilder des Kaisers und der Kaiserin, eine Widmung der Stadt Wien zum 600jährigen Jubiläum der Belehnung des Hauses Habsburg und ein Denkmalentwurf, auf dem ein Mädchen dem Kaiser einen Blumenstrauß überreicht. Im Schlaf- und Sterbezimmer wurde die quasi-sakrale Stimmung zu einer rein sakralen: „Totenmaske des Kaisers, dahinter der Kaiser auf dem Totenbett, Ölskizze [...], auf dem Betschemel Reliquar, ein Geschenk des Papstes Pius IX. [...], Paravent mit Devotionsbildern“.

R7 versammelte dann Lithographien und Gemälde, die vor allem Franz Joseph darstellten. R8 zeigte „Photos des Kaisers, der kaiserlichen Familie und Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers“. R9 präsentierte Abbildungen von „Episoden aus dem Leben des Kaisers“: Reisen, Feste, Empfänge und eine Praterfahrt.

Beim anschließenden Doppelschlafzimmer des Kaiserpaares (R10) wurde wieder betont, daß es in „durchaus originaler Einrichtung“ zu besichtigen war. Es beinhaltete mit dem folgenden Salon der Kaiserin (R11) Exponate zu Elisabeth: zwölf Darstellungen der Kaiserin sowie Bilder ihrer Verwandtschaft und einiger der von ihr bewohnten Gebäude, sechs Bilder der Lieblingshunde und drei ihrer Pferde sowie ihre Totenmaske. In Ausstellung und Katalog fand sich kein Hinweis darauf, daß Elisabeth ermordet wurde.[841]

Im Maria-Antoinette-Zimmer (R12) war die Familientafel des Kaisers in der Mitte des Raumes gedeckt. Die Bilder zeigten die kaiserliche Familie, insbesondere Kronprinz Rudolf. Den BesucherInnen wurde die Vorstellung einer großen, gemeinsam speisenden Familie nahegelgt. Demgegenüber meinte Brigitte Hamann, daß „die Familiendiners [...] von öder Langeweile gekennzeichnet waren, einer Langeweile, die von den jüngeren Erzherzögen, vor allem auch dem Kronprinzen, beklagten wurde“.[842]

R13 galt der „Umgebung des Kaisers“: Bilder und Erinnerungsstücke zu Obersthofmeistern, Generaladjutanten, Oberststallmeister etc. Die Plazierung des „Ornats des Chefs und Souveräns des Ordens vom Goldenen Vlies“ im Kleinen Eckkabinett (R14) unterstreicht die Zugangsweise Alfred Stix’ zum „Kaiser als Persönlichkeit“: Seine Persönlichkeit sollte durch Darstellungen seiner (kaiserlichen) Funktionen herausgearbeitet werden. Privates fehlte daher fast völlig. Nur in einem Schaukasten im Billardzimmer (R3) waren einige eigenhändige Zeichnungen aus seiner Kindheit, eine Schriftprobe von 1837 und ein früher Brief an Eh. Max ausgestellt. Franz Josephs Tagebücher fanden sich genausowenig wie spätere private Briefe. Hierfür konnten nicht die geringen Anmutungsqualitäten von Briefen oder Tagebüchern ausschlaggebend gewesen sein, wurden in der Ausstellung doch insgesamt 211 Archivalien präsentiert.

R15 war „Zeremonien und Festlichkeiten“ gewidmet: Abbildungen von Hofbällen, Galadiners, Empfängen, der Eröffnung der Ringstraße, einer Fronleichnamsprozession und Leichenzügen. Zentral befand sich in einem Schaukasten das „Prunkzeug zur Fußwaschung“, dessen der Kaiser sich am Gründonnerstag für den Ritus bediente.

R16 galt „den kaiserlichen Kunstsammlungen“: Darstellungen von Museen und Sammlungen. Die BesucherInnen wurden verleitet, anzunehmen, Kunst wäre Franz Joseph am Herzen gelegen. Das behaupteten nicht einmal die Franz Joseph wohlgesonnenen Biographen der Zwischenkriegszeit.[843]

---

[841] Auf S. 11 des Katalogs schrieb Kretschmayr nur vom „grausamen Verlust von Frau und Sohn“.

[842] Hamann, Brigitte: Die Familie Habsburg unter Kaiser Franz Joseph. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984), 40.

[843] Vgl. Heller, Eduard: Kaiser Franz Joseph. Ein Charakterbild (Wien 1934), 135: „eine fast völlige Unempfindlichkeit gegen jedwede Kunst“.

R17 und R18 trugen den Titel „Ungarn. Franz Joseph I. als König von Ungarn“ und wurden von Denis Bartha, Kustos am Ungarischen Nationalmuseum, gestaltet. Ziel war es, „einige repräsentative Dokumente jener Verehrung und jenes Verständnisses zusammenzustellen, das Franz Joseph I. als König von Ungarn bei den geistig und künstlerisch höchststehenden Persönlichkeiten des Landes stets fand, und auch vollauf würdigte.“ Zu sehen waren „repräsentative Gemälde [...] von jenen Persönlichkeiten der ungarischen Politik, die Franz Joseph durch besonderes Vertrauen auszeichnete“.[844] Daß der Begriff „Vertrauen“ nicht geeignet war, den distanzierten und häufig als sehr unpersönlich erlebten Stil Franz Josephs im Umgang mit Politikern und Verwandten zu beschreiben, darauf hatten bereits Oswald Redlich (1923), Josef Redlich (1928) und Heinrich Srbik (1931) hingewiesen.[845]

Die Abteilung präsentierte mehrere Exponate zu den Krönungsfeierlichkeiten von 1867. Auch die „edle Gestalt“ Königin Elisabeths, die „in Ungarn seit jeher Gegenstand tiefster und herzlichster Verehrung war“[846], wurde thematisiert. Ludwig Kossuth, Anführer der ungarischen antihabsburgischen 1848er Erhebung, fehlte in diesen Räumen wie überhaupt in der gesamten Ausstellung. Ihm wurde auch keine der 112 Kurzbiographien am Anfang des Katalogs zugedacht. Diese stellten die „bedeutenderen österreichischen Staatsmännern und Militärs und fremden Souveränen der Francisco-Josephinischen Epoche“ anhand kurzer Lebensläufen dar. Aufrührer hatten da nichts verloren.

R19 und R20 galten wieder dem „Kaiser als Persönlichkeit“. Sie präsentierten „Fremde Souveräne, mit denen Kaiser Franz Joseph in Beziehung stand“. Abgesehen von Bismarck und Prinzregent Luitpold fanden sich nur gekrönte Häupter (Könige und Päpste) und folgerichtig auch kein französischer Politiker aus der republikanischen Ära nach 1870. Die USA wurden im ganzen Katalog nicht ein einziges mal erwähnt, auch kein amerikanischer Wissenschafter, Künstler oder Politiker. Daß Viktor Emanuel II. auch fehlte, mag mit der habsburgfeindlichen Einigung Italiens und mit dem „Verrat“ Italiens (1915) zu tun haben.

R21 war nicht geöffnet. Der letzte Raum des Überthemas „Der Kaiser als Persönlichkeit“, das recht große Laternzimmer (R22), war „der Revolution von 1848/49 gewidmet“. Ein erster Teil wurde „Die ‚loyale’ Revolution“ übertitelt, ein zweiter „Die radikale Revolution und ihre Folgen“. Neben Darstellungen von Kämpfen und Barrikaden wurden zwanzig Bilder bzw. Büsten zentraler

---

[844] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 39.

[845] Redlich, Oswald: Kaiser Franz Joseph. In: NÖB. Bd. I (Wien 1923), 16; Redlich, Josef: Kaiser Franz Joseph von Österreich (Berlin 1928), 109; Srbik, Heinrich v.: Franz Joseph I. Charakterbild und Regierungsgrundsätze. In: Historische Zeitschrift 144/1931, 12; vgl. zum Verhältnis Franz Josephs zu Politikern und Verwandten auch Heer, Friedrich: Der Kampf um die österreichische Identität (Wien-Köln-Graz 1981), 212 und 221.

[846] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 40.

Personen des Aufstandes präsentiert. Während sechzehn Abbildungen Personen zeigten, die die Revolution bekämpften, stellten nur vier Bilder Personen dar, die sie unterstützten.[847] Auch die vierzehn Archivalien ließen den Revolutionären verhältnismäßig wenig Platz: Kudlichs Bauernbefreiungsantrag, die Antwort Messenhausens auf Windischgrätz' Proklamation des Belagerungszustandes und eine Kundmachung Messenhausens. Demgegenüber fanden sich zahlenmäßig mehr Archivalien zu Metternich, Windischgrätz, Radetzky, Latour, Jellacic und zur Thronbesteigung Franz Josephs. Es wurde kein Versuch unternommen, Gründe und Ziele der Revolution zu thematisieren. Bürgerliche und studentische Bittschriften von Anfang März 1848, die Pillersdorfsche Verfassung und die Sturmpetition lagen nicht in den Vitrinen. Es wäre selbst sehr interessierten BesucherInnen nicht möglich gewesen, die Forderungen der BürgerInnen und ArbeiterInnen zu eruieren. Nur die Anliegen der Bauern wurden durch die Präsentation des Antrags Kudlichs berücksichtigt.

Nach den beiden Überthemen „Der Kaiser als Persönlichkeit" und „Ungarn" wurde „Der Kaiser als Herrscher" vom Universitätshistoriker Josef Mayr und dem Kustos der Gemäldegalerie im KHM Ernst H. Buschbeck vorgestellt.

Im zentralen Saal des Schlosses, der Großen Galerie (R23), wurden zur „inneren Politik des Reiches" in Schautischen 87 Archivalien von der Thronbesteigung bis zum Begräbnis chronologisch gereiht präsentiert. Die Spiegel der Galerie waren purpurrot bespannt, um den Saal in eine Porträtgalerie umwandeln zu können. Allen 44 hier dargestellten Politikern war im Katalog eine Kurzbiographie gewidmet. In der Mitte des Raumes waren auf Tischen vier Bildstatistiken zur Zusammensetzung des Abgeordnetenhauses nach Nationalitäten und Parteien, mehrere Bilder zu politischen Ereignissen (z.B. Parlamentseröffnung) und eine Karte der Monarchie ausgebreitet.[848]

Die ebenfalls chronologisch geordneten Archivalien berührten fast alle Bereiche der Innenpolitik: Thronbesteigung, Verfassungen (1849, 1861), Ritterstandsverleihungen, Verein zur Unterstützung Arbeitsloser, Konkordat, Ansprachen, Kriegsproklamation (1866), Handels- und Gewerbekammer, Postsparkassa, Arbeiterkranken- und Arbeiterunfallversicherung, Besuche fremder Souveräne, Annexion Bosniens, Beamtendienstpragmatik. Es befanden sich unter den Archivalien auch Karikaturen zum Zollschutzsystem und zu Fürst Adolf Auersperg.[849] Ironische Darstellungen zu Franz Joseph suchte man hier wie in der ganzen Ausstellung vergeblich. Dafür gab es Archivalien zum

---

[847] Metternich, Latour, Pillersdorf, Ferdinand I., Radetzky, Windischgrätz, Schwarzenberg, Jellacic, Franz Joseph, Sophie, Liechtenstein, Zeisberg bzw. Kudlich, Messenhausen, Fischhof.

[848] Vgl. Die Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.318 vom 7.3.1935, 11.

[849] Tisch II, Exponat Nr. 4 und Tisch VII, Exponat Nr. 5. Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 47.

„Schönbrunner

Huldigungsbesuch der deutschen Fürsten“, zu einem „festliche[n] Empfang des Kaisers“ und zur „Arbeitskraft des alten Kaisers“.[850]

In der Kleinen Galerie (R24) sollte eine „Darstellung der Außenpolitik Österreichs“ gegeben werden: elf Politikerporträts (davon acht Minister des Äußeren) und 29 chronologisch gereihte Archivalien: Krimkrieg, Napoleon III., Schleswig-Holstein, Zweibund, Dreibund etc.

R25 bis R33 waren unter das Überthema „Kriegsherr und Wehrmacht“ gestellt und wurden vom Direktor des Heeresmuseums Alfred Mell, der auch den einleitenden Aufsatz verfaßte, gestaltet. „Kein Stand, kein Beruf durfte sich rühmen, Kaiser Franz Joseph näher zu stehen, als der des Kriegers, der Beruf des Offiziers und Soldaten. [...] Auf beschränktem Raum sind im kaiserlichen Schlosse Erinnerungen an den einstigen obersten Kriegsherrn, sein Heer und seine Flotte wie noch nie in dieser Auslese vereinigt. Die Paladine aus fast sieben Jahrzehnten scharen sich noch einmal im Bilde um ihn und verneigen sich, eigenen Ruhm kündend, den Manen des unvergeßlichen großen Herrschers zu huldigen.“[851]

Nur der erste Raum, das Karusselzimmer (R25), hatte explizit ein Unterthema: „Weltkrieg“. Unter den 29 Exponaten befanden sich 14 Porträts von Militärs und von Außenminister Berchtold. Daneben waren Schlachtendarstellungen, zwei Kanonen und ein „Relief des Kampfgeländes der Isonzofront von Tarvis bis Trient“ im Maßstab 1:25.000 zu sehen. Bei letzterem dürfte es sich um ein 1925 vom Heeresmuseum erworbenes 44 Quadratmeter großes Relief gehandelt haben.[852] Die 31 Archivalien behandeln chronologisch gereiht den Zeitraum 1913 bis 1916: Zweiter Balkankrieg, Ermordung Franz Ferdinands, Ultimatum an Serbien, zehn Kriegserklärungen. Die Frage nach Ursachen des Ersten Weltkrieges wurde nie gestellt. Auch fanden sich keine Hinweise auf Franz Josephs zunehmende Passivität und seinen Pessimismus in den Kriegsjahren.[853]

Der Zeremoniensaal (R26), der drittgrößte Raum Schönbrunns, war dem Kaiser als oberstem Feldherrn gewidmet: acht Uniformen Franz Josephs, drei Gemälde Franz Josephs, Ehrengeschenke, Geburtstagswünsche der Armee, Erinnerungen an Franz Joseph sowie von ihm gestiftete militärische Auszeichnungen und Kriegsdekorationen. Daneben gab es Figurinen von Soldaten, diverse Abbildungen, eine Feldkanone, drapierte Fahnen und Standarten.[854]

---

850 Tisch X, Exponat Nr. 5, Tisch XI, Exponat Nr. 3 und Tisch XII, Exponat Nr. 3. Vgl. Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 47.

851 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 49.

852 Vgl. Zatschek: Die Geschichte des Museums. In: Das Heeresgeschichtliche Museum, 23

853 Vgl. Srbik: Franz Joseph I., 524f. und auch Dürriegl, Günther: Franz Joseph und der erste Weltkrieg. In: Kaiser Franz Joseph von Österreich oder der Verfall eines Prinzips, 241.

854 Vgl. Fotografie des Zeremoniensaals. In: Kaiser Franz Joseph Ausstellung, nach S. 64.

Das Rösselzimmer (R27) versammelte ein Sammelsurium von Waffen, Porträts, Figurinen und Schlachtdarstellungen: Custozza 1866, Vicenza 1848, Novara 1849, Königgrätz 1866, etc. Daneben - eine ausstellungstechnische Neuerung[855]- drei Drehbildständer mit 155 Abbildungen: „Adjustierungsbilder von 1848-1914“, „Hervorragende Heerführer 1848-1914“ und „Schlachten- und Genrebilder 1848-1900“.

Abb. 5) Bundespräsident Miklas und Jugendliche der Staatsjugend vor einem Ölgemälde der Schlacht bei Oeversee im Rösselzimmer von Schloß Schönbrunn in der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1934).

Eine der aussagekräftigsten Fotografien zum historischen Ausstellungswesen der Zwischenkriegszeit (Abb. 5) zeigt Miklas vor einem Ölgemälde der Schlacht bei Oeversee (1864).[856] Hinter Miklas stehen einige Jugendliche in den Uniformen der der HJ nachgebildeten Staatsjugend. Der Bundespräsident, die

[855] Ueberraschungen in der Kaiser Franz-Joseph-Ausstellung. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.902 vom 16.5.1935, 7f.

[856] Foto Bildarchiv und Porträtsammlung der NB 436.463 BrF (=Pk 3002,5615). Vgl. auch ein Foto des leeren Rösselzimmers: 436.464 BrF (=Pk 3002,5616).

militärisch gekleideten Jugendlichen und eine Reihe ernst und feierlich dreinblickender Männer lassen sich den längst vergangenen Sieg schildern.

Im Blauen Chinesischen Salon (R28) waren neun Uniformen des Kaisers, Erinnerungen an Franz Joseph und diverse andere Exponate ausgestellt. In R29 und R30 waren wie auch in R32 keine Exponate zur Ausstellung plaziert. Im Porzellanzimmer (R31) wurde neben Knabenuniformen Franz Josephs, Uniformen und Gemälden eine von Franz Joseph abgenommene mit Tragant-Figürchen (Zinnsoldaten) nachgestellte Parade gezeigt. Im Gobelinzimmer (R33) waren Exponate zur Marine zu sehen. Acht der 15 Exponate waren Porträts, dazwischen Schiffsmodelle und Gemälde.

Solferino fehlte nicht[857], sehr wohl aber jeder Hinweis auf die Brutalitäten der Schlacht, die Henri Dunant veranlassen sollten, das Rote Kreuz zu gründen. Die BesucherInnen erfuhren aus Ausstellung und Katalog weder, daß Franz Joseph persönlich das Kommando führte, noch daß dieser Umstand zusammen mit der von Franz Joseph mitverschuldeten schlechten Verwaltung des Heeres im Vorfeld der Auseinandersetzung nach Meinung wichtiger zeitgenössischer Historiker Grund der Niederlage war.[858] Dafür schwingt Begeisterung mit, wenn Alfred Mell die Veränderung der Bewaffnung in der franzisko-josephinischen Regierungszeit umreißt: „Eindrucksvoll der Wandel in der Bewaffnung vom unverläßlichen glatten Vorderlader bis zum Repetiermechanismus eines Präzisionsapparates und zur automatischen Gewehrmaschine, vom oft noch unförmlich primitiven Geschützrohr zum motorisierten Riesengeschütz, vom Luftballon bis zu Aufklärungs- und Kampfflugzeugen, von der Stoßtaktik zu den Wellen schütterer Schützenlinien, vom Meldereiter zu Telephon und drahtloser Telegraphie.“[859]

Königgrätz kam in der ganzen Ausstellung und in den Texten immer wieder vor. Daß die schlechte Ausrüstung der österreichischen Armee für die Niederlage maßgeblich war, blieb unerwähnt. Das Verschweigen dieser Tatsache verhinderte, daß ein Schatten auf das Bild des kaiserlichen Kriegsherren fiel. Ein Herausarbeiten der schlechten Bewaffnung hätte Oswald Redlichs These gestützt, daß Franz Joseph von sich aus kaum Reformen vornahm und Initiativen setzte, daß er passiv reagierte und nicht aktiv regierte. „Selbst auf jenem Gebiete, das dem Kaiser am meisten am Herzen lag und worin er Fachmann war, auf dem militärischen, [mußte] erst die Niederlage von 1866 kommen [...], um gründliche Reformen zu veranlassen.“[860] In der Ausstellung war Feldherr Ludwig von Benedek schuld an der Niederlage. Nach Kretschmayr war dieser Krieg für ihn „eine Aufgabe, der er nicht gewachsen

---

857 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 62; Exponat Nr. 23 und 24.

858 Vgl. die entsprechenden Passagen bei Redlich, Josef: Franz Joseph, 212, 245 und 255.

859 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 49.

860 Redlich, Oswald: Kaiser Franz Joseph. In: NÖB I (Wien 1923), 17.

war.“[861] Nicht erwähnt wurde, daß Benedek den Oberbefehl nicht annehmen wollte und daß er die Lage richtig einschätzte: nämlich als aussichtslos. Nicht erwähnt wurde, daß Franz Joseph auf einer militärischen Auseinandersetzung beharrte. Kretschmayr blieb der Sichtweise Franz

[861] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 15 (Kurzbiographie).

Josephs verhaftet. Beide stempelten den Feldherren wider willen zum Sündenbock. Die Behandlung Benedeks durch Franz Joseph wurde aber bereits im historischen Diskurs der Zwischenkriegszeit als ungerecht empfunden. Josef Redlich schrieb von einer „kleinliche[n] und geradezu tückische[n] Gehässigkeit des Verfahrens gegen Benedek“.[862]

Auch die Tatsache, daß die von Franz Joseph geführten Kriege entweder verloren gingen (Magenta und Solferino, Königgrätz, Erster Weltkrieg) oder gewonnen keinen Vorteil für Österreich brachten (Schleswig-Holstein 1864, Custozza und Lissa 1866), wurde nicht hervorgehoben. Umgekehrt verwundert es nicht, daß die Niederschlagung der 1848er Revolution, die tatsächlich einen längerfristigen Erfolg für Franz Joseph bedeutete, bei den „Schlachten- und Genrebilder 1848-1900“ am stärksten berücksichtigt wurde: mit 21 von 38 Darstellungen.

Krieg war in der Exposition eine Mischung aus „hervorragenden Heerführern“, schönen Uniformen, blank geputzten Waffen und Ehrengeschenken. Keine Fotos von Schützengräben oder Feldlazaretten, keine Angaben über die Zahl der Verletzten und Gefallenen, kein Hinweis auf den Einsatz von Giftgas. Dafür eine Darstellung des Krieges aus der Perspektive der Generäle: „Relief des Kampfgeländes“. Einer Heldenverehrung, die die gefallenen Soldaten als Märtyrer für das Vaterland begriff, wurde Raum gegeben: „Die Verteidigung am Isonzo. Rechtes Flügelbild eines unvollendeten Triptychons“ von Albert Janesch. Diese Ausstellung war nicht kriegshetzerisch, sie war aber auch alles andere als pazifistisch. Krieg war in der Ausstellung ein adäquates Mittel, politische Interessen durchzusetzen. Eine ablehnende Haltung gegenüber Angriffskriegen, wie sie der Kellogg-Pakt forderte, dem Österreich am 31. August 1928 beigetreten war, fand sich in der Ausstellung nicht.

R34 bis R39 war dem „Theater“ gewidmet und vom Leiter der Theatersammlung der NB, Joseph Gregor (vgl. S. 85f.), gestaltet. Er explizierte seine Ausstellungskonzeption in einem Aufsatz im Katalog: „Es war [...] naheliegend, in der Theater-Abteilung [...] zunächst jene etwa fünfzig Persönlichkeiten im Bilde erscheinen zu lassen, die nicht nur als künstlerische Hauptrepräsentanten der Epoche des Kaisers angesprochen werden können, deren Mehrzahl mit dem Kaiser auch in persönlicher Berührung war [...]. Neben diesen persönlichen Remineszenzen veranschaulicht eine Kollektion von Akten und Bildern (in den Schaukästen) die sachliche Verbindung zwischen Herrscher und dem Theaterwesen seiner Zeit in den stärksten Augenblicken: Revolution, Zensur, Lob oder Tadel, Neubau der Häuser, Privattheater des Kaisers usf. (..) Eine Kollektion von Bühnenmodellen und Kostümen versucht schließlich, auch über diese stilistischen Gebiete einen Überblick zu geben.“[863] So waren Porträts, Kostüme

[862] Redlich, Joseph: Kaiser Franz Joseph, 294; vgl. auch Srbik: Franz Joseph I., 520.
[863] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 66f.

und Bühnenmodelle zu sehen. Von „Schaukästen“ und darin präsentierten „Akten und

Bildern“ war in obigem Zitat die Rede, die Presse verweist auf Theaterzettel mit vom Kaiser persönlich notierten Kritiken[864] - im Katalog finden sich aber keine diesbezüglichen Vermerke. Das legt die Vermutung nahe, daß der Katalog nicht vollständig ist und eventuell auch in anderen Räumen aufgestellte Schaukästen und Exponate nicht erwähnt wurden.

Katharina Schratt wurde zweimal abgebildet, aber nicht mit Franz Joseph in Verbindung gebracht.[865] Zu keiner der ca. 50 dargestellten Personen fanden sich biographische oder kontextualisierende Notizen.

Den Bogen zu Franz Joseph spannte Gregor über dessen Funktion „als Chef zweier der berühmtesten Theater der Welt“ und als „Chef der Gesellschaft seiner Epoche.“ Da der Nachweis eines starken und direkten Einflusses Franz Josephs auf die Theater bzw. eines Interesses an ihnen schwer zu führen ist, rekurrierte Gregor auf eine nicht gerade überzeugende Argumentation im Konjunktiv: Die Probleme des Theaters „hätten aber nicht bewältigt werden können, wenn die oberste Stelle nicht auch in diesem Fall ihre supreme Stellung richtig wahrgenommen und in eine Aktivität übergeführt hätte, die das Urteil der Geschichte heute positiv werten muß.“[866]

Auf die Bachschen Zensurverordnung von 1850 wurde nicht hingewiesen. Vielmehr wurden die Theater als überall geschätzte Stätten unpolitischer hoher Kunst den BesucherInnen nähergebracht. Theaterdirektoren wie Heinrich Laube und Franz Dingelstedt waren in der Ausstellung nicht von abgebildeten Schauspielern zu unterscheiden - das war als Vorwissen mitzubringen. Theaterdirektoren wurden nur als Künstler präsentiert, nicht jedoch als Leiter personenintensiver Großbetriebe, die ihre Theater nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten führten.[867] Daß Theater regelmäßig abbrannten[868], hätte das nostalgisch verbrämte Bild einer guten alten Theaterzeit getrübt und wurde daher ignoriert.

Die folgenden Räume R40 und R41 waren der „Musik“ gewidmet: Bilder, Autographen und Partituren. Der Universitätsprofessor und Leiter der Musiksammlung der NB Robert Haas war für diesen Teil verantwortlich und schrieb auch den vorangestellten Aufsatz. „Die Wiener Musik hat in der Kaiserzeit sowohl im ernsten als auch im heiteren Fach ganz wunderbare Kunsthöhen erreicht und gehalten. In der ernsten Musik“ gelang es „den aus der Zeit der Klassiker ererbten Ruhm der Kaiserstadt als Mittelpunkt der musikalischen Welt hochzuhalten und an Ort und Stelle zu verteidigen [...]. Der Glanz der

---

[864] Neue Freie Presse Nr. 25.387 vom 16.5.1935, 10.

[865] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 69: R38, Exponat Nr. 11; Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 69: R39, Exponat Nr. 1.

[866] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 66.

[867] Vgl. Hüttner: Theater im Zeitalter Kaiser Franz Josephs. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit, 346-351.

[868] Theater am Franz Josephs Kai 1863, Ringtheater 1881, Stadttheater 1884.

Wiener Hofoper [...], der Zauber der Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker [...], die Pracht der Chorkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, die intimen Reize der Kammermusik- und Solistenabende [...], all das war von der ganzen Welt bewundert und besucht. Ein strahlendes Leuchten lag über der noch weltbekannteren Wiener Tanz- und Volksmusik, von der Operette und dem Volksstück bis zur Heurigen- und Schrammelmusik. So weit sich in den technischen Mitteln die hohe Kunstarbeit und die Musik der Menge voneinander entfernten, so viel Gemeinsames blieb bestehen, das Klingen der Landschaft, getragen vom Überfluß natürlicher Anlagen und uralter höfischer Tradition.“[869]

R40 war für „Ernste Musik“ bestimmt. Anton Bruckner, Johannes Brahms, Franz Liszt und Hugo Wolf waren jeweils durch mehrere Exponate vertreten. Richard Wagner, Wilhelm Kienzl, Josef Marx, Josef Schmidt und Felix von Weingartner war ebenfalls anzutreffen. Bedrich Smetana, Antonín Dvorak und Giuseppe Verdi fehlten hingegen. R41 galt der „Operette“: Franz Lehár, Johann Strauß Vater und Sohn, Karl Millöcker und Franz von Suppé. In beiden Räumen fand sich je eine „Huldigung des niederösterreichischen Sängerbundes vor dem Kaiser“ (1879 bzw. 1908).

Dem Überthema „Schulwesen und Wissenschaft“, bearbeitet vom Vorstand des Pädagogischen Seminars Richard Meister, waren drei Räume gewidmet. R42 zeigte Exponate zu österreichischen Nordpolexpeditionen, zur Weltumsegelung der „Novara“, zur Wiener medizinischen Fakultät und zu Universitätsneubauten, daneben Verordnungen zum Schulwesen und „Photographien von Denkmälern der Professoren im Arkadenhof der Wiener Universität“. Wie hoch personengeschichtliche Forschung eingestuft wurde, belegen die ausgestellten Bilder von Anton Bettelheim und Oswald Redlich, die aufgrund ihrer Arbeiten an der „Neuen Österreichischen Biographie“ unter dem Thema „Wissenschaft“ zu finden waren. Daß der dortige Beitrag Redlichs zu Franz Joseph sehr kritisch war, wurde natürlich nicht erwähnt. In R43 waren Exponate zur Archäologie und zu Neubauten schulischer, wissenschaftlicher und universitärer Einrichtungen zu finden. Neben einer „chronologischen Übersicht der bemerkenswerten Ereignisse in der Geschichte des Schulwesens während der Regierungszeit Kaiser Franz Josephs“ fand sich auch eine Darstellung eines Besuchs des Kaisers im Technischen Gewerbe-Museum. R44 präsentierte Bilder von für Schul- und Wissenschaftsverwaltung bzw. -reformen bedeutenden Personen und erneut „bedeutsame Urkunden und Gegenstände das Schulwesen betreffend.“

Auch beim Thema „Wissenschaft und Schulwesen“ waren die ausgelassenen Bereiche bezeichnend. Die immerhin in Wien entwickelte Psychoanalyse wurde wie Sigmund Freud und Alfred Adler nicht erwähnt, ebensowenig Gregor

[869] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 70.

Mendel, dessen 1865 aufgestellte Vererbungslehre 1900 wiederentdeckt wurde. Auch Physik (Ludwig Boltzmann, Rudolf Wegscheider), Rechtswissenschaften und Philosophie (Ernst Mach, Franz Brentano, Edmund Husserl) kamen nicht vor. Erfindungen wurde in diesem Kapitel wie auch in den anderen Abteilungen der Ausstellung kein Platz eingeräumt. Carl Auer-Welsbach, Josef Ressel oder Peter Mitterhofer kamen nicht vor. Beim Schulwesen fehlte jeder Hinweis auf den Einfluß der Katholischen Kirche, auf das Konkordat von 1855 und auf die sukzessive Zurückdrängung der katholischen Orden im Bildungsbereich seit den späten 50er Jahren. Auch die langen Auseinandersetzungen um die Unterrichtssprache an Schulen und Universitäten wurde ignoriert. Hinweise auf Analphabetentum, auf die soziale Zughörigkeit der Studenten und Querverweise zu anderen Themen fehlten. Die beginnende Emanzipation der Frauen im universitären Bereich, die 1897 zur ersten Promotion einer Frau an der Wr. Universität führte, blieb unerwähnt.

R45 war für „Bücher-Verkauf und Post“ reserviert. Das Thema „Dichtung“ wurde in R46 von Staatsbibliothekar Otto Brechler behandelt. Neben vier Schaukästen mit Autographen und Erstausgaben und zwei Schaukästen mit „Erste[n] Nummern von Tageszeitungen“ wurden acht Bilder von Autoren gezeigt: Hebbel, Grillparzer, Bauernfeld, Stifter, Saar, Ebner-Eschenbach, Hofmannsthal und Schnitzler.

Franz Joseph war nicht belesen und konnte mit Literatur zeit seines Leben nichts anfangen. Otto Brechler beschreibt das folgendermaßen: „Der Kaiser gewährte der Dichtung, ohne daß ihre Atmosphäre die seinige gewesen wäre, anteilnehmend seine Gönnerschaft.“[870] Woran er Anteil nahm und was er den Dichtern gönnte, blieb dahingestellt.

Im Erdgeschoß war vor den letzten 23 Räumen ein Kaffeehaus eingerichtet. R47 war dann dem „Sport“ gewidmet und von Ulrich Ferdinand Fürst Kinsky und Georg Weinberger gestaltet. Hierzu gab es ausnahmsweise keinen einleitenden Artikel. Ausgestellt waren ein Hochrad, Objekte zum Schießsport und Eislauf. In drei Schaukästen waren u.a. „von seiner Majestät Kaiser Franz Joseph I. gestiftete ‘Kaiserpreise’“ und „verschiedene(...) Erinnerungsgegenstände an den Kaiser“ zu sehen. Schisport und Fußballspiel wurden nicht thematisiert. Der Schisport hatte in der Kaiserzeit zugegeben nur geringe Bedeutung, es verwundert aber, daß das Fußballspiel ebenfalls fehlte. 1894 wurde der „First Vienna Football Club“ gegründet, 1901 kam es zum ersten Ländermatch gegen die Schweiz, 1911/12 fand die erste Wiener Fußballmeisterschaft statt. Daß es beim Fußballspiel keine direkte Verbindung zu Franz Joseph gab, konnte nicht ausschlaggebend gewesen sein, waren doch auch Sportarten wie der Radsport vertreten. Vielleicht paßte das Fußballspiel aufgrund seines proletarischen Beigeschmacks nicht in das hochkulturell-

[870] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 75.

aristokratische Ausstellungskonzept der Museumsfreunde. Eine Thematisierung des Fußballspiels hätte sich allerdings für die Betonung einer österreichischen Wir-Identität geradezu angeboten, stand doch Anfang der 30er Jahre das Wunderteam mit Matthias Sindelar im Brennpunkt der österreichischen Öffentlichkeit. Gerade hier kristallisierte sich in breiten Bevölkerungsschichten erstmals ein gewisser österreichischer Nationalstolz heraus. Das Fördern einer österreichischen Wir-Identität war wie in 4.21.1. gezeigt jedoch nur Lippenbekenntnis.

R48 bis R52 galt „Wien im Zeitalter Kaiser Franz Josephs“. Wie schon bei den beiden ersten Großausstellungen der Museumsfreunde betreute der Direktor der Wr. Städtischen Sammlungen, Hermann Reuther (vgl. S. 58f.), diesen Bereich. In seinem Einleitungsaufsatz verlor er kein Wort über die ökonomischen und demographischen Umstände, die die organisatorischen und baulichen Neuerungen unter Franz Joseph notwendig gemacht hatten. Alle Veränderungen wurden auf den Willen des Kaisers zurückgeführt. „Kaiser Franz Joseph war es vorbehalten, das Stadtbild Wiens in charakteristischer Weise umzugestalten [...]. Diese Fürsorge des Monarchen erlahmt während der ganzen Dauer seiner Regierung nicht und erstreckt sich in vielfältiger Weise sowohl auf den Ausbau und die Vergrößerung als auch die Verschönerung unserer Vaterstadt.“ Reuther betonte, „wie tief und innig diese Liebe des Kaisers zu Wien war“. Die „Niederreißung der Festungswerke“, die Donauregulierung und die Anlage der Stadtbahn „bekunden das unermüdliche Interesse des Kaisers für Wien.“

Die Unterthemen „Wien beim Regierungsantritt Franz Josephs“ (R48), „Die Abtragung der Basteien“ (R50) und „Das Werden von Groß-Wien“ (R51) präsentierten ca. 160 Ölgemälde, Aquarelle, Fotos und Lithographien mit Ansichten und Darstellungen des „Volkslebens“. Daneben waren Pläne und „Kaiserliche Handschreiben“ ausgestellt. Unter dem Unterthema „Geographische Lage und Stadtentwicklung“ wurden im sehr kleinen R49 eine „Reliefkarte der Umgebung der Stadt Wien“, eine plastische Darstellung des Burgrings und ein Plan der „Vergrößerung Wiens im Zeitalter Franz Josephs I.“ gezeigt.

Der letzte Raum zu Wien, R52, war dem „Volks- und Gesellschaftsleben der letzten Jahrzehnte“ vorbehalten: Abbildungen von Korsos, Bällen, Märkten, Aufmärschen und dem Prater. In Vitrinen lagen Zeichnungen zum Sport und zu Franz Joseph (Familienkreis, Festlichkeiten und Ausfahrten) sowie Aquarelle zum Volksleben.

Daß sich die Bevölkerung Wiens durch Zuwanderung aus allen Bereichen der Monarchie in der Zeit von 1848 bis 1916 vervielfacht hatte, wurde nicht erwähnt, ebensowenig daß Wien 1910 sechstgrößte Stadt der Welt, zweitgrößte tschechische und zweitgrößte jüdische Stadt Europas war. Die sanitären Probleme, die beiden Hochquellwasserleitungen, die großen Fabriken in Simmering und Favoriten, die ArbeiterInnenbehausungen oder die Anlage des

Zentralfriedhofes (1866) wurden im Unterschied zu den Bastionen (24mal), zur Linie (15mal), zu

Denkmälern (5mal) und zu Bahnhöfen (3mal) einer Darstellung für nicht wert empfunden.[871]

Obwohl in der Gründerzeit sehr viele Kirchen und Synagogen gebaut wurden und obwohl Franz Joseph als überzeugter Katholik besonders in seiner absolutistischen Zeit versucht hatte, die katholische Kirche massiv zu fördern, fand sich unter den 160 Ansichten als einziger sakraler Neubau die Votivkirche.[872] Wie schon bei der Darstellung des Schulwesens fällt die Vernachlässigung von Kirche und kirchlichen Angelegenheiten auf. Dieser Umstand ist vor dem Hintergrund der neuerlichen Annäherung von Staat und Kirche im Vorfeld der Ausstellung bemerkenswert. So wurde 1933 eine neues Konkordat geschlossen, und der Ständestaat bezeichnete sich selber als christlich. Eine Betonung des positiven Einflusses der katholischen Kirche in Bildungsbereich, Wohlfahrtswesen und in städtebaulicher Hinsicht wäre 1935 politisch opportun gewesen. Vielleicht waren die Ausstellungsmacher aber der Überzeugung, daß die katholische Kirche in sozialdemokratisch politisierten Bevölkerungsteilen einen so schlechten Ruf hatte, daß eine positive Präsentation der Kirche deren Widerspruch herausgefordert hätte und so der weihevolle Charakter der Gedenkausstellung in Gefahr geraten wäre. Vielleicht sollte jede Polarisierung in der Ausstellung vermieden werden, sodaß das emotionalisierende Thema Kirche gleich ganz beiseite gelassen wurde. Die Thematisierung von Bettelei, Kinderelend und Arbeitslosigkeit in Wien hätte ebenfalls nicht zum Konzept „der Pietät vor einer großen Vergangenheit“ (Oppenheimer) gepaßt.

Die Ausstellung bot einem breiten Publikum erstmals die Gelegenheit, die sonst geschlossenen Bergl-Zimmer (R53 bis R58) zu besuchen. Diese Räume waren der „Jagd“ gewidmet und versammelten ca. 130 Objekte. Ferdinand Graf Colloredo Mansfeld und der Direktor der Waffensammlung im KHM August Groß betonten, der Kaiser sei ein „leidenschaftlicher, und zwar vollständig ‚weidgerechter’ Jäger“ gewesen. In den sechs Räumen „sind des Kaisers Jagdtrophäen untergebracht: unter anderem das Geweih des ersten und des letzten von ihm erlegten Hirschen. Dann seine Jagdgewänder: ein Ischler und ein ungarisches.[873] Namhafte Künstler wie Pausinger sind mit Bildern vertreten, die den Kaiser auf der Jagd zeigen. Wir werden zu Zeugen der prägnantesten Momente aus seinem Jägerleben, wir erblicken zwischen Felsen und Tannen das Hochwild, das der Kaiser schoß, wir sehen in Dioramen die Jagdschlösser des Kaisers und in Schaukästen seine Jagdwaffen. Eine Schußliste mit 55.000 Stück von ihm erlegten Wildes gibt ein sprechendes Zeugnis von der

---

871 Abbildungen der Donauregulierung und der Ersten Wiener Hochquellwasserleitung fanden sich aber unter dem Thema „Brücken- und Wasserbau“ in R65. Vgl. Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 90f.

872 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 80; R 51, Exponat Nr. 8.

873 Vgl. Foto Bildarchiv und Porträtsammlung der NB 436.161 BrF (=Pk 3002,5619).

außerordentlichen Leistung Kaiser

Franz Josephs auf dem Gebiete der Jagd.“ Auch Kohlekartons zur 1.500. erlegten Gemse und zum 1.000. Stück Schwarzwild wurden ausgestellt, ebenso die Krickeln der 1.000. Gemse, der Bruch der 2.000. sowie Weidmannshuldigungen. 55.000 Stück Wild bedeuten, daß Franz Joseph an jedem Tag seiner 86 Jahre dauernden Existenz fast zwei Tiere schoß, Hochwild vor allem, weil „für die Niederwildjagd“ zeigte er „kein besonderes Interesse“.

Die letzten elf Räume waren der „Materiellen Kultur“ gewidmet und versammelten ca. 270 Exponate. Wie bereits erwähnt bildete dieses Überthema einen abschließenden Kontrapunkt zur sakralisierenden Grundstimmung der Exposition.

R59 behandelte „Raum und Bevölkerung“ und wurde von August von Loehr, Alois Fischer und Eduard Holzmair gestaltet. Drei Bildstatistiken gliederten die Bevölkerung nach Konfessionen und Nationalitäten, aber auch hier nicht nach sozialen Schichten. Daneben waren eine Karte des Kaiserreichs und Darstellungen der Reichstagzusammensetzung von 1885 und 1911 zu sehen. Die elf Tafeln des Unterthemas „Landwirtschaft“ (R60, R61) wurden vom Österreichischen Institut für Bildstatistik gestaltet: Tafeln zur Kommassierung, zu landwirtschaftlichen Produktionszweigen und zur Wildbachverbauung.

R62 war dem „Geldwesen“ vorbehalten, welches wie schon bei den Ausstellungen zu Maria Theresia und Prinz Eugen von August Loehr gestaltet wurde. Je ein Schaukasten war den Themen „Münze“, „Künstlerische und technische Vorbereitung der Münze“, „Papiergeld“, „Wertpapiere“, „Die Börse“ und „Gebührenzeichen und Stempelmarken“ gewidmet. In letzterem Schaukasten befand sich auch eine Bildstatistik, die „das mit der Zunahme der Industrialisierung des Reiches zusammenhängende Ansteigen des Geldumfanges“ graphisch zeigte.

„Industrielle Entwicklung“ war Thema von R63 und wurde von Viktor Schützenhofer und Erich von Kurzel-Runtscheiner (vgl. S. 142), Direktor bzw. Assistent am Technischen Museum, gestaltet. Der Einleitungstext ist bemerkenswert, weil er nicht von Verbesserungen und/oder einer Blütezeit unter Franz Joseph schwärmt, sondern von „Veränderungen“ handelt, weil hier nicht das „Volk“, sondern der „Einzelne“ thematisiert wird, weil nicht von Hochkultur und Praterkorsos die Rede ist, sondern vom „Alltagsleben“, und weil die Bedeutung damaliger Veränderungen für die Gegenwart der BesucherInnen betont wird. „Im engen zur Verfügung stehenden Rahmen werden an einigen wenigen, aber bedeutsamen Beispielen die Veränderungen aufgezeigt, die im Leben jedes Einzelnen und in dem der Gesamtheit durch jene Fortschritte herbeigeführt wurden, die sich während der Regierungszeit Kaiser Franz Josephs auf technischem Gebiet einstellten. Als der Monarch den Thron bestieg, hatte die Mechanisierung [...] kaum erst begonnen. Am Ende der Epoche hatte sich nicht nur die emporgewachsene Großindustrie, sondern auch das Gewerbe alle jene Errungenschaften zu eigen gemacht, die dem Stande der Technik am Ende der

Vorkriegszeit entsprachen.

Die industrielle Erzeugung, der Verkehr und das Alltagsleben waren dadurch grundlegend verändert. Es hatten sich Lebensformen entwickelt, die sich im Alltag kaum von jenen unterscheiden, die wir heute kennen.“ An dieser Stelle, und nur an dieser, wurde in der riesigen Ausstellung ein Gegenwartsbezug hergestellt. Gezeigt wurden Exponate zu Handwerk, Gewerbe und Industrie. Drei Exponate waren der Mechanisierung der Näharbeit gewidmet.

Ebenfalls von Schützenhofer und Kurzel-Runtscheiner wurden „Bergbau und Hüttenwesen“, „Flugwesen und Kraftfahrzeuge“ (beide R64) sowie „Brücken- und Wasserbau“ (R65) gestaltet: Abbildungen von Bergwerken, Hütten, der Stadtbahn und von Benzinkraftwagen, ein Modell der Etrich-Taube, Abbildungen von Brücken, der Donauregulierung, dem Bau der Ersten Wiener Hochquellwasserleitung, Erinnerungsstücke an die Weltausstellungen in Wien (1873) und Paris (1900).

In R66, „Wirtschaft“, waren neun Bildstatistiken zu sehen, die Außenhandel, Produktion, Bevölkerung, berufliche Schichtung der Bevölkerung, Verbrauch wichtiger Konsumgüter und Staatshaushalt behandelten. Der Einleitungstext von August von Loehr, Alois Fischer und Eduard Holzmair verweist auf die Zusammenhänge dieser Bereiche.

R67 galt der„Post“ und war vom Postmuseum zusammengestellt. Hier wurde Vergangenheit wieder als vorbildlich dargestellt. Das Postwesen hatte „während der Regierungszeit des Kaisers eine ungeheure Entwicklung erfahren. Nicht nur daß Umfang und Leistung der Post, analog der technischen Fortschritte, sich vervielfachten, wurden die wesentlichen Einrichtungen des modernen Postbetriebes in dieser Epoche erst geschaffen und Hand in Hand mit der Zunahme des Verkehrs in mustergültiger Weise“ aufgebaut und organisiert. Ausgestellt waren Abbildungen von Postbediensteten, Modelle von Postfahrzeugen und Bahnpostwagons sowie eine Sammlung seltener Postwertzeichen.

„Eisenbahnen und Handelsseeschiffahrt“ wurden im vorletzten Raum (R68) behandelt. „Das Eisenbahnnetz [...] wurde durch die tatkräftige Förderung des Kaisers zu höchster Vollendung gebracht.“[874] Bei den Exponaten wurde das Hauptaugenmerk auf den Bau der Hochgebirgsbahnen gelegt. Eine Karte zeigte die Haupteisenbahnnetze von 1848 und 1916. Daneben waren Makarts „Eisenbahngruppe zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares“ und Objekte zur Stadtbahn und Hochseeschiffahrt zu sehen. R69 war schließlich der „Donaudampfschiffahrtsgesellschft“ gewidmet. Bilder, Modelle und „die von Makart entworfene Gruppe ‘DDSG’ des Huldigungsfestzuges zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares.“

[874] Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 93.

4.22.4. Die Darstellung von „Politik“ in der Ausstellung

Von der Politik Franz Josephs erfuhren die BesucherInnen einiges im den Katalog einleitenden Aufsatz „Franz Joseph“ von Heinrich Kretschmayr. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts habe Mitteleuropa folgende „drei Probleme“ zu beantworten gehabt: „Liberalismus. Demokratie. Nationalismus.“ Franz Joseph regierte 1848 bis 1867 nach zwei politischen Grundgedanken: „Das waren die staatliche Einheitlichkeit der von den Ahnen überkommenen Erblande und der Einsatz der durch diese Einheitlichkeit gesteigerten Kräfte Österreichs für dessen vorwaltende Stellung in Deutschland.“ Von diesen Grundgedanken Franz Josephs könnte man sagen, „daß sie seine ganze politische Freude und geradezu sein Leben ausgemacht haben.“ Königgrätz und der Dualismus brachten „die Zerstörung der Gedanken, die sein Stolz und seine Freude waren.“

Nach Kretschmayr war die zweite Phase der Regierungstätigkeit Franz Josephs (1867-1897) gekennzeichnet erstens „durch das in entsagungsvoller Weisheit und aus einer unverlierbaren inneren Verbundenheit heraus geschlossene Bündnis mit dem Deutschen Reiche“ und zweitens durch den Kaiser als „geduldigen und unermüdlichen Arbeiter an dem Verständigungsbau, den in seinen Landen der vielen Völker aufzurichten er als schicksalauferlegte Pflicht empfand“. In dieser Periode regierte Franz Joseph nach Kretschmayr „im Grund mit den Nichtdeutschen gegen die Deutschen seiner Lande [...], nicht aus Neigung, sondern aus dem Gefühl heraus, daß die nationalen Gedanken der Zeit mit Zwangsläufigkeit zu politischen Opfern für die Deutschen führen mußten.“ Abgesehen davon, daß in Ausstellung und Katalog jede Erklärung für das Scheitern des „Verständigungsbaus“ fehlte, muß überhaupt am Willen Franz Josephs, in diese Richtung zu wirken, gezweifelt werden. So meinte Robert Waissenberger 1980 „Franz Joseph hatte sich jahrzehntelang um die nationalen Probleme nicht gekümmert und den Aufstand, das Erwachen der Nationen nicht zur Kenntnis nehmen wollen.“[875]

In der dritten Periode seiner Regierungstätigkeit (1897-1916) wäre Franz Joseph nach Kretschmayr dann „wieder stärker von dem Gefühl für das Aufeinanderangewiesensein von Dynastie und Deutschtum erfüllt“ gewesen und hätte mit „der in seinen Mitteljahren geübten Politik, mit den nationalistischen Nichtdeutschen gegen das im Grunde übernational gerichtete Deutschtum seiner Lande zu regieren“, gebrochen. Der Weltkrieg schließlich „kam über den alten Kaiser wie ein unentrinnbares, wahrlich nicht beschworenes Geschick. In der so heraufkommenden Not wurde ihm der feste Bestand des Bündnisses von 1879, welchem die Treue zu halten ihn Fürstenehre und Staatsraison gleichermaßen wiesen, eine seiner tiefsten Beruhigungen und

[875] Waissenberger, Robert: Franz Josephs Stellung in der Geschichte. In: Kaiser Franz Josef von Österreich oder der Verfall eines Prinzips, 14.

in diesem Zusammenfalle drückt sich eine bis an das Lebensende währende Schicksalsverflochtenheit zwischen dem deutschen Volke und dem Fürsten aus deutschem Blute aus“. Die Frage nach Ursachen und Auslösern des Weltkriegs, wurde in der ganzen Ausstellung nicht gestellt, obwohl „in dieser Zeit die Kriegsschuldfrage ein dominierendes Thema historischer Forschung“ war.[876] Statt die vor und nach 1914 existierenden unterschiedlichen politischen Optionen herauszuarbeiten, beschwor Kretschmayr „unentrinnbares [...] Geschick“ und „Schicksalsverflochtenheit“.

Die Außenpolitik unter Franz Joseph wurde durch Personen, Kriege, Friedensschlüsse und Bündnisse dargestellt, wobei die Beziehung zu Deutschland im Vordergrund stand. Es wurde nicht hinterfragt, ob eine einseitig prodeutsche Außenpolitik und die bedingungslose Loyalität Franz Josephs für die Donaumonarchie wirklich vorteilhaft und politisch klug waren. Österreich war in dieser Ausstellung deutsch und die Realisierung der kleindeutschen Lösung 1871 bedeutete für Kretschmayr im Sinne der gesamtdeutschen Geschichtsauffassung eine „Zweiteilung Deutschlands“. Preußen/Deutschland wurde in der Ausstellung nie negativ konnotiert.

Die Expansionspolitik am Balkan wurde von Kretschmayr als Teil der „verbliebenen donauländischen Aufgaben im Osten und Südosten“ dargestellt: „War die Balkanpolitik des Reiches im Krimkrieg ertraglos geblieben, so brachte sie ein Vierteljahrhundert später ansehnliches Balkanland mit Bosnien und der Herzegowina ein.“ Die Außenpolitik Franz Josephs wurde nicht hinterfragt, sondern der Balkan galt als „das natürliche Ausbreitungsgebiet für ein Donaureich“. Daß der „Balkan das einzig naturgemäße Ziel unserer wirtschaftlichen Expansion“ sein kann, diese Meinung hatte Oppenheimer bereits 1908 vertreten.[877]

In dem fünfseitigen Einleitungsaufsatz war Innenpolitik folgerichtig vor allem der Versuch, die „aus dem politischen Verband des Reiches herausstrebenden Irredenten" zu bändigen. Wirtschaftspolitik, Sozialpolitik, Schulpolitik oder gar Kirchenpolitik wurden nicht berücksichtigt. Das Februarpatent (1861), welches Österreich zu einem Rechtsstaat machte, fand sich kontext- und somit bedeutungslos unter den Archivalien der Großen Galerie. Seine Sistierung (1865) blieb unerwähnt. Das Staatsgrundgesetz von den allgemeinen Rechten der Staatsbürger, welches viele der liberalen Forderungen der 48er Revolution berücksichtigte, fand sich wie alle anderen 1867 in der Dezemberverfassung erlassenen Staatsgrundgesetze nicht einmal dort, obwohl diese Gesetze Österreich erst vollends zu einem Verfassungsstaat machten. Neben der Verfassungsfrage und dem Parlament wurden auch Konkordate, Dualismus und Föderalismus in

---

[876] Huber: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl/Skalnik: Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik, 576. Vgl. auch die Weltkriegsausstellungen von 1934.

[877] Oppenheimer: Der Kaiser ..., 7.

der Ausstellung nur nebenbei behandelt. Die Entwicklung des Wahlrechts vom Steuerzensus zum allgemeinen Männerwahlrecht wurde bei den „Drei bildstatistischen Darstellungen der Zusammensetzung des Abgeordnetenhauses nach Parteien“ (1879; 1897, 1911) in der Großen Galerie kurz erwähnt.

Das „Allgemeine Wahlrecht, Jänner 1907“ wurde kontextlos in chronologisch geordneten Archivalien präsentiert.[878] Diesem allgemeinen Wahlrecht stand Oppenheimer übrigens noch 1935 sehr skeptisch gegenüber.[879] Der Parlamentarismus kam im ganzen Katalog nur als Frage und als von Franz Joseph lange abgelehnte und nur widerwillig akzeptierte Regierungsform vor: „Würde der übernationale Staat seine Nationen [...] fortab in parlamentarischer Form beisammen halten können?“ bzw. „In den Jahren 1849 bis 1851 [wurde] die hart angefochtene Einheitlichkeit der österreichischen Reichsgewalt wieder hergestellt und zugleich die Absicht, diese Gewalt parlamentarisch auszuüben, zugunsten einer im Sylvesterpatente von 1851 angekündigten absoluten Regierungsweise aufgegeben.“[880] Franz Joseph konnte „eine parlamentarische Verfassung nur ein Ausweg wider Willen erscheinen. Es war nicht nur Herrscherfreude und Menschenverachtung, sondern auch der Verantwortungsstolz des aufgeklärten Absolutisten, der den jungen Erben von zwanzig Kaisern sagen ließ, ein verantwortlicher Souverän sei eine Sinnlosigkeit und ein solches Wesen solle lieber eine Druckmaschine für Unterschriften heißen. Aber aus diesen Neigungen und Vorstellungen suchte und fand er dann doch die Wege in die Welt der liberalen und parlamentarischen Ordnungen und Ideale.“[881] Einige Bilder zeigten Eröffnungen von Reichstag und Parlament. Wahlrecht, Verfassung, Parlament und Parteien wurden also mit einigen Exponaten angesprochen, und im Katalog wurden sie mehrmals erwähnt. Eine einen Überblick gebende Abteilung bzw. Erläuterung fand sich aber nicht.

Politische Parteien kamen selten vor. Verschwiegen wurde die 1934 verbotene Sozialdemokratische Partei aber nicht. In der Großen Galerie fand sich eine Abbildung Viktor Adlers, „Führer der Sozialdemokratie“ und ihm war auch eine Kurzbiographie gewidmet. In dieser wurden sogar „Engels und Marx“ erwähnt. Der Begriff „Sozialismus“ findet sich im Katalog nur an einer Stelle und hier in Verbindung mit Gewalt: Im einleitenden Aufsatz meinte Kretschmayr die politische Situation Mitte des 19. Jahrhunderts umreißend: „In Frankreich flammten weithin leuchtend die Feuerzeichen des Sozialismus auf.“ Christlichsoziale und deutschnationale Partei wurden genauso selten wie die sozialdemokratische erwähnt: In der Kurzbiographie Karl Luegers und Georg von Schönerers sowie in den Bildstatistiken der Großen Galerie.

---

878 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 47, Tisch X, Nr. 2.

879 Vgl. Oppenheimer: Der Kaiser ..., 6, 9 und 20.

880 Kretschmayr in: Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 7 und 8.

881 Kretschmayr in: Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 9f.

Politische Strömungen wie Zionismus oder Pazifismus kamen wie ihre Wiener Hauptrepräsentanten Theodor Herzl und Bertha von Suttner nicht vor. Dafür erhielten relativ unbedeutende Militärs wie Moritz von Auffenberg Abbildung und Kurzbiographie.[882]

Daß in der Habsburgermonarchie auch Juden lebten, konnten BesucherInnen durch drei Informationen mitbekommen. Karl Lueger war „Vertreter eines antisemitisch-demokratischen Programms im Reichsrat"[883], Georg von Schönerer galt als „Vertreter eines bedingungslosen Antisemitismus und des alldeutschen Gedankens“[884], und Juden wurden aller Wahrscheinlichkeit nach auch bei der Bildstatistik „Konfessionen der Österreichischen Monarchie“ in R59 berücksichtigt. Die Situation der Juden unter Franz Joseph war nur drei Jahre zuvor wissenschafltich untersucht worden.[885] So wie sich kein Hinweis auf die Emanzipation der Juden fand, blieb auch die Frauenbewegung unerwähnt.

Symptomatisch für die Geschichtskultur der Ausstellung sind die Betonung der Natürlichkeit gesellschaftlicher und politischer Vorstellungen und die einseitige Perspektive, die für sich Eigenstaatlichkeit und Freiheit von fremdem Einfluß fordert, diese Autonomie anderen aber nicht zugesteht. Die Urkunde zur Annexion Bosniens (1908) wurde daher in der Großen Galerie unter dem Thema Innenpolitik plaziert.[886]

Die Ausstellung verwendete somit zwar die beiden zentralen Räume des Schlosses für die Darstellung der Innen- und Außenpolitik Franz Josephs, sie arbeitete aber wie auch bei der Revolution von 1848 nicht Probleme, Konflikte und Ziele der verschiedenen Interessensgruppen heraus (vgl. S. 210f.). Sie stellte den BesucherInnen weder Kategorien noch Zusammenhänge zur Verfügung, die es diesen ermöglicht hätten, vergangene und gegenwärtige politische Prozesse besser zu verstehen. Den BesucherInnen wurden nur Personennamen, Gesichter und chronologisch geordnete Archivalien geboten. Dadurch wurde eine kritische Auseinandersetzung mit bzw. Aneignung von Geschichte verunmöglicht. In den barocken Prunkräumen wurde vielmehr eine quasi-religiöse Ehrfurcht vor einer unverständlichen, schicksalhaften Geschichte und vor ihren großen und erhabenen Staatsmännern gefördert.

---

882 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 50, Exponat Nr. 6 in R25.
883 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 24.
884 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 26.
885 Kessler, Adolf: Die Juden in Österreich unter Kaiser Franz Joseph I. (Diss. Wien 1932).
886 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 47; Tisch XI, Nr. 2.

4.22.5. Franz Joseph in der Fachliteratur der Zwischenkriegszeit und in der Ausstellung.

Friedrich Heer wußte 1984 nicht viel Gutes von Franz Joseph zu berichten.[887] Er bezeichnete ihn als „eine ebenso ängstliche wie kalte, auf alle begabten Köpfe

[887] Vgl. Heer: Identität, 476 Fußnote 20.

- auch in seiner eigenen Familie - ständig eifersüchtige Natur".[888] Ihm wären „alle geistigen Interessen und Probleme zutiefst fremd [gewesen], was in seiner eigenen Familie bereits das Entsetzen des Bruders Max, der Gattin Elisabeth und des Sohnes Rudolph erweckt" hätte.[889] Franz Joseph habe als zutiefst unsicherer Mensch nur seiner Mutter vertraut, er habe Rudolf und Karl Ludwig Bruck in den Tod getrieben, Elisabeth, die ihn als „Ungeheuer in Menschengestalt" bezeichnete, unglücklich gemacht, Franz Ferdinand öffentlich brüskiert und gezwungen, seine Ehe mit Sophie Chotek als morganatisch zu erklären, und er habe nicht über dessen Ermordung getrauert. Maximilian sei vor Franz Joseph nach Mexiko geflohen, Leopold Ferdinand, der Franz Joseph als „fühllosen Lenker" und „Maschine" bezeichnete, aus dem Haus ausgebrochen, Johann Salvator gar aus dem Haus Habsburg ausgetreten.[890]

Oppenheimer vertrat eine diametral entgegengesetzte Interpretation der Persönlichkeit des Monarchen: „Das Gute, das der Kaiser in diesen 60 Jahren persönlich gewirkt, ist nicht zu zählen. Aber die Summe dieser einzelnen Taten erschöpft so wenig das Maß seiner Güte, wie die Summe der Ausgabeposten eines Budgets den Herzensdrang eines Menschenfreundes offenbaren kann. Entscheidend bleibt der Quell, dem das alles entsprang, das aus aller Beschränkung des Selbstischen herausgetretene reine Menschentum. [...] Wie sehr ihn das Alter mild und weise und keineswegs trocken und kalt gemacht, dafür spricht nebst zahllosen Beweisen werktätiger Liebe vielleicht am deutlichsten jenes bei der Huldigung der Wiener Schuljugend gefallene, so einfach innige, rührende Wort: ‚Je älter ich werde, um so größere Freude habe ich an den Kindern'."[891]

Die Herausarbeitung eines negativen Charakterbildes Franz Josephs durch HistorikerInnen ist aber nicht erst in jüngerer Zeit erfolgt. Bereits in der Ersten Republik gab es sehr kritische Arbeiten. Heinrich Friedjung hatte 1919 gemeint: „Kaiser Franz Joseph hatte für die Außenwelt keine ausgesprochene, sich fest einprägende geistige Physiognomie [...]. Ein Schatten wandelt durch die Weltgeschichte. Doch der ihn warf, ist nicht zu sehen."[892] Der Engländer Francis Gribble lieferte 1922 eine „scharf herausgearbeitete Kritik des Habsburgischen Kaiserhauses"[893], welche sich - teilweise reißerisch geschrieben - durch sehr wenig Ehrfurcht vor der kaiserlichen Hoheit auszeichnete. Josef Redlich meinte

---

888 Heer: Identität, 212, vgl. auch 221.
889 Heer: Identität, 216.
890 Heer: Identität, 256f.
891 Oppenheimer: Der Kaiser ..., 12f.
892 Friedjung, Heinrich: Kaiser Franz Joseph I. Historische Aufsätze (Stuttgart-Berlin 1919), 493.
893 Paul Robert im Vorwort von Gribble, Francis: Franz Joseph. Tragödie eines Kaiserhauses. Mit einem Vorwort von Paul Robert (Berlin 1922), Seite V.

1928: „Es läßt sich nicht leugnen, als Erzieher und Lenker seines großen Hauses hat Franz Joseph nie eine glückliche Hand gezeigt. Seinem Wesen fehlten die dafür erforderlichen Qualitäten. Er war zu verschlossen und zu sehr in sich und seine Herrscheraufgabe versenkt und vor allem auch zu arm an Fühlen und innerlicher Wärme den Menschen gegenüber“.[894] Und Eduard Heller hatte 1934 wie bereits erwähnt bei Franz Joseph eine „Unempfänglichkeit gegen jedwede Kunst“ konstatiert.[895]

Führende Wiener Universitätshistoriker der Zwischenkriegszeit waren sich des problematischen Charakters Franz Josephs bewußt. In den Mittelpunkt ihrer Kritik rückten sie meist seine unzeitgemäßen politischen Ansichten und Vorgangsweisen. „In mancher Beziehung sind sich die Historiker in der Beurteilung Kaiser Franz Josephs einig gewesen: etwa darin, daß ihm die Größe fehlte und er mehr Verwalter als Politiker gewesen ist.“[896]

Karl Tschuppik überlieferte bereits in seiner Franz Joseph-Biographie von 1918 einen bezeichnenden Kommentar des Kaisers zum Ersten Weltkrieg: „Wenn die Monarchie schon zugrunde gehen soll, dann soll sie wenigstens anständig zugrunde gehen.“[897] Dieses Zitat ist bezeichnend für Franz Josephs Zugang zu „seinem“ Staat über den Begriff der „Ehre“ und der „Anständigkeit“.[898] Es mußte auch in der Zwischenkriegszeit zynisch geklungen haben. Die sich darin manifestierende Haltung widersprach darüberhinaus auch dem Denken der Zeit und jeder staatsmännischen Klugheit.[899]

Oswald Redlich zählte 1923 den Kaiser nicht zu den „impulsiven, schöpferischen Naturen“. Als Privatmensch sei er pflichtbewußt, unmusisch, korrekt und unpersönlich gewesen, als Staatsmann habe er in seinem visionslosen, oft kleinlichen Arbeitseifer den notwendigen Umbau der Monarchie verabsäumt, das Heer 1866 schlecht ausgerüstet in den Krieg geschickt und zeit seines Lebens an anachronistischen, absolutistischen Vorstellungen festgehalten. „Gar manche sagten, der alte Kaiser habe zu lange regiert. Daran ist wohl etwas Richtiges.“[900] Ernest Körber, Ministerpräsident 1900-1904, meinte gar: „Zweifach hat uns Franz Joseph unendlich geschadet, einmal durch seine Jugend, und das zweite Mal durch sein Alter.“[901]

---

894 Redlich, Josef: Franz Joseph, 416.

895 Heller: Kaiser Franz Joseph, 135.

896 Waissenberger: Franz Josephs Stellung in der Geschichte. In: Kaiser Franz Joseph von Österreich oder der Verfall eines Prinzips, 6.

897 Tschuppik: Franz Joseph I., 620.

898 Vgl. Wandruzska: Kaiser Franz Joseph als Herrscher und Mensch. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit, 21. Vgl. auch Franz Josephs Aufruf „An meine Völker“ beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs.

899 Düriegl: Franz Joseph und der Erste Weltkrieg. In: Kaiser Franz Joseph von Österreich oder der Verfall eines Prinzips, 240.

900 Oswald Redlich: Kaiser Franz Joseph, 22.

901 Abgedruckt in: Heer: Identität, 298.

Josef Redlich schrieb 1928 in seiner Franz Joseph-Biographie: „Von jeher hatte Franz Joseph politische Fragen nur so zu erfassen vermocht, daß er sie auf die einfachste Formulierung reduzierte.“[902] Auch kam er zu dem Ergebnis, Franz Joseph „habe nie den Einklang mit den tragenden Ideen der Zeit gefunden und [er] habe es schuldhaft versäumt, Österreich-Ungarn rechtzeitig in eine Union nationaler Demokratien umzubauen.“[903] Joseph Redlich warf Franz Joseph ferner vor, daß er „die in Europa beispiellose, weil nicht nur gewalttätige, sondern auch höchst insidiöse Entnationalisierung aller Völker Ungarns durch die magyarische Gesetzgebung und Verwaltung ruhig geschehen“ habe lassen.[904]

Heinrich Srbik allerdings meinte 1931 zum Bild Franz Josephs in der Öffentlichkeit: „Sensationsgier, Kenntnislosigkeit und Haß haben einzelne Federn geführt und oberflächliche oder abstoßende Verzerrungen gezeitigt“.[905] Srbik wollte sich den Vorwürfen gegenüber Franz Joseph auch deshalb nicht anschließen, weil er „unerschütterlicher Anwalt des Bündnisses der Mittelmächte“ gewesen war und sein „Deutschbewußtsein [...] auch in der Zeit bewahrt[e], als das Habsburgerreich aus der lebensvollen Verklammerung mit Gesamtdeutschland gelöste war“.[906] Aber auch Srbik gelangte letztlich zu einer wenig schmeichelhaften Beurteilung Franz Josephs und seiner Politik. Er habe „eine seltsam zeitfremde Art des Urteils über Auswirkungen und Austragung von Lebensprinzipien und Lebensinteressen der Staaten, Völker und Volksteile und des Verhaltens ihrer Führer“ gehabt.[907] Er sei zunehmend vereinsamt und in seinen letzten Jahren schien es, „als sei eine Lähmung über Franz Joseph [...] gekommen“.[908] Srbik konnte letztlich nur „das ethische Niveau des Staatsdienertums und die Summe verdienstvoller kultureller Arbeit“ hervorheben und betonen, daß Franz Joseph „die immer wahr bleibende Erkenntnis in sich [vereinte], daß für das östliche Mitteleuropa die Gleichung Staat und Nation unmöglich ist“ und daß „in einem deutsch geleiteten Mitteleuropa, dem Österreich unentbehrlich angehört, die einzige dauernde Befriedung des Erdteiles“ läge.[909] Ähnlich wie Oswald Redlich schrieb auch Srbik von einem „so grausam es klingen mag - vielleicht überlangen Dasein“ Franz Josephs.[910]

---

902 Redlich, Joseph: Kaiser Franz Joseph, 263.

903 Zusammenfassung der Gedanken Josef Redlichs bei Srbik: Franz Joseph I., 510 (bezugnehemend auf Redlich, Josef: Kaiser Franz Joseph, 440).

904 Redlich, Josef: Kaiser Franz Joseph, 404.

905 Srbik: Franz Joseph I., 510.

906 Srbik: Franz Joseph I., 509 und 515.

907 Srbik: Franz Joseph I., 511.

908 Srbik: Franz Joseph I., 512 und 524.

909 Srbik: Franz Joseph I., 526.

910 Srbik: Franz Joseph I., 525.

Ganz anders das Bild Franz Josephs in der Ausstellung. Obwohl wiederholt darauf hingewiesen wurde, daß die Ausstellung vor allem dem Kaiser selbst gewidmet war, wurde über seine gescheiterten sozialen Beziehungen und seine Vereinsamung kein Wort verloren. Obwohl 23 Räume der Ausstellung dem Kaiser als Persönlichkeit bzw. als Herrscher gewidmet waren, wurde sein Charakter, seine sozialen und politischen Fähigkeiten nur kurz auf der letzten Seite der Einleitung Kretschmayrs thematisiert:„Von starrer Beharrlichkeit schritt er zur Freude am Spiele politischer Kräfte und zum geduldigen Suchen nach gangbaren Wegen fort. Das Befragen seiner Ratgeber und zuweilen ihr Widerspruch wurden ihm fast Bedürfnis. Er war dabei immer seiner Entscheidungsgewalt bewußt und es ist etwas von Großartigkeit in der kühlen Unzugänglichkeit, der gewollten Unpersönlichkeit, die ihm eigen war. Man soll darum nicht sagen, der Kaiser, der eine schier übermenschliche Kunst der Selbstbeherrschung zu üben gewußt hat, sei keine Individualität gewesen. Es fehlen seiner Persönlichkeit in ihrem Herrscherwillen und Pflichtgefühl, ihrer Vornehmheit und ihrem Dulderstolz, ihrer Wahrhaftigkeit und ihrer Arbeitskraft, nur die hellen Farben, die sie erfaßbar und lebendig machen. Er war kein Kind der Romantik, sondern des gesunden und geraden Verstandes. Hat ihn Natur nicht mit Kombinationsgabe und Einbildungskraft reich bedacht, so stiegen Gedächtnis und Auffassungsvermögen ins durchaus Ungewöhnliche empor. Die klar umschriebene Aufgabe der Verwaltungsarbeit, der Diplomatie, vor allem der Armeeorganisation, waren das Lieblingsfeld seiner Tätigkeit. Es ist ein Menschenbild, das vor allem Ruhe und Klarheit atmet. Aber immer wird nicht nur der prüfende Sinn, sondern auch das lebendige Herz von der Art bewegt werden, wie dieser pflichtbewußte Diener seines Staates, der letzte Monarch alter Weise, als den er selbst sich empfand, ohne Klage sich in seine wahrlich trübgemischten Lose fand, den Schiffbruch seiner Lieblingsgedanken, den grausamen Verlust von Frau und Sohn in königlichem Überwinderstolze trug und aufrecht und unerschrocken, wahrlich ein Vorbild an Mannheit, in Leid und Sorge lebte, litt und starb.“

Der letzte Satz war übrigens der einzige Hinweis in der Ausstellung auf den Tod des Kronprinzen. Rudolf selber kam in der Ausstellung recht häufig vor.[911] Seine gespannte Beziehung zu seinem Vater blieb aber ebenso unerwähnt wie sein Verhältnis zu Mary Vetsera. Bis 1918 durfte über sie bei Hof nicht gesprochen werden, die Ausstellungsmacher hielten es auch 1935 für opportun, sich diesem Thema nicht zu widmen. In der Literatur war das Thema hingegen bereits ausführlich behandelt worden. Auch Srbik schrieb 1931 vom „Selbstmord des einzigen Sohnes“.[912]

---

[911] Neunmal in R 12, einmal in R 31 und im Aufsatz „Schulwesen und Wissenschaft“. Vgl. Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 36f, 65 und 72.

[912] Srbik: Franz Joseph I., 512.

Weder in der Ausstellung noch im Katalog tauchte ein Hinweis auf die Konflikte zwischen Elisabeth, Sophie und Franz Joseph auf. Nichts von der Flucht der Kaiserin 1860 und ihrer zweijährigen Abwesenheit vom Wiener Hof. Diese Begebenheiten waren im damaligen historischen Diskurs präsent: Es war nach Oswald Redlich „eine echte Liebesheirat. Wenige Jahre später und es trat eine schwere Entfremdung der Gatten ein, wesentlich herbeigeführt durch die Einmischungen der Erzherzogin Sophie; der Kaiser war nicht stark genug, dem Einfluß seiner Mutter zu widerstehen.“[913]

Franz Joseph hatte eine Cousine geheiratet. Obwohl in den 30er Jahren in ganz Europa biologistische Ansätze und Erklärungsmodelle auch in der Geschichtswissenschaft häufig waren, fand sich in der Ausstellung kein Hinweis auf den in der HabsburgerInnenfamilie weit verbreiteten Inzest und die auftretenden Erbkrankheiten[914], obwohl auch diese Perspektive im zeitgenössischen historischen Diskurs nachweisbar ist.[915] Auch die politischen und persönlichen Konflikte zwischen Franz Joseph und Franz Ferdinand wurden in Ausstellung und Katalog ignoriert. Daß Franz Joseph bürgerlich heiratende Habsburger aus der Familie ausschloß, blieb natürlich ebenso unerwähnt wie die strenge Kontrolle des persönlichen Umgangs der Erzherzöge und Erzherzoginnen.[916]

Katharina Schratt kam beim Thema „Theater“ mit zwei Abbildungen vor[917] und im Schlaf- und Sterbezimmer stand ein Paravent mit Devotionsbildern, „ein Geschenk der Frau Schratt an den Kaiser“ handelte.[918] Diese Freundschaft war schon zu Lebzeiten des Kaisers allgemein bekannt. In der Ausstellung wurde auch hier noble Zurückhaltung geübt. Katharina Schratt war im damaligen historischen Diskurs selbstverständlich präsent. Die Briefe Franz Josephs an sie wurden zwar erst 1951 vollständig ediert[919], einige der wichtigsten Briefe und Telegramme waren aber bereits 1924 in Wien herausgegeben worden.[920]

In Ausstellung und Katalog wurde ein zutiefst positives Bild des Monarchen konstruiert: ein Kavalier der alten Schule, der offensichtlich glücklich verheiratet war und als herzliches Familienoberhaupt ein gelungenes Familienleben führte - ein guter Herrscher, der vom Volk geliebt wurde und

---

913 Redlich, Oswald: Franz Joseph, 21.

914 Vgl. Hamann: Die Familie Habsburg. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit, 32.

915 Gribble: Franz Joseph, 6-11.

916 Vgl. Hamann: Die Familie Habsburg. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit, 30f.

917 R 38 Exponat Nr. 11 und R 39, Exponat Nr. 1; Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 69.

918 Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 33.

919 Bourgoing, J. de: Briefe Kaiser Franz Josephs an Frau Katharina Schratt (1951); neuere Ausgabe: Hamann, Brigitte (Hg.): Meine liebe, gute Freundin. Die Briefe Kaiser Franz Josephs an Katharina Schratt (Wien 1992).

920 Ernst, Otto (Hg.): Franz Joseph I. in seinen Briefen (Wien 1924), 229-239.

keine Feinde hatte. Alle bereits in der Ersten Republik gemachten kritischen Bemerkungen zu Franz Josephs Charakter und Politik, ohne die jede Darstellung seiner Person einseitig bleiben mußte, wurden nicht berücksichtigt. Verfehlungen wurden als tragische Momente, die Franz Joseph in Form unerklärlicher Schicksalsschläge trafen, interpretiert. Die historischen Rohmaterialien, aus denen sich ein negatives Bild Franz Josephs zeichnen ließe, wurden durch ihre Kontextualisierung in einer moralisierenden und das Leid betonenden Erzählstruktur entschärft.

Wenn man Hayden Whites Geschichtstheorie zur Analyse dieser Ausstellung heranzieht und mit ihm davon ausgeht, daß Geschichte „zur Sinnerzeugung auf Strukturen zurückgreift, deren reinste Form in literarischen Werken zu finden ist“[921], so lag dem Bild Franz Josephs als „emplotment“ die Struktur der Tragödie zugrunde. Es wurde eine Darstellungsform gewählt, die Ähnlichkeiten besaß mit der Art, wie die katholische Kirche jahrhundertelang ihre Heiligen präsentierte.

4.22.6. Aktionsfeld und Wirksamkeit

Die Ausstellung wurde am 23. Mai 1935 von Bundespräsident Miklas in der Großen Galerie unter Beisein von Eh. Franz Salvator, Fürstin Starhemberg, mehreren Ministern, Staatssekretären und zahlreicher Prominenz eröffnet. Insgesamt waren 3.000 Festgäste versammelt. Ganz im Sinne der AusstellungsgestalterInnen huldigte Miklas dem Monarchen als Friedenskaiser, dessen Reich „durch Europas Unvernunft [...] zerstört worden“ sei. Franz Joseph war für Miklas „als Fürst ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle, auf dessen Lebensklugheit und reiche Erfahrung, auf dessen Gerechtigkeit und nicht zuletzt auch Güte, wenn sie sich mit seinen Herrscherpflichten vertrug, man felsenfest bauen konnte.“ „Stürmische Ausrufe begeisterter Zustimmung“ (Neue Freie Presse) bzw. „stürmischer Beifall“ (Neues Wiener Journal) begleiteten die Rede.[922] Einleitenden Begrüßungsworte sprach Felix Oppenheimer und Alfred Stix.[923]

Bei der Medienberichterstattung sind die Menge der Artikel und die bereits lange vor der Eröffnung einsetzende Berichterstattung auffallend. Es finden sich in der Presse keine negativen Äußerungen zur Ausstellungsgestaltung, zu den präsentierten Themen und Inhalten. Franz Joseph wird wie in der Ausstellung

---

921 White, Hayden: Literaturtheorie und Geschichtsschreibung. In: Nagl, Hertha-Docekal: Der Sinn. des Historischen Geschichtsphilosophische Debatten (Frankfurt a. M. 1990), 90.

922 Vgl. Eröffnung der Kaiser-Franz-Josefs-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.395 vom 24.5.1935, 6 sowie: Österreich und Franz Joseph. In: Neues Wiener Journal Nr. 14.910 vom 24.5.1935,2. Beide mit Abdruck der Rede von Bundespräsident Miklas.

923 Oppenheimer: Einleitende Worte. In: Oppenheimer: Der Kaiser .. , 29-31.

einmütig positiv beurteilt - häufig mit dem gleichen Wortlaut.[924] Das amtliche Organ der Bundesregierung, die „Wiener Zeitung“, brachte am 9. Juni 1935 einen großen Beitrag zur Ausstellung. Hans Ankwicz-Kleehoven schrieb diesen Artikel ganz im Sinne der Museumsfreunde. „Dank der sorgfältigen Auswahl und absoluten Authentizität dieses Materials [war die Ausstellung] dazu angetan, das Bild des Kaisers [...] wieder auf seine historischen Linien zurückzuführen und mit vollkommener Treue zu zeichnen. [...] Sie wird die ehrwürdige Gestalt Franz Josefs gewiß noch populärer machen“. Aus den „Originalakten des Staatsarchivs [tritt] die ungeheure Arbeitsleistung des Kaisers, sein hohes Verantwortungsgefühl und das widrige Geschick, gegen das er vom ersten bis zum letzten Tage seiner Regierung mit schier übermenschlicher Kraft ankämpfte, klarer denn aus andern Objekten zutage.“ Die Ausstellung gebe Anlaß „zu pietätvollem Gedenken an die verehrungswürdige Erscheinung des großen Monarchen“.[925]

Die Museumsfreunde veranstalteten 1935 auch fünf Vorträge zu Franz Joseph.[926] Der Vortrag des Ministers a.D. Spitzmüller wurde noch im gleichen Jahr veröffentlicht. Spitzmüller war wie Oppenheimer ein großer Verehrer des Kaisers. „Es ist für uns, die wir den Kaiser gekannt haben, schwer, an diesem Bilde einen Schatten zu entdecken“. Franz Joseph verfügte nach Spitzmüller über „außerordentliche Regierungsqualitäten, zu denen sich namentlich in späteren Jahren Verstehen alles Menschlichen, Milde und Toleranz in seltenem Maße gesellten“. Daß Franz Joseph als gereifter Herrscher über einen „unermeßliche[n] Schatz von Erfahrung gebot wie nur wenige Regenten, ist einleuchtend“. Der Kaiser stand „ferne von jeder Kleinlichkeit“ und „jede persönliche Berührung mit dem Kaiser [wurde] zu einem unvergeßlichen Erlebnis“.[927]

Neu und Ausdruck der fruchtbaren Kooperation von Museumsfreunden und Ständestaat waren elf Radiovorträge.[928] Der Radiovortrag Wilhelm

---

[924] Neue Freie Presse Nr. 25.318 vom 7.3.1935, 11; Nr. 25.355 vom 13.4.1935, 7; Nr. 25.387 vom 156.5.1935, 10; Nr. 25.393 vom 22.5.1935, 6; Nr. 25.394 vom 23.5.1935, 11 und 12; Nr. 25.395 vom 24.5.1935, 6; Neues Wiener Tagblatt vom 21.5.1935, 4; Neues Wiener Journal Nr. 14.902 vom 16.5.1935, 7 und Nr. 14.910 vom 24.5.1935, 2.

[925] Ankwicz-Kleehoven, Hans: Die Kaiser Franz Josef-Ausstellung in Schönbrunn. In: Wiener Zeitung Nr. 159 vom 9.6.1935.

[926] Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7f. (mit Datum und Ortsangabe):

Oswald Redlich: Kaiser Franz Josephs Persönlichkeit
Alex Frh. Spitzmüller: Kaiser Franz Joseph als Staatsmann
Generaloberst Graf Dankl: Kaiser Franz Joseph und die Wehrmacht
Viktor Schützenhofer: Die Technik in der Aera Kaiser Franz Josephs
A. Winkler: Kaiser Franz-Joseph und die wirtschafltiche Entwicklung seiner Monarchie.

[927] Spitzmüller, Alex Frh. v.: Kaiser Franz Joseph als Staatsmann (Wien 1935), 8 und 9.

[928] Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 8:

Weckbeckers über Franz Joseph als Förderer der Künste wurde 1937 abgedruckt. Weckbecker konstatierte hier die „Bildung eines eigenen höchst charakteristischen franzisko-josefinischen Kunststils“ und sprach von „den richtunggebende[n] Impulsen [...], die vom Monarchen selbst ausgingen. [...] Deshalb ist es notwendig, daß eine Legende zerstört werde, die sich [...] im Laufe der Zeit herausgebildet hat: als wäre der Kaiser in Dingen künstlerischer Kultur ein Banause gewesen. Das ist [...] absolut falsch.“[929]

Daneben gab es ein Rahmenprogramm zur Ausstellung, welches sich aus „Musik, Theater und sonstigen geeigneten Vorführungen“ zusammensetzte. Dieses Rahmenprogramm wurde vom Damenkomitee unter dem Vorsitz der Gemahlin des Bundeskanzlers Herma Schuschnigg veranstaltet.[930] Zu wissenschaftlichen Veröffentlichungen kam es im Zuge der Franz Joseph-Ausstellung nicht.

Die Exposition wurde von 209.930 zahlenden BesucherInnen gesehen. Darunter befanden sich ca. 25.000 SchülerInnen und Militärs.[931] Insgesamt belief sich die Zahl der BesucherInnen in Schönbrunn auf ca. 300.000, denn Arbeitslosen und Waisenkindern wurde freier Eintritt gewährt, und bei Gruppenbesuchen von SchülerInnen und ArbeiterInnen wurden mehrere auf eine Karte zusammengezogen. Militärs zahlten nur die Hälfte, sodaß zwei auf eine volle Karte zusammengezogen wurden.[932]

Alfred Stix: Was die Kaiser Franz-Joseph-Ausstellung bedeutet
Wilhelm Weckbecker: Kaiser Franz-Joseph als Förderer der Künste
Albert Margutti: Ein Tag aus dem Leben des Kaisers
Egon Graf Corti: Elisabeth, eine österreichische Kaiserin zwischen Griechentum und Romantik
Ferdinand Colloredo-Mannsfeld: Der Kaiser als Jäger
Franz Ottmann: Der Kaiser und seine Familie im Bilde
Kurt Blauensteiner: Das Kunstleben in Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts und die Wiener Sezession
Wolfgang Born: Der Makartfestzug und die Makartzeit
Joseph Gregor: Das Burgtheater von 1848-1918
K. Kobald: Aus der großen Zeit der Wiener Oper
Viktor Griessmair: Wie das moderne Wien entstand. Stadtverwaltung, Ringstraße und Bauten der Jahrhundertwende.

929 Weckbecker, Wilhelm: Kaiser Franz Josef als Förderer der Künste. Radio Vortrag, gehalten am 31. Mai 1935 ... (=Veröffentlichungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien Nr. 4) (Wien 1937), 5 und 19.

930 Oppenheimer: Einleitende Worte. In: Oppenheimer: Der Kaiser ..., 31 und Die Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.318 vom 7.3.1935, 11.

931 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 837/1936.

932 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7. Vgl. auch: Ueber 150.000 Besucher in der Franz-Josef-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 260 vom 20.9.1935, 7.

Von den BesucherInnen lösten 10.305 Karten, die sowohl zum Eintritt in Schönbrunn als auch in der Secession berechtigten. Für die Secessionsausstellung „Bildende Kunst in der Franzisko-Josephinischen Epoche“ wurden weitere 20.443 Einzelkarten verkauft.[933] Insgesamt waren also über 30.000 Personen in der Secession. Der große Erfolg der Ausstellung „Von Front zu Front“ (15.480 BesucherInnen) wurde damit übertroffen. Es handelte sich meines Wissens um die zweiterfolgreichste Ausstellung der Zwischenkriegszeit in der Secession.[934]

Insgesamt wurden 238.243,10 öS eingenommen. Davon entfielen 190.192 öS auf Eintrittsgelder, 28.153 öS auf den Katalog und 11.268,80 öS auf Kinoeintrittskarten. Von den Einnahmen blieben den Museumsfreunden 133.174,84 öS. Dies reichte nicht für die Deckung der Kosten, und so mußten von den 30.000 öS der Ausfallshaftung des Bundes 4.200 öS in Anspruch genommen werden, wobei 1.500 öS des Defizits auf die Ausstellung in der Secession entfielen. Dennoch war die Ausstellung für den Bund ein Gewinn, weil die Museumsfreunde circa 4.000 öS in notwendige Reparaturarbeiten am Schloß steckten und weil sie staatlichen Sammlungen unentgeltlich Vitrinen, Rahmen und Figurinen überließen. Allein das Heeresmuseum erhielt derartige Behelfe im Wert von 8.200 öS.[935]

Die Aufsicht in den 69 Räume der Ausstellung wurden von je 26 Wächtern in zwei Schichten geleistet. Dazu kamen Nachtwachen, Personen für den Kinobetrieb, ein Kartenverkäufer, zwei Garderobefrauen und drei außertourliche Putzfrauen. Bewachung und Angestellte kosteten insgesamt 46.300 öS.[936]

Abgesehen von den von LehrerInnen in Eigenregie veranstalteten Führungen, gibt es nur einen Hinweis auf Führungen durch die Ausstellung: Die Reichspost berichtet, man höre „in allen geläufigen Sprachen der Welt [...] Führer ihren Gruppen die Dinge erklären.“[937] Ob diese Führungen von den Veranstaltern angeboten wurden, oder ob die Wiener Fremdenführer ihre Touristengruppen eben auch durch die Ausstellung führten, ist nicht mehr eruierbar.

Was die Wirksamkeit der Exposition anbelangt, so trug sie vor allem einmal zur Konstruktion eines „Habsburgmythos“ bei. Sie erzeugte eine positive öffentliche Meinung von den HabsburgerInnen und bekräftigte die legitimistischen Strömungen in Österreich. Die Außerkraftsetzung des Landesverweises der Habsburger am 13. Juli 1935 ist wie auch das

---

933 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 837/1936; vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.

934 Die ebenfalls von den Museumsfreunden veranstaltete Ausstellung „Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten“ hatte 60.000 BesucherInnen gezählt.

935 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 837/1936.

936 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 837/1936.

937 Ueber 150.000 Besucher in der Franz-Josef-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 260 vom 20.9.1935, 7.

Traditionsschutzgesetz vom 5. Juni selbigen Jahres in diesem Zusammenhang zu sehen. 1936 wurde die Adjustierung des Bundesheeres dann gar an die der k.u.k. Armee angeglichen. Am 19. April 1936 erließ das Innenministerium eine Verordnung, welche die Rückgabe des HabsburgerInnenvermögens vorsah. Aufgrund zahlreicher Proteste wurde diese allerdings nicht realisiert. Der zunehmende Druck des Dritten Reichs, das einer Restauration der Habsburgermonarchie ablehnend gegenüberstand, spielte hier mit. Im Februar 1937 drohte der deutscher Reichsaußenminister Neurath in Wien für den Fall einer Habsburgerrestauration mit Krieg. Und die deutsche Wehrmacht arbeitete für den „Sonderfall Otto" bekanntlich einen Einmarschplan aus.

Die Sammlungen für ein Franz Joseph-Denkmal in Wien ließen eine baldige Realisierung des Monuments als wahrscheinlich erscheinen. 1936 wurde ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben, zur Realisierung kam es aber aufgrund des Anschlusses nicht mehr.[938] Erst 1957 wurde im Burggarten die bronzene Nachbildung einer Steinstatue von Johannes Benk aufgestellt. In der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre waren die drei Sissy-Filme mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm ein riesiger Publikumserfolg. Der Nationalsozialismus hatte den entstehenden Habsburgmythos nicht stoppen können.

Die Museumsfreunde konnten mit der Schau ihre Position im Kulturbetrieb des Ständestaates sichern und ausbauen. Die Beziehungen zum BMU waren bestens. Indiz dafür ist die Einladung der Mitglieder des Ausstellungs-Arbeitsausschusses zu einer festlichen Aufführung des „Zigeunerbarons" und anschließendem Souper in der Staatsoper durch Schuschnigg. Die Kosten von über 1.600 öS beglich das BMU durch Gelder aus Kunstförderungsbeitrag und Bundestheaterkredit.[939] Schuschnigg war auch am 19. Juni 1935 beim Abschlußabendessen im Hotel Imperial anwesend.[940]

Ob es der Ausstellung gelang, „die Jüngeren zu pflichtbewußtem und freudigem Wirken für unser schönes, ehrwürdiges Vaterland" zu vereinen[941], muß wie die Behauptung, „der österreichische Gedanke flammte [mit der Ausstellung] mächtig auf"[942] bezweifelt werden. Hingegen lieferte die Exposition dem Ständestaat die entsprechenden Geschichtsbilder, und über ein exemplarisches Geschichtsbewußtsein wurden die autoritären Maximen der Schuschnigg-Regierung wirkungsvoll propagiert. Die von den Ausstellungsgestaltern gewählte Präsentation von Poltik unterstützte die 1935 geforderte Unterwerfung der ÖsterreicherInnen unter das Wohl der Gemeinschaft, welches zu definieren, umzusetzen und zu sichern Aufgabe der austrofaschistischen Entscheidungsträger zu sein hatte.

---

938 Mosser: Legitimismus, 122-124.
939 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 25.091/1935.
940 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 9.
941 Oppenheimer: Einleitende Worte. In: ders.: Der Kaiser ..., 31.
942 Museumsfreunde: Tätigkeitsbericht 1934-1936, 7.

4.23. DR. CARL AUER-WELSBACH GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG

1935 wurde das 50-Jahr-Jubiläum der Erfindung des Gasglühlichts durch Carl Auer-Welsbach gefeiert. Wilhelm Frass schuf das Denkmal Ecke Währinger Straße/Boltzmanngasse.[943] Franz Sedlacek schrieb eine Biographie[944] und leitete die hier behandelte Sonderausstellung des Technischen Museum.

[943] Vgl. Neue Freie Presse Nr. 25.532 vom 10.10.1935, 6 und Nr. 25.558 vom 5.11.1935, 7.

[944] Sedlacek, Franz: Auer von Welsbach. In: Blätter für Geschichte der Technik Nr. 2 (Wien 1935). Vgl. Neue Freie Presse Nr. 25.435 vom 5.7.1935, 5.

Franz August Sedlacek (1891-1945) war Landschaftsmaler, Illustrator (Autodidakt) und Chemiker (Universitätsstudium). Seit 1921 arbeitete er im Technischen Museum als Kustos. Mit anderen Künstlern hatte Sedlacek 1913 die „Linzer Künstlervereinigung MAERZ“ gegründet. Er fertigte Illustrationen für diverse Zeitungen und Werbeträger für technische und pharmazeutische Firmen an. 1933 und 1935 erhielt Sedlacek die Österreichische Staatspreis-Medaille, 1937 den Österreichischen Staatspreis.[945] *1938 wurde er mit der kommissarischen Leitung des Vereins der Museumsfreunde beauftragt.*[946]

Die Exposition war in einem 77m^2 großen Saal und einem kleinen Nebenraum des Museums untergebracht und wurde im Spätherbst 1935 eröffnet. Die Raumgestaltung besorgte der Architekt des Technischen Museums Eduard Stürzer. Die Veranstaltung wurde durch Leihgaben und finanzielle Zuwendungen der Familie Auer-Welsbach sowie der Firmen Österreichische Auergesellschaft, Österreichische Glühlampenfabrik Osram, Glühlampenfabriken Johann Kremenezky und vor allem der Treibacher Chemischen Werke (Feuerzeuge) unterstützt.

Alle inhaltlichen Informationen zu dieser Ausstellung stammen aus einem Artikel, den Ausstellungsgestalter Franz Sedlacek im Nachhinein verfaßt hatte.[947] Da sich in diesem Artikel auch mehrere Fotos des Ausstellungsraums sowie Abbildungen aller sechs präsentierten Bildstatistiken finden, sind seine Ausführungen nachvollziehbar. Zu klären wäre für eine genauere Behandlung vor allem die Dauer der Ausstellung, Öffnungszeiten, Eintrittsgebühren, Finanzierung und BesucherInnenzahl.

Es gab vier Themen, die räumlich scharf voneinander abgegrenzt waren: eine zur Person Auer-Welsbachs und drei zu seinen bedeutenden Erfindungen: Gasglühlicht, Osmiumlampe und Cereisen. Alle Objektgruppen waren im Aufriß dreigegliedert: zwischen zwei Schaukästen befand sich entweder ein Bild Auer-Welsbachs oder ein größeres Exponat wie Arbeitstisch oder Abbrennofen.

Die von Sedlacek klar konzipierte und von Stürzer übersichtlich gestaltete technikgeschichtliche Kleinausstellung war programmatisch inszeniert. Thema, Inhalte und Exponatebene wurden auseinandergehalten. Die Objekte wurden erklärend redimensioniert, wobei aber nicht auf lange Texte, sondern auf sechs große Bildstatistiken zurückgegriffen wurde. Daneben waren die einzelnen

---

[945] Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. Bd. 5 (Wien 1997), 191.

[946] 85 Jahre Verein der Museumsfreunde in Wien. VI. Teil 1937-1946. In: Verein der Museumsfreunde in Wien Nr. 7/September 1997, 3.

[947] Sedlacek, Franz: Die Dr. Carl Auer-Welsbach Gedächtnisausstellung im Technischen Museum für Industrie und Gewerbe in Wien. In: Blätter für Geschichte der Technik Nr. 3 (Wien 1936), 74-83.

Exponate bzw. Exponatgruppen mit kurzen Beschriftungen versehen. Die Ausstellung hatte informativen und lehrreichen Charakter, ohne die spezifisch ästhetische Dimension des Mediums Ausstellung zu vernachlässigen.

„Da es im eigentlichen Sinne von Ausstellungen liegt, das darzustellen, was dem Buche zu zeigen verwehrt ist, also das Körperliche, Plastische, wurde [in dieser Ausstellung] darauf hingearbeitet, alles, was an Gegenständlichem interessant schien, zusammenzutragen, die Beschriftungen recht kurz zu halten und die Abbildungen auf wenige, aber großflächige Wandtafeln zu beschränken, die, in plakatartigem Stil gestaltet, dem Beschauer vor allem die wirtschaftliche Bedeutung der Auerschen Erfindungen vor Augen führen sollten. Ferner galt als Grundsatz, schon in der räumlichen Gliederung der Ausstellung die einzelnen Seiten von Auers Schaffen klar hervortreten zu lassen."

Die sehr schlichte Ausstellungsarchitektur hob die Anmutungsqualität der überwiegend dreidimensionalen Objekte hervor. Eine gezielte Begrenzung der Exponatanzahl ermöglichte inszenierende Kontextualisierungen, die wirkungsvoll und entschlüsselbar waren. Dabei wurden durch die Darstellung der aktuellen wirtschaftlichen Bedeutung und durch die Präsentation von Weiterentwicklungen der Auerschen Erfindungen Gegenwartsbezüge hergestellt. Die Ausstellung zählte zu den besten der Zwischenkriegszeit. Ein klares Ziel allerdings hatte sie nicht. Auch die Möglichkeit, die unterschiedlichen Formen der Lichtgewinnung (Kerze, Kohlefadenlampe, Gasglühlicht, Osmiummetallfadenlampe etc.) live zu präsentieren, wurde nicht berücksichtigt. Dadurch hätte eine eindrucksstärkere Veranschaulichung von Auers (Weiter)Entwicklungen geschehen können. Außerdem hätte die ermöglichte Interaktion (anzünden, einschalten etc.) die BesucherInnen zu einer intensiveren Auseinandersetzung animieren können. Diese nicht personengeschichtlich gestaltete Ausstellung zu einer Person drückte genetisches Geschichtsbewußtsein aus. Sie zeigte Prozesse und die Dialektik von Erfindung, Nutzung und Weiterentwicklung.

Zwei bildliche Darstellungen Auer-Welsbachs an den Schmalseiten des Saales bildeten eine starke Achse. Das Zentrum der Gruppe zur Person Auer Welsbachs an der einen Schmalseite des Saals wurde durch „das Modell zu dem monumentalen Kopf am Wiener Auer-Denkmal von Wilhelm Frass" gebildet. Genau gegenüber, als Mittelpunkt der Gruppe Cereisen, plazierten Sedlacek und Stürzer ein Ölbild Auer-Welsbachs als Knabe. Das Denkmal blickte also quer durch den Saal das Jugendbildnis an. Dieses erwiderte den Blick - eine einfache Inszenierung, aber verständlich und wirkungsvoll.

Das erste Thema, die Person Auer-Welsbachs, wurde durch zwei dreigegliederte Objektgruppen dargestellt. Erstere hatte als Mittelpunkt den oben erwähnten Monumentalkopf. In einer darunter befindlichen Tischvitrine waren die wichtigsten Ehrendokumente Auer-Welsbachs zu sehen:

Promotionsurkunde, Ehrendoktorate, Mitgliedschaften, Adelsbrief, Siemensring und Exnermedaille. Ein Schaukasten zur rechten thematisierte die Auer-Welsbach gelungene Zerlegung des Didyms in sein Bestandteile Neodym und Praesodym: Standgläser mit den Fraktionselementen und zwei mit den entsprechenden Oxyden gefärbte Vase, die Auer-Welsbach zu seinem 70. Geburtstag geschenkt worden waren. Daneben zwei Fotografien: als Realschüler und Reserveleutnant. Ein zweiter Schaukasten zur Linken des Monumentalkopfes präsentierte anhand einiger chemischer Proben die Ytterbiumspaltung und beinhaltete neben den Fraktionselementen Cassiopeium und Aldebaranium eine Lithographie und ein Blatt mit Auers letzten Laboratoriumsnotizen. Die zweite Objektgruppe zur Person Auer-Welsbachs war in der Saalmitte angeordnet: Arbeitstisch Auers mit Spektralapparat, Tauchbatterie und Spektrograph, Photometer und ein Handspektroskop.

Das zweite Thema, das Gasglühlicht, war an der Breitseite des Saales zu finden. In der Mitte der Abbrennofen, rechts ein Schaukasten mit einer Strickmaschine für Leuchtmäntel, links ein Schaukasten mit Chemikaliengläsern, noch nicht veraschten Auerstrümpfen, einem Auerbrenner aus der Zeit der Erfindung und zwei modernen Glühkörpern, die die Weiterentwicklung des Gasglühlichts darstellen. Auch mit Zeichnungen versehene Patentschriften des Gasglühlichts waren zu sehen.

Über dem Abbrennofen und den Schaukästen war eine große Bildstatistik angebracht. Mit dieser wurde veranschaulicht, was es heißt, daß bis 1929 ca. 5 Mrd. Glühkörper erzeugt wurden: 5 Mrd. Laternenständer könnten bei einem Abstand zueinander von nur 40m die Fläche Europas beleuchten. Daneben wurde graphisch dargestellt, was die in 5 Mrd. Glühkörpern verbrannten 200 Mrd. m^3 Gas bedeuten: Ein Gasbehälter mit der Bodenfläche Wiens und der Höhe des Großglockners. Genau gegenüber wurden als Verkleidung eines der drei nach Süden gehenden Saalfenster eine weitere Bildstatistik montiert. Sie veranschaulichte die sechsfach höhere Lichtausbeute eines Auerbrenners verglichen mit einem Schnittbrenner. Die zehn bzw. sechzig Hefnereinheiten symbolisierenden Kerzen waren aus durchscheinendem Material, sodaß bei Schönwetter Sonnenlicht die graphische Wirkung erhöhen konnte. Dieser Effekt wiederum schlug die Brücke von Wissenschaft und Wirtschaft zum Mythos und deutete die prometheische Dimension der Auerschen Erfindung an. An einer anderen Stelle wurde der sachliche und informative Charakter der Ausstellung ebenfalls gebrochen: durch die an Goethe erinnernde Inschrift „plus lucis“ unter Auer-Welsbachs Monumentalkopf.

Das dritte Thema, die Osmiumlampe, war ebenfalls an der Breitseite aufgestellt. In der Mitte ein Kupferdruckbildnis des Erfinders, rechts und links Schaukästen mit Stahldüsen zur Glühfadenerzeugung, eine Quecksilber-Hochvakuumpumpe und eine Sammlung von Osmiumlampen: Die ältesten, die aufgrund des schnell erweichenden Leuchtfadens nur hängend gebrannt werden

konnten, und spätere Weiterentwicklungen, bei denen ein, zwei oder drei Glasstützen dem Leuchtfaden Halt gaben. Darüber eine Bildstatistik, die die Lichtausbeute von 22 verschiedenen Beleuchtungsgeräten darstellte: U.a. Kerze, Petroleumlampe, Osmiumlampe und Natriumdampflampe. Eine Hefnereinheit war wieder durch eine Kerzenflamme symbolisiert.

Genau gegenüber vor einem der Saalfenster eine weitere Bildstatistik, die die doppelte Lichtausbeute der Osmiumlampe verglichen mit der Kohlefadenlampe veranschaulichte. Auch diese 16 bzw. 32 Kerzen bestanden aus durchscheinendem Material.

Die vierte Gruppe, das Cereisen, war an der zweiten Schmalseite des Saales aufgebaut. In der Mitte das erwähnte Knabenbildnis, im rechten Schaukasten eine graphische Skizze der 1935 angewandten Methode der Cereisenfabrikation mit Materialproben und Stichwörtern. Darunter befand sich eine Sammlung der wichtigsten Typen von Cereisenfeuerzeugen sowie das Luntenfeuerzeug Auer-Welsbachs. Im linken Schaukasten befanden sich Proben funkengebender Legierungen. Dieser Schaukasten war der einzige der Ausstellung, der (über)voll wirkte.

Über dieser Gruppe eine Bildstatistik, die die 100.000 kg Jahreswelterzeugung an Cereisen durch zehn Eisenbahnwagons veranschaulichte. Diese Menge ergäbe genug Feuersteine für 500 Mio. Feuerzeuge und reichte für 500 Mrd. Zündungen, was 6 Mrd. Schachteln Zündhölzern entspricht. Diese 6 Mrd. Streichhölzer wurden durch 6 Streichholzschachteln dargestellt und der ebenfalls veranschaulichten jährlichen Welterzeugung von 20 Mrd. Zündholzschachteln Zündhölzern gegenübergestellt. Eine weitere Bildstatistik zeigte mit Balkendiagrammen den durchschnittlichen Cereisenpreis von 1910 bis 1934 sowie damit in bezug gesetzt die jährliche in Treibach erzeugte Cereisenmenge.

In einer kleinen Seitenkammer wurde Auers Versuchsraum in Treibach nachgebildet: Herd, Schmelztiegel mit Elektroden zur Elektrolyse, Gleichstromdynamo, Gasofen, Koksofen, Zange, Rührer etc.

4.24. ÖSTERREICH IN GESCHICHTE UND KULTUR 1000 JAHRE ÖSTERREICH

Nachdem die Gesellschaft der Freunde der NB 1930 die Ausstellung „Zehn Jahre Nationalbibliothek“[948] und 1936 eine Theaterausstellung veranstaltet hatte, wurde Anfang 1937 mit den Vorarbeiten zu einer „österreichischen

[948] Vgl. Zehn Jahre Nationalbibliothek (Wien 1930), 66 S. und Weckbecker, Wilhelm: Zehn Jahre Nationalbibliothek. In: Neue Freie Presse Nr. 23.647 vom 14.7.1930, 1-3.

Ausstellung“ begonnen. Präsident der Gesellschaft der Freunde der NB war Hans Hammerstein-Equord, Bundeskommissär für Kulturpropaganda. Vizepräsident war Alfred Bick, Generaldirektor der NB und Bundeskulturratsvorsitzender. Die organisatorische Leitung der geplanten Exposition wurde dem Direktor der Theatersammlung der NB Joseph Gregor übertragen.

Die Ausstellung sollte „ganz groß aufgezogen werden“ und 1937 stattfinden. Bei einer Besprechung im BMU war von 60.000 öS Subvention durch Bund und Gemeinde die Rede.[949] Die Ausstellung wurde bald auf den Zeitraum 1. Mai bis Oktober 1938 verlegt - u.a. aufgrund der ebenfalls 1937 in Wien stattfindenden Hygieneausstellung.[950] 1937 wurden im österreichischen Pavillon der Pariser Ausstellung Prospekte in Deutsch, Englisch und Französisch mit einer Ankündigung zu einer Ausstellung „Österreich in Geschichte und Kultur“ verteilt. In ihnen heißt es: „Österreichs Geschichte in ihren welthistorischen Ereignissen - Österreichs Kultur in ihrer auf der ganzen Welt bekannten und geschätzten Eigenart: Von der ersten Erwähnung des Landes „ostarrichi“ im Jahre 996 bis zum Tod des Kanzlers Engelbert Dollfuß im Jahre 1934. Die Ausstellung wird eine Übersicht über die großen Leistungen des Geistes in jenem Gebiete darstellen, das durch tausend Jahre den Namen Österreich trägt. Sie wird die erste Universalausstellung der Kultur bilden. Neben der allgemeinen historischen Ausstellung werden sich Spezialkollektionen aus nachfolgenden Gebieten vorfinden: Architektur, Städtebau, Bildende Kunst, Theater, Tanz, Kunstgewerbe, Tracht und Mode, Buchgewerbe und Graphik, Wissenschaft und Unterricht, Erfinderwesen, Zeitungswesen, Sozialer Fortschritt.“[951] Im Sommer 1937 schrieb die Reichspost, die Ausstellungsleitung hätte bereits die Unterstützung von Bundeskanzler Schuschnigg, Bürgermeister Schmitz, Unterrichtsminister Pernter und Staatssekretär Zernatto zugesichert bekommen.[952] Auch die von Hammerstein-Equord geforderte Erhöhung der Ausfallshaftung von 60.000 öS auf 100.000 öS[953] wurde von Gemeinde Wien und BMU akzeptiert. Die ÖBB genehmigten eine 25prozentige Fahrkostenreduktion für BesucherInnen aus den Bundesländern.[954] Als Ausstellungsort standen alle verfügbaren Räumlichkeiten der Hofburg fest.

Ende Oktober kam es zu zwei Sitzungen der Ausstellungsleitung mit Pernter, Zernatto, Schmitz und Hammerstein-Equord. Gregor betonte, „dass Österreich

---

949 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 4.052/1937.

950 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 21.342/1937.

951 In den Akten des AVAs befindet sich je ein Prospekt in deutscher, englischer und französischer Sprache. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 38.932/1937.

952 Die Reichspost, Nr. 183 vom 9. Juli 1937.

953 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 27.361/1937.

954 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 38.932/1937.

bei allem musealen Reichtum weder ein Nationalmuseum, noch eine Ruhmeshalle besitzt“ und daß dieser „Mangel in einer zwar einmaligen, aber eindruckstarken Überschau nachzuholen“ sei. Während Vizebürgermeister Lahr bemängelte, daß im Programm der Ausstellung die Kirche fehlte, kritisierte Staatssekretär Zernatto das nach Ansicht der VF zu kulturhistorische und zu museale Konzept der Ausstellung. Er forderte eine Erweiterung und Umformung der musealen Ausstellung zu einer propagandistischen. Als neuen Titel schlug er „1000 Jahre Österreich“ vor.[955] Am 12. November 1937 kam es dann zum Rückzug der VF. Offensichtlich hatten sich Gregor, Hammerstein-Equord und Bick nicht mit dem propagandistischen Konzept Zernattos anfreunden können. „Staatssekretär Zernatto erklärt, nach Anhörung der vorgebrachten Ansichten den Eindruck gewonnen zu haben, daß der Arbeitsausschuß die Verwirklichung der von ihm geplanten Ausstellung für undurchführbar hält; er fühle sich daher gezwungen, die Mitarbeit der V. F. zu kündigen und die Zusage der Subvention selbstverständlich zurückzuziehen.“[956] Der vorangegangene Versuch der VF stellten den einzigen nachdrücklichen Versuch politischer Einflußnahme auf den Inhalt einer historischen Ausstellung in der Ersten Republik dar.

Zwar hielt die Gesellschaft der Freunde der NB an der Ausstellung fest, die Regierung Schuschnigg war aber nicht mehr an dem Vorhaben interessiert und führte vor, wie ein derartiges Vorhaben abzuwürgen war. Das BKA genehmigte im Jänner 1938 die für die Ausstellung vorgesehenen Festräume der Hofburg nicht, da diese für „die Veranstaltung anderer Kongresse unter Umständen notwendig“ wären.[957] Die Drohung Gregors, auf die Ausstellung dann ganz verzichten zu wollen, irritierte niemanden. Ende Februar überlegte die Gesellschaft der Freunde der NB eine Verlegung der Ausstellung auf 1939.[958]

Zwei Wochen später war die Sache hinfällig. Die nächste historische Ausstellung wurde 1939 vom Volksbildungsamt des Ministeriums für innere und kulturelle Angelegenheiten im Messepalast veranstaltet und trug den Titel „Die Ostmark - altes Germanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe“.[959]

Nach dem kurzen Schreiben Glöckels von 1919 an die NB betreffs einer „deutschösterreichischen Ausstellung“ war die Ausstellung „Österreich in Geschichte und Kultur“ der zweite Versuch führender Kulturpolitiker zu einer nationalen Ausstellung. Somit war am Anfang und am Ende der Ersten Republik die Idee aufgetaucht, den ÖsterreicherInnen nationales

---

955 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 38.932/1937.

956 Protokoll der Sitzung vom 12. 11. 1937. AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 38.932/1937.

957 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 662/1938.

958 AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2942: Ausstellungen: Wien 1934-1940, Z. 6.651/1938.

959 Die Ostmark - altes Germanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe (Wien 1939).

Selbstbewußtsein über eine Ausstellung zu vermitteln. Beide Vorhaben wurden nicht realisiert.

5. ZUSAMMENSCHAU DER AUSSTELLUNGEN

Die in diesem Kapitel verwendeten Verweise auf die einzelnen Ausstellungen bedienen sich der im Anhang festgelegten Kürzel. Die Zählung der historischen Ausstellungen mit „22“ für die Zwischenkriegszeit ist nicht vollständig. So gab es beispielsweise 1934 eine historische Ausstellung des Arbeitsdienstes in der Orangerie Schönbrunns (vgl. s. 175), und es gibt Hinweise darauf, daß der Hagenbund 1935 bei einer Donau-Ausstellung auch eine historische Abteilung gestaltete.[960] Dennoch arbeite ich mit „22“, weil ich zu diesen Ausstellungen zu wenige Informationen habe, um sie einordnen zu können. Manche Exposition mag mir völlig entgangen sein. Auch ist „22“ aufgrund der definitorischen Unschärfe der Bezeichnung „historische Austellung“ (vgl. S. 12) relativ willkürlich. So könnten KO und B auch weggelassen werden. Historische Abteilungen (WW, FK, HL, 60MM, TH) wurden als eigene Ausstellungen mitgezählt.

5.1. AUSSTELLUNGEN ALS MITTEL UND AUSDRUCK VON POLITIK UND GESELLSCHAFTLICHER VERÄNDERUNG

Wie bereits in 3.4. herausgearbeitet waren historische Ausstellungen in der Ersten Republik nicht primäres (kultur)politisches Aktionsfeld. Dennoch hatten die meisten historischen Ausstellungen der Zwischenkriegszeit eine politische Dimension. Bei fünfzehn der hier berücksichtigten zweiundzwanzig Ausstellungen und bei beiden nichtrealisierten Expositionen lassen sich politische Ziele und Inhalte herausarbeiten.[961]

Die historischen Ausstellungen der Zwischenkriegszeit können nur vor dem Hintergrund politischer und gesellschaftlicher Auseinandersetzungen begriffen werden. Nicht zufällig fanden neun Expositionen in den „heißen“ Jahren 1933 bis 1935 statt. Es ging um Geschichtsbilder, Geschichtsbewußtsein, kulturelle Legitimation und Wir-Identitäten. In diesen drei Jahren präsentierten Legitimisten eine große monarchische Vergangenheit (EU, HÖ, FJ), Sozialdemokraten und Austrofaschisten stritten um eine adäquate Weltkriegsinterpretation (GID, FF, ÖKBA, FJ), Juden propagierten den Zionismus

[960] AVA. Bestand BMU. Fasz.nr. 2.942. Wien: Ausstellungen 1934-1940, Z.13.404. Zu den Leihgaben des Historischen Museums für diese Ausstellung vgl. Registratur des Historischen Museums 826/1935.

[961] DÖ, JK, 1848, B, WW, ÖPA, FK, MT, EU, HÖ, GID, ÖKBA, FF, TH, MHA, FJ, ÖGK.

als Antwort auf den Wiener Antisemitismus (TH), und der Ständestaat verwendete historische Ausstellungen zur kulturellen Legitimation (EU, ÖKBA, MHA, FJ). Nach diesen drei Jahren waren demokratische Geschichtsbilder und kritisches Geschichtsbewußtsein für ein gutes Jahrzehnt aus der Öffentlichkeit verbannt, und autoritäre Ziele, Themen und Inhalte nahmen fortan eine hegemoniale und unangefochtene Position ein.

Veränderungen der Interpretation der Ereignisse von 1848, der Monarchie und des (Welt)Kriegs werden erst vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und innenpolitischer Veränderungen verständlich. Wurden in den frühen 20er Jahren wiederholt kritische und demokratische Geschichtsbilder konstruiert, so konnten in den 30er Jahren konservative und autoritäre Geschichtsbilder eine dominierende Position erringen. War die Revolution von 1848 in den 20er Jahren eine Erhebung gegen Diktatur und Willkür (1848, WW), so wurde sie 1935 nur mehr aus Sicht der Herrschenden präsentiert (FJ). Waren historische Ausstellungen den HabsburgerInnen gegenüber bis 1927 tendentiell negativ eingestellt (JK, 1848, WW), so läßt sich von da an eine zunehmend positive und schließlich euphorische Beurteilung der emigrierten Herrscherfamilie feststellen (ÖPA, MT, EU, HÖ, ÖKBA, FJ). War Krieg 1919 noch ein Verbrechen (JK), so wandelte er sich sukzessive zum Tummelplatz tugendhafter Heroen.[962]

Die Expositionen der Zwischenkriegszeit bevorzugten harmonisierende Darstellungen. Konflikte wurden abgesehen von Kriegen genauso wie Kritik und Ablehnung kaum präsentiert. Sechzehn der zweiundzwanzig Ausstellungen vermieden jede Thematisierung gesellschaftlicher Konflikte.[963] Nur in einer Kleinausstellung dominierte eindeutig kritisches Geschichtsbewußtsein.[964] Sinn wurde in Expositionen vor allem durch traditionales Geschichtsbewußtsein konstruiert.[965] Parallel zur Durchsetzung konservativer Geschichtsbilder gewann exemplarisches Geschichtsbewußtsein ab 1927 zunehmend an Bedeutung.[966] Genetisches Geschichtsbewußtsein läßt sich in den vier vom Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum und vom Technischen Museum

---

962 MT, EU, ÖKBA, FJ. Wobei zu bedenken ist, daß 1934 GID sehr wohl pazifistisch gewesen sein könnte, und auch FF Krieg nicht verherrlichte.

963 KO, VT, B, ÖPA, FK, TB, MT, ÖT, HL, 60MM, EU, HÖ, FF, ÖKBA, MHA, AW.

964 JK. Ansätze zu einem kritischen Geschichtsbewußtsein fanden sich auch bei 1848 (Beurteilung der Herrschenden) und WW (Aufsatz Reuthers: Beurteilung der Restauration). GID ist aufgrund des fehlenden Katalogs schwer einzuordnen, hatte in seiner unkommentierten, offenen Präsentation aber große kritische Potentiale.

965 DÖ, 1848 (Hier wurde ausnahmsweise eine oppositionelle und emanzipierende Tradition konstruiert), VT, (B), (WW), ÖPA, (TB), MT, ÖT, HL, 60MM, EU, TH, HÖ, ÖKBA, FF (?), MHA, AW, ÖGK.

966 FK, MT, EU, ÖKBA, FJ.

konzipierten Abteilungen bzw. Ausstellungen nachweisen.[967] Prinzipiell waren die Veranstaltungen von Ernst und häufig auch ausdrücklich von Pietät der Vergangenheit gegenüber getragen. Dazu paßt die Beobachtung, daß nur zwei Expositionen Karikaturen ausstellten (JK, FJ).

Die Durchsetzung einer politisch konservativen Geschichtskultur manifestierte sich in geänderten Zielsetzungen. Kann bei einigen Expositionen der 20er Jahre eine beabsichtigte Förderung der Kritik- und Konfliktfähigkeit des Individuums (⇨ Stärkung der Ich-Identität und Freiheitsgewinn) unterstellt werden[968], so lagen in den 30er Jahren die von Anfang an vertretenen Zielsetzungen der Stiftung säkularen Sinns, der Befriedigung von Verehrungsverlangen und der Förderung von Wir-Identitäten unangefochten an der Spitze der beabsichtigten Wirkungen.[969] Hand in Hand damit kam es zu einem verstärkten Auftreten der Vorstellung, mit historischen Ausstellungen zukünftiges freudiges Schaffen initiieren und fördern zu können.[970] Waren einige Expositionen anfangs von kritischer Distanzierung ehemaligen Herrschern gegenüber getragen[971], so manifestierte sich in zahlreichen Ausstellungen zu Literaten und Komponisten bald zunehmendes Verehrungsverlangen. In den 30er Jahren wurde dieses Verehrungs- und Unterwerfungsverlangen durch historische (Groß)Ausstellungen zu vergangenen Heroen und HerrscherInnen befriedigt - und wohl auch gefördert.[972]

Auf personengeschichtlicher Ebene drückt sich das darin aus, daß der Großteil der Ausstellungs- und AbteilungsleiterInnen dem konservativen Lager zugerechnet werden können.[973] Unter den Leitern historischer Ausstellungen befand

---

967 WW (vor allem der vom Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum konzipierte Teil), ÖT (Fortschrittsoptimismus), FJ (Materielle Kultur), AW.

968 JK, 1848, WW (in Ansätzen).

969 DÖ, (1848), VT, B, WW (vor allem Reuthers Aufsatz), ÖPA, TB, MT, ÖT, EU, HÖ, ÖKBA, FF (?), TH, MHA, FJ, (AW), ÖGK.

970 VT (Seitz bei der Eröffnung), ÖPA, MT, EU, ÖKBA, FJ.

971 JK, 1848, WW. Vgl. auch die Ausstellung „Karrikaturen. Die Habsburger und Hohenzollern" veranstaltet von der Künstlervereinigung VER vom 1. Dez. 1919 bis Anfang Jänner 1920 im Wr. Ring-Café, Stubenring 18. Das Plakat von Leopold Löwy befindet sich in der Plakatsammlung des MAK, Nr. 2.241 Kasten 10.

972 MT, EU, HÖ, ÖKBA, FF (?). Auch ÖPA, TB, TH und AW drückten Verehrung aus.

973 Vgl. folgende konservative Ausstellungsleiter: Joseph Gregor (KO, ÖGK), Oskar Katann (WW), Wilhelm Weckbecker (ÖPA, MT), Alfred Stix (EU; FJ), Robert Adolf Krenn, Hans Winterberg (HÖ), Fritz Zeymer (?) (FF), Karl Ludwig Prinz, Hans Ankwicz-Kleehoven, Max Hoen (ÖKBA), Franz Sedlacek (AW). Ausnahmen bilden nur Fritz Saxl (JK) und Otto Neurath (WW, Abteilung des Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseums). Nicht bekannt ist mir die politische Ausrichtung Erich Kurzel-Runtscheiners (ÖT), Tulo Nussenblatts (TH), Wilhelm Kerns, Max Neuburgers (MHA), des Organisators von GID sowie Hermann Reuthers (1848 (?), VT, B, FK). Letzterer war zumindest in ausstellungsspezifischen Bereichen konservativ. TB (Rudolfinerhaus), 60MM (Niederösterreichischer Gewerbeverein, Verein der technischen

sich dabei aber nur ein einziger Historiker aus der konservativen Kaderschmiede der

Funktionäre des Eichdienstes Österreichs, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen) und HL (Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien) hatten wahrscheinlich auch konservative Ausstellungsleiter(Innen). Für die AbteilungsleiterInnen ließe sich ein ähnliches Bild zeichnen.

Wiener Geschichtsforschung. Lediglich Alfred Stix war Mitglied des IÖG.[974] Abgesehen von Heinrich Kretschmayr arbeiteten die großen Persönlichkeiten der Wiener Geschichtsforschung der Zwischenkriegszeit kaum bei historischen Expositionen mit. Heinrich Srbik saß nur im Arbeitsausschuß der „Österreichischen Porträtausstellung 1815-1914“, Alfons Dopsch, und Viktor Bibl wirkten überhaupt nicht mit. Insgesamt waren bei den Expositionen siebzehn Mitglieder des IÖG tätig.[975] Bei der Gestaltung historischer Ausstellungen waren Historiker[976] insgesamt aber deutlich in der Minderheit. Bedeutend mehr Personen anderer Profession arbeiteten in den Arbeitsausschüssen mit.[977] Aufgrund der spärlichen Quellenlage sind Aussagen über die Entlohnung der (Abteilungs)Gestalter(Innen) schwierig. Nur für die Gestaltung von Katalogbeiträgen findet sich ein Hinweis auf ein Honorar.[978] Vielleicht wurden die MitarbeiterInnen für die Ausstellungsvorbereitungen von ihrem Dienstgeber freigestellt.

Fünf große Ausstellungen der Zwischenkriegszeit sollten den Tourismus ankurbeln (B, WW, MT, EU, FJ). Mit über 1,2 Mio. BesucherInnen gelang ihnen das auch. Lediglich die Prinz Eugen-Ausstellung von 1933 reüssierte aufgrund der 1000-Mark-Sperre in diesem Punkt nicht.[979]

Abgesehen von politischer Legitimation dienten historische Ausstellungen auch der Legitimation und PR-Arbeit der veranstaltenden Institution. Besonders die Museumsfreunde wiesen auf das infolge der Ausstellungen gestiegene Ansehen des Vereins in der Öffentlichkeit hin. Aber auch das Historische Museum veranstaltete Expositionen mit dem Ziel der Selbstlegitimation. Ferner sollte die Ausstellung „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“

---

974 Stix (vgl. S. 151) leitete EU und FJ. Nicht ganz klar ist, ob Karl Ludwig Prinz oder Hans Ankwicz-Kleehoven die Leitung ÖKBA innehatte. Letzterer war ebenfalls Mitglied des IÖG. Vgl. S. 197.

975 Hans Ankwicz Kleehoven (ÖPA), Ludwig Bittner (FJ), Otto Brunner (EU), Ernst Buschbeck (MT, EU, FJ), Bruno Grimschitz (EU), August Groß (außerordentliches Mitglied; MT, EU, FJ), Hugo Hantsch (außerordentliches Mitglied; EU), Eduard Holzmair (EU, FJ), Wilhelm John (MT, EU), Heinrich Klapsia (EU), Heinrich Kretschmayr (MT, FJ), August Loehr (MT, ÖT, EU, FJ), Viktor Meduna (EU, FJ), August Schestag (MT), Alfred Stix (KO, MT, EU, FJ), Hans Tietze (MT), Emil Wallner (EU).

976 Ebenfalls Historker waren u.a.: Oskar Katann (Geschichtsstudium; WW), Edmund Glaise-Horstenau (Fakultätsmitglied, Direktor des Kriegsarchivs; MT), Karl Josef Mayr (Dozent und später Professor; MT, FJ). Hermann Reuther beendete sein Geschichtsstudium nicht.

977 Hier nur eine Auflistung einiger der Ausstellungsleiter: Fritz Saxl war Kunsthistoriker (JK), Joseph Gregor Musikwissenschafter (KO, ÖGK), Wilhelm Weckbecker leitender Verwaltungsbeamter (ÖPA, MT), Erich Kurzel-Runtscheiner Techniker (ÖT), Karl Ludwig Prinz Maler (ÖPA), Max Neuburger Mediziner (MHA) und Franz Sedlacek Chemiker, Landschaftsmaler und Illustrator (AW).

978 Heinrich Kretschmayr erhielt für die Arbeiten an Einleitung und Katalog bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung insgesamt 600 öS. Vgl. 4.22.1.

979 B: 36.869, WW: ca. 600.000, MT: 220.213, EU: 51.490, FJ: ca. 300.000.

ausdrücklich eine Höherbewertung von Technikgeschichte im öffentlichen Bewußtsein vorantreiben und so den Boden für die Gründung eines Instituts für Technikgeschichte bereiten. Wenn Secession und Künstlerhaus 1934 von sich aus Weltkriegsausstellungen organisierten, so geschah das auch mit der Absicht, ihre Position im neuen autoritären System abzusichern.

Historische Ausstellungen erzielen Wirkung über ihr Aktionsfeld. Dazu gehören die Eröffnungen. Sie sind Bühne politischer Selbstdarstellung. Fast alle größeren historischen Ausstellungen der Zwischenkriegszeit wurden vom Bundespräsident oder vom Wr. Bürgermeister eröffnet.[980]

Die prinzipielle Zugehörigkeit zum deutschen Volk, zur deutschen Nation und zur deutschen Kultur wurde in historischen Ausstellungen nie in Frage gestellt und wiederholt betont.[981] Zweimal wurde nachdrücklich versucht, ein regionales österreichisches Selbstbewußtsein zu fördern (ÖT, EU). Dazu kommen noch die beiden nicht realisierten historischen Ausstellungen am Beginn und am Ende der Ersten Republik (DÖ, ÖKG).

5.2. AUSSTELLUNGSDIDAKTIK UND PRÄSENTATIONSÄSTHETIK

Es lassen sich bei den Expositionen qualitative Verbesserungen feststellen. Auf den ersten Blick scheint dieser Feststellung der Befund zu widersprechen, daß die erste Ausstellung zu den didaktisch und methodisch besten zu zählen ist (JK). Aber bei den einzelnen veranstaltenden Organisationen lassen sich Lernprozesse nachweisen. Das Technische Museum gestaltete immer ansprechendere Expositionen bzw. Abteilungen[982], und bei den Versuchen der Museumsfreunde, ganze Epochen zu zeigen, sind methodische Fortschritte feststellbar.[983] Beim Historischen Museum der Stadt Wien hingegen lassen sich kontinuierliche Verbesserungen nur bedingt herausarbeiten, war doch die „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ von 1923 bedeutend besser als die ein Jahr später veranstaltete Exposition zum volkstümlichen Theater. Doch stellen die 1927 veranstalteten Expositionen zu Wien und zu Beethoven aufgrund der Wandführungen und der verbesserten Ausstellungsarchitektur und Exponatanordnung einen eindeutigen1 Fortschritt dar.

---

980 Jakob Reumann (1848), Karl Seitz (VT), Michael Hainisch (WW), Wilhelm Miklas (MT, ÖT, EU, ÖKBA, MHA, FJ).

981 WW (Reuthers Aufsatz); MT, FJ.

982 ÖT, 60MM, EU, FJ, AW.

983 (ÖPA), MT, EU FJ.

Problematisch war bei fast allen Ausstellungen, daß die vier Dimensionen Ziele, Themen, Inhalte und Exponate in der Vorbereitungsphase nicht klar getrennt und herausgearbeitet wurden. Bei historischen Expositionen, die fast ausschließlich Bilder ausstellten, konnte das zu durchaus konsumierbaren Ergebnissen führen, so bei der „Österreichischen Porträtausstellung 1815-1914“ (1927) oder der „Österreichischen Kriegsbilderausstellung 1914-1918“ (1934). Auch Kleinausstellungen konnten so gestaltet werden, ohne daß ein Besuch als enttäuschend erlebt werden mußte.[984] Bei größeren Ausstellungen führte es allerdings zur Unkonsumierbarkeit. Die Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ (1924) war angetan, BesucherInnen von weiteren Ausstellungsbesuchen abzuhalten. Die Maria Theresia-Ausstellung (1930) war derart unübersichtlich, daß dies sogar von den sonst prinzipiell nur positiv berichtenden Medien bekrittelt wurde, und die Medicohistorische Ausstellung (1935) wurde nur durch die ansprechende Abteilung des Museums für Völkerkunde gerettet. Nur bei zwei Ausstellungen kann angenommen werden, daß die Ausstellungsgestalter für sich alle vier Dimensionen deutlich trennten: „Das Joch des Krieges“ (1919) und „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ (1923). Es ist kein Zufall, daß diese beiden Expositionen linksorientiert waren. Wegweisende Überlegungen zur (Ausstellungs)Didaktik und zu modernen Veranschaulichungsmethoden wurden in den 20er Jahren vor allem von Sozialdemokraten wie Fritz Saxl, Hans Tietze und Otto Neurath entwickelt.

Selbstverständlich wurden im Ausstellungswesen wichtige Entwicklungen auch von Konservativen geleistet. Die von Joseph Gregor anläßlich der Ausstellung Komödie 1922 angestellten Überlegungen zur Unausstellbarkeit darstellender Kunst im Medium Ausstellung sind bis heute aktuell. Seine Festlegung der Objektzahl mit genau 1.000 erschloß eine neue Bedeutungsebene und betonte den Konstruktcharakter einer jeden Geschichtsschau. Oskar Katann dachte 1927 zu Gestaltung der historischen Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ grundlegend über den Kulturbegriff nach, zog mit nachgestellten Wohnungsinterieurs einen einleuchtenden roten Faden durch 2.300 Exponate und verwendete die Übersichtlichkeit produzierende Methode der Wandführung. Die Museumsfreunde stellten 1933 bei der Prinz Eugen-Ausstellung überzeugend eine Barockgalerie und ein barockes Saaltheater nach, und sie verwendeten 1935 bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung erstmals Filme in historischen Ausstellungen. Auch inszenierten sie Aktionsfelder von bei historischen Ausstellungen ungekannter Größe: Medienwirksame Eröffnungen, Konzert- und Theateraufführungen, Vorträge und Gesellschaftsabende. Franz Sedlacek, Kustos des Technischen

[984] TB, HL, 60MM, TH, HÖ, GID.

Museums und Nationalsozialist[985], inszenierte 1935 unter Einsatz moderner Veranschaulichungsmethoden die Dr. Carl Auer-Welsbach Gedächtnisausstellung.

[985] Diese Mutmaßung gründet darauf, daß Sedlacek 1938 die kommissarische Leitung der Museumsfreunde übernahm.

Während neunzehn der zweiundzwanzig Ausstellungen die mit geringen Anmutungsqualitäten behaftete Exponatgattung „Archivalie“ präsentierten[986], wurden moderne Veranschaulichungsmethoden wie Modelle, Bildstatistiken und Dioramen nur bei sieben Expositionen verwendet.[987] Elf Ausstellungen präsentierten ausschließlich Originale.[988] Je größer eine Ausstellung war, desto prunkvoller wurde das Ambiente gewählt. Sieben der acht Kleinausstellungen wurden in einfacher Umgebung präsentiert.[989] Hingegen wurden drei der vier Großausstellungen in Barockschlössern veranstaltet.[990] Daß Realien abgesehen von Waffen im Vergleich zu Traditionen sehr wenig Platz erhielten[991], verwundert angesichts der Geschichte der (Wiener) Sammlungen nicht.

Die GestalterInnen historischer Ausstellungen stellten selten explizite Gegenwarts- und BesucherInnenbezüge her.[992] Bei zeitgeschichtlichen Expositionen fiel das nicht gravierend ins Gewicht, konnten BesucherInnen hier leichter Verbindungen zur eigenen Lebenswelt herstellen. In einer einzigen Ausstellung wurde Interaktion ermöglicht: Bei der Ausstellung „Von Front zu Front“ konnten BesucherInnen anhand einer Kartothek Fotografien aus den 30.000 in Alben sortierten Abbildungen heraussuchen. Bei einigen Ausstellungen läßt sich eine Beschriftung der Objekte nachweisen (VT, WW, ÖKBA, AW), bei anderen wurden die Exponate nur mit Nummern versehen (MT, EU, HÖ, FJ), wobei zu bedenken ist, daß der Führer oft einen Bruchteil des Eintrittspreises kostete und auch der Katalog durchaus erschwinglich war. Bei der Ausstellung „Geschichte in Dokumenten“ wurde auf jeden beigefügten Text verzichtet. Die Frage, wie es

---

986 KO, 1848, VT, B, WW, FK, TB, MT, ÖT, 60MM, HL, EU, TH, HÖ, GID, FF, MHA, FJ, AW. Auf Archivalien verzichtete: JK, ÖPA, ÖKBA.

987 WW, MT, ÖT, EU, FF, FJ, AW.

988 JK, KO, 1848, VT, B, ÖPA, TB, HL (in der historischen Abteilung), TH (in der historischen Abteilung zu Herzl), GID, ÖKBA.

989 JK (Volksheim), TB (Lehrsaal des Rudolfinerheims), HL (Messepalast), TH (Rathausstr. 8), HÖ (vgl. Fotos der Ausstellungsräume), GID (Neue Galerie), AW (Ausstellungssaal des Technischen Museums). In prunkvollerem Ambiente fand nur 60MM (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) statt.

990 MT und FJ in Schönbrunn. EU im Belvedere. Die vierte Großausstellung WW war allerdings in den funktionalen Räumen des Wr. Messepalasts untergebracht. Auch ÖGK wäre in einer prunkvollen Residenz untergebracht worden (Hofburg).

991 Realien sind abgesehen von Waffen nachweisbar bei: 1848 (Kopfbedeckungen), B (meist als „Reliquien“), WW (hier wurden prozentuell am meisten Realien in einer Ausstellung präsentiert), FK, TB (Instrumente), MT, HL, 60MM, EU, MHA, FJ (Materielle Kultur), AW.

992 JK, VT (einige Exponate reichten bis in die Gegenwart), WW (Abteilung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums), ÖT (heutige Leistungen des österreichischen Ingenieurwesens), 60MM (moderne Meßapparaturen), TH (aktuelle jüdische Auswanderung nach Palästina), HÖ (Darstellung vieler lebender HabsburgerInnen und ausländischer MonarchInnen), FF (Fotoalben), AW (aktuelle wirtschafltiche Verwertung der Erfindungen Auer-Welsbachs).

Ausstellungen der Zwischenkriegszeit Führungen hielten, kann nicht befriedigend beantwortet werden.[993]

Größere historische Ausstellungen finanzierten sich primär über Eintrittsgelder.[994] Eine Ausnahme stellten Veranstaltungen des Historischen Museums der Stadt Wien dar, bei denen der Eintritt frei war.[995] Bei der Maria Theresia-Ausstellung (1930) und bei der Österreichischen Kriegsbilderausstellung (1934) waren Ausstellungsobjekte zum Verkauf angeboten. Auch die Schau „Geschichte in Dokumenten" zeigte Exponate, die im Anschluß an die Schau verkauft wurden. Bei einigen Ausstellungen ist eine finanzielle Unterstützungen durch die öffentliche Hand nachweisbar.[996] Daneben gibt es erste Anzeichen für Sponsoringtätigkeiten privater Unternehmen (AW).

Das Genre der Textausstellung existierte noch nicht. Bei keiner Exposition ist eine massive schriftliche Kontextualisierung der Exponate nachzuweisen. Der Großteil der Expositionen kann als Einzelstückausstellung bezeichnet werden.[997] Viele AusstellungsgestalterInnen gingen dabei nach dem Prinzip „je mehr, desto besser" aus, sodaß die Ausstellungen der Zwischenkriegszeit normalerweise eine höhere Objektdichte aufweisen als heute übliche Expositionen.[998] Nur bei drei Expositionen wurde inszenierte Kontextualisierung in derartigem Umfang geleistet, daß sie als programmatisch inszenierte Ausstellungen bezeichnet werden können.[999]

---

993 Nur bei JK und FF wurde medial auf angebotene Führungen hingewiesen. Bei den meisten Ausstellungen finden sich keine Hinweise auf Führungen. Daß das Historische Museum (1848, VT, B, WW, FK) und die Museumsfreunde (ÖPA, MT, EU, FJ) aber sehr wohl Führungen anboten, ist wahrscheinlich. Zur Diskussion über die Beschriftung der Exponate in Wien vgl. S. 77.

994 KO (?), WW, ÖPA, FK, MT, ÖT (?), 60MM, HL (?), EU, FF, ÖKBA, FJ.

995 1848, VT, B, Auch bei der Kleinausstellung JK war der Eintritt frei.

996 JK (der Betrieb des Volksheims Ottakring wurde durch Subventionen des Unterstaatssekretariats für Unterreicht gewährleistet), 1848, VT, B, WW, MT (Ausfallshaftung), ÖKBA, MHA, FJ (Ausfallshaftung). Vgl. S. 68.

997 KO, VT, B, ÖPA, FK, TB, MT, ÖT, HL, 60MM, EU, TH, HÖ, GID (?), FF (?), MHA, FJ.

998 Vgl. vor allem: KO 1.000 Nr.n im Prunksaal der NB, VT 2.008 Nr.n, WW 2.300 Objekte, HÖ 1.135 Objekte, GID 800 Dokumente in drei Sälen, FF 10.000 Fotografien in der Secession (& 30.000 Fotos in Alben), MHA ca. 950 Exponate in 2 Sälen des NHMs. Die anderen Expositionen hatten B 1.070 Nr.n in acht Räumen, MT über 1.300 Exponate in 46 Schauräumen, ÖT ca. 1.000 Objekte in 13 Räumen, 60MM 140 Exponate, HL 184 Objekte, EU über 1.050 Objekte in 22 Räumen, ÖKBA 467 Bilder in 13 Sälen, FJ ca. 1.870 Exonate in 69 Räumen.

999 JK, 1848, AW. Bei WW (Interieurs), ÖKBA (Weiheraum) und MHA (Abteilung des Museums für Volkskunde) gab es nachhaltige Ansätze zu programmatischer Inszenierung. Auch bei MT (Große Galerie, Gedecke), EU (Türkisches Zelt, Barockgalerie, Saaltheater) und FJ (Stiegenhaus, Vorzimmer mit Lakaien, Große Galerie, Originalräume) wurden einzelne Abteilungen und Räume immer wieder programmatisch inszeniert. Vom Gesamtcharakter her blieben sie aber Einzelstückausstellungen.

5.3. VIEL ZEITGESCHICHTE. KEINE JUDEN. WENIG KIRCHE. UND NUR BESTIMMTE FRAUEN.

Thematisch und inhaltlich fällt die starke Berücksichtigung der Zeitgeschichte auf. Zehn Ausstellungen behandelten eine Periode, die zumindest die älteren BesucherInnen noch erlebt hatten.[1000] Sechs Ausstellungen zogen die Darstellung bis ins 20. Jahrhundert herauf.[1001] Demgegenüber war keine einzige Ausstellung einem prähistorischen, antiken, mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Thema gewidmet. Die menschliche Vergangenheit vor der Barockzeit wurde nur in acht Ausstellungen berücksichtigt - und dann oft nur mit wenigen Exponaten.[1002] Das ist auch insofern bemerkenswert, weil es in der Vorkriegszeit sehr wohl Ausstellungen zu Urgeschichte, Antike und Mittelalter gab (vgl. S. 45). Auch die erste NS-Ausstellung, „Die Ostmark - altes Germanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe“, thematisierte 1939 wiederum Frühgeschichte. Besonders die starke Vernachlässigung des Mittelalters überrascht. In der Geschichtsforschung wurde diese Epoche in der Zwischenkriegszeit ausgiebig bearbeitet. Die Kunstgeschichte „entdeckte“ damals das Mittelalter neu.

Die meisten Expositionen waren stark personen- und ereignisgeschichtlich ausgerichtet.[1003] Kunst und Kunstgewerbe wurden vielfach thematisiert.[1004] Während Geistes- und Kulturgeschichte[1005] sowie Wissenschafts- und Technikgeschichte[1006] auch wiederholt veranschaulicht wurden, erhielten Wirtschafts-, Sozial- und Strukturgeschichte nur wenig Raum.[1007] Obwohl in Wien bis in die späten 30er Jahre die Psychoanalyse beheimatet war, gab es kaum mentalitätsgeschichtliche Ansätze. Die Ausstellung „Das Joch des

---

1000 JK, TB, 60MM, TH, HÖ, GID, ÖKBA, FF, FJ, AW. 1848 zähle ich nicht dazu (75 Jahre Abstand).

1001 VT, WW, ÖPA, ÖT, HL, MHA. ÖGK hätte bis 1934 gereicht. Ob FK bis zur Gegenwart reichte, ist nicht mehr eruierbar.

1002 KO, WW, FK, ÖT, HL, 60MM, HÖ, MHA.

1003 1848, VT, B, ÖPA, TB, MT, ÖT, EU, HÖ, TH, GID, ÖKBA, FF, MHA (abgesehen von der Abteilung des Museums für Völkerkunde), FJ, AW.

1004 JK, KO, VT, B, WW, FK, MT, HL, EU, ÖKBA, FJ.

1005 DÖ (als Vorsatz), KO, VT, B, WW, MT, EU, FJ, ÖGK (als Vorsatz). Hinzu kommen hier noch die vielen hier nicht berücksichtigten monographischen Ausstellungen zu Literaten, Komponisten und dem Theater.

1006 DÖ (als Vorsatz), B (sehr kurz), FK, TB, ÖT, 60MM, EU, MHA, FJ, AW. Wissenschaften wie Psychologie/Psychoanalyse oder Soziolgie kamen jedoch wie ihre HauptvertreterInnen in keiner einzigen Ausstellung vor.

1007 WW (Abteilung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums; in Ansätzen auch die Ausstellung des Historischen Museums), MT (eine kleine Abteilung), EU (Teile einer Abteilung), GID (Dokumente zur Notlage der Bevölkerung), FJ („Materielle Kultur“), AW (wirtschafltiche Dimension der Erfindungen Auer-Welsbachs).

Krieges“ setzte sich mit Themen wie Lächeln, Abstumpfung, Schuld und Vergangenheitsbewältigung auseinander. Das Museums für Völkerkunde thematisierte in seiner Abteilung der Medicohistorischen Ausstellung Aberglaube und Suggestion. Sexualität wurde nur einmal und dann unter ausschließlich reproduktionstechnischer Perspektive thematisiert: Bei der historischen Abteilung der Ausstellung Frau und Kind.

Einzelnen Persönlichkeiten wurden häufig eine ganze Ausstellung gewidmet (B, TB, MT, EU, FJ, AW). Dabei wurde aber nie der Versuch unternommen, Charakter und Individualität herauszuarbeiten. Symptomatisch hierfür ist die Darstellung Franz Josephs, der in der Mammutausstellung von 1935 nie hinter der Schablone kaiserlicher Hoheit hervortrat.

Zwar widmete sich die Hälfte der Ausstellungen mehr oder weniger politischer Geschichte[1008], dabei wurden aber selten die Gestaltungsbereiche von Politik und so gut wie nie politische Entscheidungsmöglichkeiten herausgearbeitet. Politik war auch im historischen Rückblick undurchschaubar und somit nicht kritisierbar. Gesellschaftlichen Zuständen fehlte die Perspektive von Veränderbarkeit.

Abgesehen von der vor allem für ein jüdisches Zielpublikum gedachten Theodor Herzl-Ausstellung (1934) wurden Juden/Jüdinnen und jüdische Kultur in keiner einzigen historischen Ausstellung als Thema oder Unterthema dargestellt. „In der Ersten Republik wurde jüdische Geschichte und Kultur praktisch nicht mehr in allgemein-kulturhistorischen Ausstellungen thematisiert.“[1009] Nur in zwei historischen Ausstellungskatalogen dieser Zeit „sind Exponate zur jüdischen Kulturgeschichte verzeichnet.“[1010] Die Österreichische Porträtausstellung 1815-1914 (1927) zeigte 17 Porträts von Juden/Jüdinnen, bei der Maria Theresia-Ausstellung (1930) lassen sich mit gutem Willen drei von ca. 1.300 Exponaten jüdischer Kulturgeschichte zuordnen. Daneben kamen Juden in dieser Ausstellung in einer Bildstatistiken vor, und in der Kurzbiographie Josef von Sonnenfels wurde auf seine jüdische Abstammung hingewiesen. Nicht zufällig handelte es sich bei beiden Expositionen um Veranstaltungen der Museumsfreunde, hatte dieser Verein doch eine Reihe von Juden und Jüdinnen unter seinen Mitgliedern. Bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung wurden Juden wahrscheinlich in einer Bildstatistik erwähnt (vgl. S. 262). Daneben lassen sich Exponate zur jüdischen Geschichte in der

---

1008 JK, 1848, ÖPA, MT, EU, TH, HÖ; GID; ÖKBA; FF, FJ.

1009 Purin, Bernhard: Die museale Darstellung jüdischer Geschichte und Kultur in Österreich zwischen Aufklärung und Rassismus. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 34.

1010 Purin, Bernhard: Jüdische Geschichte und Kultur in österreichischen Museen und Ausstellungen. Eine Bibliographie 1918-1938. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Musuemswesen. Bd. 1. 1994/95 (Wien 1994), 162 und 166.

Ausstellung „Geschichte in Dokumenten“ (1934) nachweisen. Sonst kamen Juden/Jüdinnen nur noch ein weiteres Mal im gesamten gesichteten Material vor: Im „Programm“ der historischen Abteilung der Ausstellung „Wien und die Wiener“ (1927) war von einer Einbeziehung der jüdischen Religion in die Darstellung der Wiener Kultur die Rede, wobei aber nicht mehr eruierbar ist, ob es dazu auch kam. Der physischen Vernichtung der Juden/Jüdinnen ging somit ihre Verbannung aus der Geschichte voran. Lange bevor sie aus Wien vertrieben und deportiert wurden, waren sie in den Wiener historischen Ausstellungen nicht mehr präsent. Und das, obwohl die ganze Zeit über in Wien ein eigenes Jüdisches Museum existierte. Auch auf die Judaica-Sammlung des Volkskundemuseums hätten interessierte AusstellungsgestalterInnen jederzeit zurückgreifen können.[1011] Dabei ist festzuhalten, daß in keiner Schau antisemitische Ressentiments nachweisbar sind. Wenn im Katalog der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung Lueger und Schönerer als Antisemiten bezeichnet werden, so handelte es sich um eine wertfreie Feststellung.

Generell vernachlässigten bzw. ignorierten die Expositionen sprachliche und religiöse Minderheiten. So waren beispielsweise auch TschechInnen, SlowenInnen, KroatInnen und ZigeunerInnen bzw. ProtestantInnen und AltkatholikInnen ausgeblendet. Genausowenig wurden soziale Randgruppen oder soziale Konflikte thematisiert. Gesellschaft erschien meist als homogene und harmonische Gemeinschaft.

Bemerkenswert ist vor dem Hintergrund des politischen Katholizismus der Zwischenkriegszeit und der religiösen Offensive des „christlichen“ Ständestaats die weitgehende Nichtdarstellung der katholischen Kirche. Nur dreimal erfuhr die Kirche als politische Instanz Berücksichtigung. Fritz Saxl stellte im letzten Raum von „Das Joch des Krieges“ (1919) ein Bild eines „Proletarierkünstlers“ aus. Auf diesem erhoben sich über Leichen die „bösen Mächte: das Geld und die streitende Kirche, die den Sockel bilden, auf dem der Kriegsgott seine Herrschaft errichtet hat.“[1012] 1922 thematisierte Joseph Gregor in der Ausstellung „Komödie“ die Kirche mit vierzehn Büchern als zensurierende Moralinstanz. Und 1927 lautete eine Untergruppe der historischen Abteilung der Aussstellung „Wien und die Wiener“ „Reformation und Gegenreformation“. In der Folge wurde Kirche nur mehr durch vereinzelte Porträts kirchlicher Würdenträger[1013] oder im Zusammenhang mit Kunst und Kunsthandwerk berücksichtigt.[1014] Das

---

1011 Vgl. Purin: Die museale Darstellung jüdischer Geschichte und Kultur. In: Posch/Fliedl: Politik der Präsentation, 26.

1012 Vgl. Saxl: Das Joch des Krieges. In: Der Freie Soldat, Nr. 54 vom 28.6.1919.

1013 ÖPA, MT, HÖ (Piffl, Innitzer, Pius X., Pius XI., Leo XIII.), FJ (Kard. Rauscher, Pius IX.)

1014 MT (Kirchliche Kunst; Kirchenmusik), EU (Kirchliche Kunst; Das Stadtbild Wiens am Ende des XVII. und im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts; Schloßkapelle. Im Einleitungsaufsatz der Abteilung „Geistige Kultur“ schrieb der Benediktiner Hugo Hantsch noch von einem „in die Tiefe des Volkstums gehende[n] Neuaufbau kirchlichen Lebens“). Bei FJ fällt

Wirken der katholischen Kirche im Bildungs- und Sozialbereich wurde nie thematisiert.[1015]

Frauen kamen in historischen Ausstellungen in begrenztem Umfang und bezeichnenden Perspektiven vor. Meist spielten Frauen in Geschichtsschauen nur Nebenrollen.[1016] Geschlechterrollen wurden nie in Frage gestellt. Die einzige Ausstellung, die sich thematisch auf Frauen bezog, „Frau und Kind" (1928), legte das weibliche Geschlecht a priori auf die Rolle der liebenden Mutter und guten Hausfrau fest. Die Ausstellung zu Maria Theresia von 1930 berücksichtigte abgesehen von der Monarchin ebenfalls kaum Frauen. Maria Theresia ihrerseits wurde sofort als liebende Mutter und Großmutter charakterisiert. Sie bekundete keine „Regierungssucht", übernahm die aktive Rolle der Regentin nur aus den Umständen heraus und zeigte dabei „grenzenlose Liebe zu ihrem kaiserlichen Gemahl". „Mütterlich und fraulich blieb ihre Art" (vgl. S. 130f.). Maria Theresia war die in historischen Ausstellungen der Zwischenkriegszeit präsenteste Frau. Ihr wurde eine Großausstellung gewidmet und sie tauchte in drei weiteren Expositionen auf (60MM, HÖ, MHA). Bereits in der Vorkriegszeit waren ihr drei Expositionen gewidmet worden (vgl. S. 46).

Auch Elisabeth kam in vier Expositionen vor.[1017] Berufstätig wurden Frauen nur als Schauspielerinnen in größerem Umfang gezeigt. Der Vernachlässigung von Frauen in historischen Ausstellungen und ihrer fast ausschließlichen Darstellung als Gattin, Mutter oder Angehörige entspricht auf der Ebene der Ausstellungsgestalter(Innen) der Befund, daß nur zwei Frauen in Arbeitsausschüssen faßbar sind. Hedwig Kraus, Direktorin des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, war bei der Maria Theresia-Ausstellung gemeinsam mit Robert Haas für die Auswahl der musikalischen Archivalien

---

auf, daß trotz der ausführlichen Darstellung der städtebaulichen Veränderungen unter Franz Joseph abgesehen von der Votivkirche keine Kirchenneubauten gezeigt wurden. Hingegen wurde von Fritz Lahr 1937 kritisiert, daß im Konzept der Ausstellung ÖGK die Kirche völlig fehlte.

[1015] Unklar ist in welchem Umfang Kirche bei WW berücksichtigt wurde. Im nur teilweise umgesetzten „Programm" für die historische Abteilung war eine umfassende Darstellung des Wiener religiösen Lebens geplant. Im „Programm" findet sich auch die einzige Berücksichtigung der Freimaurerei in der Zwischenkriegszeit.

[1016] JK (Mittagessen, Mädchenschänder), 1848, B , WW, ÖT (Elisabeth auf der Hochzeitsreise nach Wien), 60MM (Maria Theresia), EU (nur beim Theater), EU (im „Bildersaal" und bei „Theater und festliches Leben"), HÖ (meist als Angehörige), GID (als Adressatinnen der Aufrufe zu sparen und zu sammeln), ÖKBA („Im Inneren der Monarchie"), FF (als Sanitäterinnen im Verwundetenlager), MHA (die einzige namentlich bezeichnete Frau war Maria Theresia) und FJ (vor allem Angehörige). Bei TB, HL, TH, GID, AW lassen sich Exponate zu einer Frau/zu Frauen nicht nachweisen, was teilweise auch auf die karge Quellenlage zurückgeführt werden kann.

[1017] Viermal in ÖPA, dreimal in ÖT, mindestens 27mal in HÖ und -zigmal in FJ.

zuständig.[1018] Anna Spitzmüller, wissenschaftliche Beamtin an der Albertina, wirkte bei den Ausstellungen zu Prinz Eugen und Franz Joseph mit.[1019]

[1018] Katalog der Maria-Theresia-Ausstellung, 12.
[1019] Katalog der Prinz Eugen Ausstellung, 6; Kaiser Franz Joseph Ausstellung, 5.

6. DIE WIENER GESCHICHTSKULTUR DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

Der folgende Abriß beruht vor allem auf der Auseinandersetzung mit historischen Ausstellungen. Er ist einseitig und berücksichtigt Geschichtsdarstellungen in Schulen und Schulbüchern nicht. Auch Geschichtsforschung, Geschichtstheorie und Literatur wurden nur begrenzt berücksichtigt. Außerdem liegt dem Ganzen keine ausgearbeitete Theorie zugrunde, die Geschichtskultur, individuelle Entscheidungsfindung und gesellschaftliche Veränderung zusammenbindet.

6.1. PIETÄT

„Pietät“ bedeutet(e) „Frömmigkeit; kindliche Liebe, Anhänglichkeit, treues Gedenken (an Verstorbene); Rücksicht; Achtung vor der Überlieferung“[1020] bzw. „ehrerbietige Rücksicht auf Eltern, Freunde, Vaterland“.[1021] „Pietas“ (lat.) meint Pflichtgefühl, Frömmigkeit und Ergebenheit.

Ich schlage den Begriff „Pietät“ als zentrale Kategorie für eine Beschreibung der Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit vor. Er weist auf den religiösen Ursprung damals dominierender Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von Vergangenheit hin (vgl. S. 24f.). Historische Überreste wurden damals häufig als „Reliquien“ bezeichnet, um Originale ein Kult betrieben und sekundäre Sakralisierung von Authentizität war gang und gäbe. Pietät impliziert Verehrungsverlangen, Ernst und Tiefe (vgl. S. 73-75). Auch deutet der Begriff „Pietät“ die geringe Bedeutung kritischen Geschichtsbewußtseins in der Zwischenkriegszeit an. Er verweist auf Harmoniebedürfnis und eine geforderte Erbaulichkeit von Geschichtsdarstellungen.

Der Begriff „Pietät“ wurde vor allem in konservativen Lagern verwendet. Felix Oppenheimer, Präsident der Museumsfreunde und sozial engagierter Legitimist, gebrauchte ihn häufig und verneigte sich besonders gerne vor der verehrungswürdigen Gestalt Franz Josephs „in pietätvoller Erinnerung“.[1022] Er verstand die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung als „Akt der Pietät“.[1023] Hans Ankwicz-Kleehoven, Mitglied des IÖG und Oberstaatsbibliothekar am

---

[1020] Der große Brockhaus. Bd. 14 (Leipzig, 15. Aufl., 1933).

[1021] Meyers Lexikon. Bd. 9 (Leipzig, 7. Aufl., 1928).

[1022] Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 8.

[1023] Oppenheimer, Felix Hermann: Einleitende Worte. In: ders.: Der Kaiser ... , 30f.; vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936, 6.

Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, hielt bei der gleichen Ausstellung fest, daß sie Anlaß gebe „zu pietätvollem Gedenken an die verehrungswürdige Erscheinung des großen Monarchen“.[1024] Wilhelm Miklas, christlichsozialer Bundespräsident von 1928 bis 1938, wünschte sich bei der Eröffnung der Maria Theresia-Ausstellung, daß „alle Besucher [...] in pietätvollem Gedenken an eine große Vergangenheit Erhebung über die Sorgen des Alltags finden und neue geistige Impulse für Gegenwart und Zukunft empfangen“.[1025] Wilhelm Weckbecker, zentrale Gestalt der Wiener Kunst- und Kultur(vereins)szene und glühender österreichischer Patriot, brachte bei selbiger Eröffnung diese Einstellung auf den Punkt: „Historische Pietät ist heilige Pflicht“.[1026] Die Reichspost wertete 1934 die Österreichische Kriegsbilderausstellung als „pietätvolle Erinnerung“[1027], und auch das Wiener Jüdische Familienblatt schrieb angesichts der 1934 veranstalteten Theodor Herzl-Ausstellung von „Pietät“.[1028] Tulo Nussenblatt, Leiter selbiger Ausstellung und überzeugter Zionist, gab 1937 „aus Dankbarkeit und Pietät“ ein Theodor Herzl-Jahrbuch heraus.[1029] Der französische Historiker Ernest Lavisse wählte für die von ihm herausgegebene 1892 bis 1922 erschienene Histoire de France den Leitspruch „pietas erga patriam“. Auch Sozialdemokraten verwendeten den Begriff mitunter, wenn auch mit einer leichten Konnotation von Langeweile, mit weniger Verehrungsverlangen und eher im Sinn von „sine ira et studio“.[1030]

6.2. EINE UNENTWICKELTE GESCHICHTSDIDAKTIK UND GESCHICHTE ALS LEBENSQUELL

„Fehlt der Geschichtswissenschaft die wissenschaftliche Disziplin der Didaktik, bleibt sie [...] blind gegenüber sich selbst und ihrer Wirkung oder aber unmittelbar einem fremden didaktischen Zwang unterworfen, der Wissenschaft

---

1024 Ankwicz-Kleehoven, Hans: Die Kaiser Franz Josef-Ausstellung in Schönbrunn. In: Wiener Zeitung Nr. 159 vom 9.6.1935.

1025 Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930, 6.

1026 Die Maria-Theresia-Ausstellung. In: Reichspost Nr. 132 vom 14. Mai 1930, 8.

1027 Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918. In: Reichspost Nr. 249 vom 7.9.1934, 6.

1028 Wiener Jüdisches Familienblatt. 2. Jg, Nr. 8 vom Juni 1934, 17.

1029 Nussenblatt, Tulo (Hg.): Theodor Herzl Jahrbuch (Wien 1937), 1.

1030 Vgl. Tietze: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf Jg. 25/10 vom Okt. 1932, 426; Die Ausstellung Wien und die Wiener. In: AZ Nr. 125 vom 7.5.1927, 6.

in seinen Dienst nimmt".[1031] Die Geschichtswissenschaften beschäftigten sich in der Zwischenkriegszeit wenig mit didaktischen Fragen. Bei historischen Ausstellungen pochte niemand auf klare Zieldefinitionen, BesucherInnenbefragungen wurden ein einziges mal durchgeführt (WW) und Evaluierungen kaum vorgenommen (vgl. S. 77).

Die Geschichtswissenschaften waren noch nicht in ihr „historiographisches Zeitalter" getreten. [1032] Das bedeutete ein geringes Bewußtsein von der Konstrukthaftigkeit einer jeden „Geschichte", es führte zur unreflektierten Vorstellung einer „historischen Realität", und das trug zur Hypostasierung und Immunisierung der vermittelten, zumeist konservativen Geschichtsbilder bei. Eine Dekonstruktion des sprachlichen Charakters von „Geschichte" war damals noch kaum möglich, wurden doch hierfür grundlegende sprachphilosophische Überlegungen erst im Verein Ernst Mach (Wiener Kreis) entwickelt. Die Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit zeichnete sich durch „Blindheit" gegenüber dem narrativen Charakter, den Wirkungen und Möglichkeiten von Vergangenheitsdarstellungen aus.

Vielfach wurde in der Zwischenkriegszeit davon ausgegangen, daß man/frau sich in „Geschichte" einfühlen kann (vgl. S. 73). Dem lag unausgesprochen die Vorstellung einer Teilhabe an Vergangenheit, einer „participation mystique" zugrunde, was wiederum mit der Wahrnehmung von historischen Überresten als „Reliquien" in Zusammenhang steht. In der Literatur der Zwischenkriegszeit drückte sich diese Geschichtskultur in zahlreichen historischen Romanen aus, die den LeserInnen die Illusion vermittelten, an entscheidenden historischen Augenblicken partizipieren zu können.[1033] Eine Auseinandersetzung mit bzw. Einfühlung in Geschichte sollte erbauliche Wirkungen zeitigen und war als Ansporn für die Gegenwart gedacht.[1034] Vergangenheit wurde als „Humus" begriffen (ÖPA) oder als lebensspendender Brunnen vorgestellt: „Geschichte" sollte pietätvoll konsumiert Kraft für Gegenwart und Zukunft geben. Kritische

---

1031 Karl Emil Jeismann, zitiert in: Süssmuth, Hans: Geschichtsdidaktik. Eine Einführung in Aufgaben und Arbeitsfelder (Göttingen 1980), 16.

1032 Vgl. Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990), 15.

1033 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien-München-Zürich 1981), 396.

1034 So verstand Miklas die huldigende Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935) als „Ansporn [...] für die nachfolgenden Generationen zu neuem gewaltigen Schaffen". Vgl. Eröffnung der Kaiser-Franz-Josefs-Ausstellung. In: Neue Freie Presse Nr. 25.395 vom 24.5.1935,6; Max Hoen meinte, die heroisierende „Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918" könne „ein Scherflein zum Aufschwung der Seelen" beitragen. Vgl. Max Hoen. In: Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918, 6f.; Karl Simon forderte, „Ausstellungen sollten Liebe und Stolz auf die Heimat sowie jugendliche Schaffensfreude wecken." Vgl. Simon: Noch einmal das historische Museum. In: Museumskunde. Bd. 7 (Berlin 1911), 38f.

Geschichtsdarstellungen wurden daher als „Brunnenvergiftung“ begriffen[1035], und es wurde als gesellschaftlich gefährlich erachtet, Schattenseiten, VerliererInnen, Minderheiten, Vergehen oder Verbrechen zu thematisieren. Eine positive Darstellung der Vergangenheit schien unerläßlich zu sein für das Gedeihen der Gesellschaft und für die Ausbildung eines gesunden Selbstbewußtseins.

Diese Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit ist gekennzeichnet durch den Drang, Vergangenheit floral metaphorisch zu beschreiben. So wurden die Begriffe wie „Blüte“, „Blütezeit“, „Erblühen“ allein im Katalog der Prinz Eugen-Ausstellung achtmal verwendet.[1036] Oskar Katann wollte bei der Ausstellung „Wien und die Wiener“ 1927 auch die vergangene „Blüte des gesellschaftlichen Lebens“ darstellen.[1037] Hermann Reuther konstatierte im Katalog zu selbiger Ausstellung ein „Erblühen“ der Stadt Wien unter den Babenbergern. Wilhelm Miklas sprach bei der Eröffnung der Maria Theresia-Ausstellung von „Theresianischer Blütezeit“.[1038]

Läßt sich die dominierende Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit auch so umreißen, so gab es sehr wohl auch diametral entgegengesetzte Vorstellungen von den Möglichkeiten und Wirkungen von Geschichtsdarstellungen. Ausstellungsgestalter wie Fritz Saxl oder Journalisten wie Paul Stefan (Gruenfeld) erachteten gerade das Wachhalten der Erinnerung an vergangene Schrecknisse als unerläßlich für zukünftigen Frieden. Otto Neurath und Gernd Arntz entwickelten mit der Bildstatistik im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum eine moderne Form der Veranschaulichung von strukturellen Einsichten und Zusammenhängen, und das Technische Museum nahm im didaktischen und methodischen Bereich eine Vorreiterrolle in der Darstellung von Geschichte ein. Diese neuen Ansätze wurden dann schnell vom Nationalsozialismus rezipiert, angewandt und weiterentwickelt (vgl. S. 75).

1035 Vgl. die Verwendung dieses Begriffs bei der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung durch: Oppenheimer: Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph. In: ders.: Der Kaiser ..., 25.

1036 Katalog der Prinz Eugen Ausstellung. Hg. v. Verein der Museumsfreunde Wien (Wien 1933), 11, 82, 102, 104, 107, 131, 132, 160.

1037 Vgl. „Programm“ in: Registratur des Historischen Museums 78/1927.

1038 Verein der Museumsfreunde in Wien: Tätigkeitsbericht 1928-1930, 5.

6.3. DER HABSBURGMYTHOS

Es mag übertrieben sein, den Habsburgmythos als absolut für die österreichische Literatur der Zwischenkriegszeit zu setzen.[1039] Sicherlich gewann dieser Mythos aber in der Zwischenkriegszeit sukzessive an Bedeutung.

Eine universeller Unsicherheit entspringende Suche nach Halt manifestierte sich bereits in den 20er Jahren in einem „Bedürfnis nach Geschichte".[1040] Historische Romane, historische Theaterstücke und historische Ausstellungen waren ein gesellschaftliches Desiderat. Ende der 20er Jahre war der Weltkrieg weit genug entfernt, um der Propagierung neuer Helden nicht mehr im Weg zu stehen. Autoritäre Strömungen erhielten verstärkt Zulauf. Sie erkannten, benutzten und produzierten eine Sehnsucht nach Heroismen und machten sie zur „konstitutive[n] Ingredienz einer Ideologie, die an den Kleinbürger appellierte und seinem verklemmten Verlangen nach Größe Rechnung trug."[1041] Geschichtskulturen lassen sich auch durch die historischen Personen, die in Romanen, Geschichtsbüchern und Ausstellungen berücksichtigt werden, kennzeichnen. Für die heroisierende Geschichtskultur der 30er Jahre in Wien ist bezeichnend, daß Bertha von Suttner und Henri Dunant in der Mammutausstellung zu Franz Joseph (1935) nicht berücksichtigt wurden. In der gesamten Zwischenkriegszeit wurden beide meines Wissens nur in der kleinen jüdischen Archivausstellung zu Theodor Herzl thematisiert (1934).

Neben den pazifistischen Strömungen verschwanden bald auch die antimonarchistischen aus der Öffentlichkeit. Somit stand einer Glorifizierung und Mythifizierung der habsburgischen Vergangenheit nichts mehr im Wege. Der Legitimismus wurde zu einer politischen Kraft, und führende christlichsoziale bzw. ständestaatliche Politiker versuchten, eine Rückkehr der HabsburgerInnen und eine Rückgabe des Habsburgervermögens in die Wege zu leiten. Der Doppeladler wurde 1934 wieder ins Wappen aufgenommen und die Adjustierung des Bundesheeres 1936 an die der k.u.k. Armee angeglichen. Zahlreiche Gemeinden verliehen Otto von Habsburg die Ehrenbürgerschaft, ein von der SDAP demontiertes Franz-Joseph-Denkmal wurde 1934 in Wiener Neustadt wieder aufgestellt.[1042]

[1039] Vgl. Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur (Salzburg 1966).

[1040] Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang, 393-407.

[1041] Jarka, Horst: Zur Literatur- und Theaterpolitik im "Ständestaat". In: Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang, 511.

[1042] Vgl. Reichspost Nr. 124 vom 7.5.1934, 3.

In der Literatur wurden Angehörige des Hauses Habsburg als (Titel)Helden der beliebten historischen Romane entdeckt[1043], viele Filme zeigten eine gute alte (Habsburger)Zeit[1044], und die Planungen für ein vor 1918 projektiertes Denkmal für Franz Joseph wurden wieder aufgenommen, wobei die gesamte Bundesregierung im Ehrenpräsidium der Proponentenvereinigung saß.[1045] Franz Joseph war in den Ausstellungen der Zwischenkriegszeit der mit Abstand präsenteste Mann: Er kam in mindestens neun Expositionen vor.[1046] Maria Theresia war die

[1043] Vgl. eine Auflistung einiger der dementsprechenden Bücher in: Jarka: Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat". In:Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang, 513f.

[1044] Vgl. Hanisch: Der lange Schatten des Staates, 172.

[1045] Mosser: Der Legitimismus, 121.

[1046] JK (vielleicht), 1848, VT, WW (vielleicht), 5mal in ÖPA, ÖT, HL, über 50mal in HÖ, GID, FF (vielleicht), 8mal in ÖKBA, FJ.

am häufigsten anzutreffende Frau (vgl. S. 254). Franz Joseph und Maria Theresia waren die Brennpunkte des Habsburgmythos in der Zwischenkriegszeit.

Nachdem Franz Joseph und Karl I. in historischen Ausstellungen anfangs sehr kritisch dargestellt wurden (JK, 1848, WW), änderte sich das ab 1927 (ÖPA). Danach wurden HabsburgerInnen fast ausschließlich positiv präsentiert.[1047] Die Kaiser Franz Joseph-Ausstellung von 1935 schließlich glich den Huldigungsexpositionen zu Lebzeiten des Monarchen. Die Wiener Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit dekonstruierte nicht Mythen, sie produzierte sie. Ihr Hauptmythos, der Habsburgmythos, war fortan immerhin derart widerstandsfähig, daß er sieben Jahre habsburgfeindlichen Nationalsozialismus unbeschadet überstand.

6.4. DIE HEGEMONIE PIETÄTVOLLER GESCHICHTSKULTUR UND DIE ZERSTÖRUNG KRITISCHEN GESCHICHTSBEWUSSTSEINS

Pietätvolle Geschichtskultur produziert und verlangt erbauliche und harmonische Geschichtsbilder und -darstellungen, und sie neigt zur Konstruktion dementsprechender Mythen. Konflikte werden ignoriert, Kritik an Verstorbenen wie an Vergangenem als unangebracht empfunden. Die pietätvolle Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit war von Sehnsucht nach Einheitlichkeit geprägt, „positivistisches Trennungsdenken“ wurde abgelehnt. Das war ein Mitgrund für die Nichtberücksichtigung der sprachphilosophischen Arbeiten des Wiener Kreises in der Geschichtstheorie. Getragen wurde diese pietätvolle Geschichtskultur von politisch konservativen Historiker(Innen). Fast alle Geschichtswissenschafter(Innen) der Zwischenkriegszeit können konservativen Lagern zugerechnet werden (vgl. S. 48). Auch deshalb fanden die „linken“und „jüdischen“ Wissenschaften der Soziologie und Psychoanalyse keinen nachhaltigen Einlaß in universitäre und institutionalisierte Geschichtsforschung. Es gab in der Zwischenkriegszeit zwar eine „Wiener Schule der Geschichtsforschung“, die vor allem in den Bereichen der Hilfswissenschaften unter Führung des IÖG internationale Anerkennung fand, bahnbrechende Forschungen wie sie in Wien in der Zeit von 1918 bis 1934/38 in Philosophie, Soziologie, Mathematik, Psychoanalyse, Medizin und Physik angestellt wurden, gelangen den Wiener Historiker(Innen) allerdings nicht. Im Bereich historischer Ausstellungen lagen die Verhältnisse ähnlich. Von Wiener historischen Ausstellungen gingen keine wegweisenden Impulse aus, und die

[1047] MT; HL; EU; HÖ, ÖKBA, MHA, FJ. Lediglich GID blieb indifferent.

AusstellungsgestalterInnen waren überwiegend in konservativen Lagern verankert (vgl. S. 245). Pietätvolle Geschichtskultur manifestierte sich bei Expositionen in traditionellen Präsentationsästhetiken. Damals moderne, d.h. konstruktivistische Ausstellungsarchitektur, wurde kaum berücksichtigt.

Wiener Sozialdemokraten versuchten sehr wohl, diese hegemoniale pietätvolle Geschichtskultur aufzubrechen. Besonders in der anfänglichen Volksbildungseuphorie wurde auch Vergangenheit als möglicher Ansatzpunkt für gesellschaftliche Veränderungen berücksichtigt. So präsentierte die erste Wanderausstellung der Volkswehr 1919 eine Rückschau auf den Weltkrieg mit dem signifikanten Titel „Das Joch des Krieges". 1923 wurden in der „Gedächtnis-Ausstellung 1848" (sozial)demokratische Geschichtsbilder vermittelt. Auf institutioneller Ebene konnte sich eine andere, eine „aufklärerische" Geschichtskultur im 1925 gegründeten Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum etablieren. Dieses produzierte mit dem Mundaneum eine eigene Geschichtsschau, und es war an einigen historischen Ausstellungen beteiligt. Diese Gegengeschichtskultur wurde in unterschiedlicher Weise von Personen wie Otto Neurath, Fritz Saxl, Hans Tietze, Ludo Moritz Hartmann, Paul Frischauer, Paul Stefan Gruenfeld und Schiller Marmorek getragen. Auch in den Werken Berthold Brechts und Erich Maria Remarques manifestierte sich eine ähnliche Geschichtskultur.

Die SDAP stand dabei aber der „Geschichte" eher uninteressiert gegenüber. Sie legte kaum Wert auf die Präsentation „linker" Geschichtsbilder. Otto Glöckel war sich zwar der Bedeutung entsprechender Geschichtsbilder und eines entsprechenden Geschichtsunterrichts für die Heranbildung „stolzer Republikaner" bewußt[1048], seine inhaltlichen Ausführungen bei der von ihm angeregten und nicht realisierten Ausstellung „Deutschösterreich" (1919) blieben allerdings traditionellen Vorstellungen von Geschichtsschauen verhaftet. Als 1924/25 in Wien der Direktorsposten der Städtischen Sammlungen und somit des Historischen Museums nachzubesetzen war, fiel die Wahl nicht auf einen volksbildnerisch ambitionierten Sozialdemokraten, sondern auf Hermann Reuther.[1049] Die große historische Abteilung bei der sozialdemokratisch dominierten Ausstellung „Wien und die Wiener" wurde gar vom engagierten Katholiken Oskar Katann gestaltet.

Das Desinteresse der SDAP an Geschichte lag in ihrem Fortschrittsdenken begründet. Vergangenheit war vorbei, Beschäftigung damit hatte modrigen Beigeschmack. Nicht Wurzelmetaphoriken verwendeten die Sozialdemokraten zur Selbstdarstellung, sondern Slogans wie „Wir sind jung und das ist schön."

[1048] Vgl. Hanisch: Der lange Schatten des Staates, 326.

[1049] Vgl. die harsche Kritik Hans Tietzes an Reuther und seiner Tätigkeit: Tietze, Hans: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf Jg. 25/10 vom Oktober 1932, 425-428. Vgl. zu Hermann Reuther S. 58f.

Ein weiterer Grund für die Absenz „linker“ Geschichtsschauen nach 1923 lag in der Art, wie historische Expositionen meist gestaltet waren. Gegenwartsbezüge, BesucherInnenbezüge, Interaktionen, Anregungen zur Entfaltung der eigenen Kreativität waren kaum anzutreffen. Geschichtsexpositionen mußten daher intuitiv als ungeeignet erscheinen, sozialdemokratische Volksbildungsvorstellungen umzusetzen. Denn passives Konsumieren und schweigendes (Be)Staunen widersprachen der Absicht, durch Anregungen zu einer produktiven Auseinandersetzung und zur kritische Aneignung das Individuum zu stärken. Daß Geschichte keineswegs langweilig und reaktionär sein mußte und daß in Geschichtsausstellungen durchaus sozialdemokratisches Gedankengut transportierbar war, bewies Fritz Saxl 1919 mit „Das Joch des Krieges“. Seine Ansätze wurden aber von den Sozialdemokraten nicht aufgenommen oder weiterentwickelt.

Das ist insofern bedeutsam, weil ein entsprechendes Geschichtsbewußtsein und entsprechende Geschichtsbilder notwendig sind für die Legitimation gegenwärtiger Herrschaft und für die Begründung politischer Forderungen. Der freiwillige Verzicht der SDAP auf die nachhaltige Propagierung einer ihr entsprechenden Geschichtskultur war Bedingung der Möglichkeit ihrer Zerschlagung im Februar 1934.

Die neue autoritäre Führung um Engelbert Dollfuß hingegen wußte um die Bedeutung von Geschichte. Die Jahre 1933 bis 1935 brachten eine bisher nicht gekannte Präsenz von „Geschichte“ im öffentlichen Leben. 1933 wurden riesige Feierlichkeiten zum 250 Jahr-Jubiläum der Befreiung Wiens inszeniert. 1934 folgte eine Unzahl von Veranstaltungen zum Weltkrieg. 1935 organisierte der Ständestaat Marco d’Aviano-Feierlichkeiten. Von 1933 bis 1935 wurden mit einer Reihe von historischen Ausstellungen austrofaschistische Geschichtsbilder propagiert. Danach fanden sich in Wien bis in die Nachkriegszeit hinein keine Anzeichen einer „aufklärerischen“ Geschichtskultur mehr.

Die pietätvolle Geschichtskultur der Zwischenkriegszeit war durch die Dominanz traditionalen Geschichtsbewußtseins gekennzeichnet. Eine große Vergangenheit wurde beschworen, von Blütezeiten geschwärmt und ein neues Heldenzeitalter angekündigt. Charakteristisch für die damalige österreichische Geschichtskultur ist dabei das Fehlen einer nationalen Gedächtnisgeschichte. Im Unterschied zu Deutschland, Frankreich, Ungarn oder Italien wurden keine nationalen Ursprungsmythen entwickelt und kein Nationalmuseum gegründet. Traditionales Geschichtsbewußtsein verlangt aber nach „großen Erzählungen“. So wurde in Wien anstelle einer österreichischen Nationalgeschichte die gesamtdeutsche Geschichtsauffassung entworfen und vom Großteil der Bevölkerung bereitwillig akzeptiert. Das kollektive Gedächtnis der WienerInnen, egal ob christlichsozial, deutschnational oder sozialdemokratisch,

war deutsch. Auch deshalb erschien der Anschluß an das Dritte Reich als wünschenswert.

Parallel zur Etablierung autoritärer Führergestalten in ganz Europa trat in der damaligen Geschichtskultur verstärkt auch exemplarisches Geschichtsbewußtsein auf. Damit verbunden war das Erscheinen zahlreicher historischer Biographien

und die Veranstaltung historischer (Groß)Ausstellungen zu ehemaligen HerrscherInnen und Heroen. Überzeitliche Lebens- und Klugheitsregeln sollten über „Geschichte“ vermittelt werden.

Sowohl traditionales als auch exemplarisches Geschichtsbewußtsein verwischen die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart. Sie neigen zu einem statischen Geschichtsverständnis und lassen Perspektiven von Veränderbarkeit tendentiell in den Hintergrund treten. Demgegenüber distanziert sich kritisches Geschichtsbewußtsein von Vergangenem und betont dessen Uneinholbarkeit. Kritisches Geschichtsbewußtsein ist pietätlos, zersetzend und will häufig Veränderungen bewirken.

Die Zerstörung kritischen Geschichtsbewußtseins und mit ihm der Ansätze zu einer emanzipatorischen Gegengeschichtskultur muß vor dem Hintergrund des dominierenden autoritären Gesellschaftscharakters der Zwischenkriegszeit begriffen werden. Obwohl das Jahr 1918 für viele Gesellschaften Mitteleuropas einen Übergang von monarchischen zu demokratischen Herrschaftsformen bedeutete, kam es letztendlich in den meisten Ländern zu einer Verstärkung des autoritären Gesellschaftscharakters. Das stand in Zusammenhang mit der hegemonialen Stellung pietätvoller Geschichtskultur und führte zur Zerstörung kritischen Geschichtsbewußtseins. Ohne kritisches Geschichtsbewußtsein gab es dann aber keine Instanz mehr, die faschistische und nationalsozialistische Sinnkonstruktionen und Selbstlegitimationen in Frage stellte. So waren Mitte der 30er Jahre die Bedingungen der Möglichkeit geschaffen, den autoritären Gesellschaftscharakter noch zu verstärken und auf individueller wie kollektiver Ebene Konformismus, Masochismus und Sadismus in vorher für unmöglich gehaltenem Ausmaß zu entwickeln.

7. OFFENE FRAGEN

Gesellschaftscharaktere stehen mit Geschichtskulturen in Zusammenhang. Geschichtsbewußtsein, Geschichtsbilder und kollektive Gedächtnisse prägen individuelle Erinnerungen, produzieren spezifische Ich- und Wir-Identitäten und veranlassen entsprechende Ereignisse. Diese Zusammenhänge eingehender zu untersuchen und theoretisch zu begründen, wäre eine lohnenswerte Fortführung dieser Arbeit. Eine Berücksichtigung von Geschichtsdarstellungen in Schulen und Jugendbüchern könnte die Einseitigkeit meiner Ausführungen zur Geschichtskultur aufheben.

Aber auch zum Ausstellungswesen der Zwischenkriegszeit in Wien wäre noch einiges klarzustellen. Abgesehen von zumindest zwei nichtbehandelten Expositionen (vgl. S. 243), wären vor allem zur „Gedächtnis-Ausstellung 1848“ und zur Ausstellung „Von Front zu Front“ weitere Recherchen anzustellen. Ganz allgemein müßte intensiver nach Berichten in Zeitungen und wissenschaftlichen Zeitschriften gesucht werden. Zu eruieren wäre, ob nicht vielleicht in Nachlässen Ausstellungskonzepte und andere Materialen vorhanden sind. Auch wären für die Zeit des Austrofaschismus die Bestände des Dokumentationszentrums des Österreichischen Widerstands zu berücksichtigen.

ANHANG

Benutzte Archive

Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA)
Archiv der Österreichischen Galerie
Bildarchiv und Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
Kriegsarchiv
Künstlerhausarchiv
Plakatsammlung des Museums für Angewandte Kunst (MAK)
Plakatsammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek
Registratur des Historischen Museums
Secessionsarchiv
Tagblattarchiv der Sozialwissenschaftlichen Dokumentationsstelle der Arbeiterkammer Wien
Wiener Stadt- und Landesarchiv

Periodika

Der Abend
Arbeiterzeitung (AZ)
Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung
Beiträge zur historischen Sozialkunde
Blätter für Geschichte der Technik
Die Fackel
Frankfurter Allgemeine Zeitung
Der Freie Soldat (Wien). Sozialdemokratische Soldatenzeitung
Die Furche
Geschichte und Gegenwart
Der Kampf
Das Kleine Blatt
Kleine Volkszeitung, Wien
Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (MIÖG)
Mitteilungsblätter der Museen Österreichs
Museumskunde
Neue Freie Presse
Neues Wiener Journal
Neues Wiener Tagblatt
Österreichische Gemeindezeitung
Das Österreichische Morgenblatt
Österreichische Rundschau
Österreichische Volkszeitung
Österreichische Wehrzeitung
Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG)
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde

Radio Wien
Die Reichspost
Die Stimme
Die Stunde
Survey Graphic
Verein der Museumsfreunde in Wien
Wiener Geschichtsblätter
Wiener Jüdisches Familienblatt
Der Wiener Kunstwanderer
Wiener Neueste Nachrichten
Wiener Schriften
Wiener Zeitung
Zeitgeschichte
Historische Zeitschrift

Ungedruckte zeitgenössische Quellen

Deutschmann, Wilhelm: Hundert Jahre Historisches Museum. Regesten (in Auswahl) (maschinegeschriebenes Verzeichnis, Wien ca. 1986)

Katalog der Musikausstellung. 1924. Ernste Musik in Wien von Anton Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart (maschinegeschriebener Katalog im Besitz der Wr. Landesbibliothek)

Rathauskorrespondenz Nr. 251. Wien, 15. September 1932. Theaterjubiläum des alten Wiener Stadttheaters. Eine Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 1 Blatt (Wien 1932)

Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren. Katalog der Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 21. September bis 16. November 1924 (maschinegeschriebenes Manuskript im Besitz der Wr. Stadt- und Landesbibliothek), 213 S.

Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz. Hg. v. Magistrate der Stadt Wien. 3 Bde. (maschinegeschrieben und nicht im Druck erschienen, Wien 1933)

Weckbecker, Wilhelm: Denkmalpflege in Österreich. Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek am 14.12.1934 (maschinegeschriebenes Manuskript im Besitz der NB)

Gedruckte zeitgenössische Quellen

Affinger, Ludwig: Die Hundertfünfzigjahrfeier des Allgemeinen Krankenhauses. In: Neue Freie Presse Nr. 25.376 vom 5.5.1935, 14

Amon, Adolf: Historische Legenden über die von der Wiener Molkerei in der Ausstellung "Wien und die Wiener" (Mai-Juni 1927, Messepalast) nachgebildeten Alt-Wiener Bauten (Wien 1927)

Arnold, Franz: Gedenkrede auf Wilhelm Freiherr von Weckbecker gehalten im Wiener Goethe-Verein am 4. März 1936. In: Weckbecker, Wilhelm: Kaiser Franz Josef als Förderer der Künste. Radio Vortrag, gehalten am 31. Mai 1935 ... (=Veröffentlichungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien Nr. 4) (Wien 1937), 24ff.

Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten öffentlicher Sammlungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien 1912-1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz. Secession. Wien 1936 (Wien 1936)
Die Ausstellung des Haus- Hof- und Staatsarchives in Wien. Erklärender Führer (Wien 1924)
Ausstellung Haus Österreich. Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich. Juni-Juli 1934 (s.a. et s.l.)
Benjamin, Walter: Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4/1 (Frankfurt a. M. 1972), 527-532
Benjamin, Walter: Das Passagen Werk. In: Gesammelte Schriften V 1. Hg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M. 1982)
Bertold, Robert: Von Front zu Front: Przemysl - Isonzo = 24.000 Kilometer. Erlebnisse eines kriegsgefangenen österreichischen Offiziers auf seiner Flucht um den Erdball (Graz-Wien 1933), 419 S.
Bibl, Viktor: Prinz Eugen, ein Heldenleben (Wien-Leipzig 1941)
Bier, Justus: Zur Frage der Neuorganisation historischer Stadtmuseen. In: Museumskunde NF 2 (Berlin-Leipzig 1930), 54-56
Der große Brockhaus. Bd. 14 (Leipzig, 15. Aufl., 1933)
Byloff, Fritz: Hexenglauben und Hexenverfolgung in den österreichischen Alpenländern (Berlin-Leipzig 1934)
Conrad von Hötzendorf, Gina Gräfin: Mein Leben mit Conrad von Hötzendorf (1935)
Eberlein, Kurt Karl: Zur Ausstellungstechnik. In: Museumskunde NF 1 (Berlin-Leipzig 1930), 10f.
Elze, Walter: Der Prinz Eugen: sein Weg, sein Werk und Englands Verrat (Stuttgart-Berlin 1940)
Ernst, Otto (Hg.): Franz Joseph I. in seinen Briefen (Wien 1924)
Filek, Egid: Stadt in Not (Berlin 1933)
Frau und Kind. Ausstellung im Messepalast. Wien. April - Juli 1928 (Wien 1928), 96 S.
Friedjung, Heinrich: Kaiser Franz Joseph I. Historische Aufsätze (Stuttgart-Berlin 1919)
Friedmann, Armin: Maria Theresia und ihre Welt. Anläßlich der Ausstellung in Schönbrunn. In: Neues Wiener Tagblatt vom 28.5.1930
Frischauer, Paul: Prinz Eugen. Ein Mensch und hundert Jahre Geschichte (Wien 1933)
Führer durch die Ausstellung von Kriegsgraphik veranstaltet vom Kriegshilfsbüro des k.k. Ministeriums des Inneren im k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Wien, 10. März-21. April 1917 (Wien 1917)
Führer durch die Ausstellung Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit. September bis Oktober 1930 (Wien 1930), 46 S.
Führer durch die Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien (Wien 1920), 88 S.
Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien. Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit (Wien 1927), 248 S.
Führer durch die Maria Theresia-Ausstellung. Wien-Schönbrunn 1930. Hg. vom Verein der Museumsfreunde in Wien (Wien 1930), 32 S.
Führer durch die Prinz Eugen Ausstellung. Hg. vom Verein der Museumsfreunde in Wien (Wien 1933), 59 S.
Führer durch die Sonderabteilung „DDSG“ der Ausstellung „Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit“ (Wien 1930)
Gribble, Francis: Franz Joseph. Tragödie eines Kaiserhauses. Mit einem Vorwort von Paul Robert (Berlin 1922)

Grunwald, Max: Samuel Oppenheimer und sein Kreis. Ein Beitrag zur österreichischen Finanz- und Wirtschaftsgeschichte. Quellen und Forschungen zur Geschichte der Juden in Deutsch-Österreich Bd. V (Wien 1913)
Handbuch des Reichsgaues Wien (Wien 1941)
Handel-Mazzetti, Enrica: Die Waxenbergerin (München 1934)
Hawel, Hubert: Türkennot 1683. Ein Büchlein zur Erinnerung an die vor 250 Jahren erfolgte Befreiung Wiens aus schweren Kriegsnöten (Graz 1933)
Das Heldenalter Österreichs. Reden des Bundespräsidenten Wilhelm Miklas bei der Türkenbefreiungsfeier und dem Allgemeinen Deutschen Katholikentag am 12. September 1933, 7 S.
Heller, Eduard: Kaiser Franz Joseph. Ein Charakterbild (Wien 1934)
Hengelmüller, Freiherr von: Franz Rákóczi und sein Kampf für Ungarns Freiheit 1703-1711 (Stuttgart-Berlin 1913)
Island-Ausstellung Wien 1930. Anläßlich der 1000-Jahr-Feier des isländischen Parlaments. 5.-31. Juli. Hofburg (Wien 1930)
Jacob-Friesen, K.H.: Die kulturgeschichtlichen Museen und die Schule. In: Museumskunde NF 6 (Berlin-Leipzig 1934), 64-71
Jelusich, Mirko: Der Traum vom Reich (Berlin 1940) (Neuauflage 1979 unter dem Titel: Prinz Eugen, der Feldherr Europas. Der Traum von Kaiser und Reich)
Kaiser Franz Joseph Ausstellung. Schönbrunn. Mai bis Oktober 1935 (Wien 1935), 96 S.
Karabacek, Joseph Ritter von: K. k. Österreichische Museum. Catalog der Theodor Graf'schen Funde in Aegypten (Wien 1883)
Katalog der Abteilung Kunst. Kriegsausstellung. Wien 1917 (Wien 1917)
Amtlicher Katalog der Historischen Lederarbeiten-Ausstellung anläßlich des Jubiläums „600 Jahre Wiener Lederwaren" (Wien 1932), 32 S.
Katalog der Ausstellung „Kömodie" im Prunksaale der Nationalbibliothek (Wien 1922), 128 S.
Katalog für die Medicohistorische Ausstellung (...) im Naturhistorischen Museum (Wien-Innsbruck-München 1935), 128 S.
Katalog der Haydn-Gedächtnisausstellung (Wien 1932)
Katalog der Maria-Theresia-Ausstellung. Schönbrunn. Mai-Oktober 1930. Hg. v. Verein der Museumsfreunde in Wien (Wien 1930), 170 S.
Katalog der Prinz Eugen Ausstellung. Hg. v. Verein der Museumsfreunde Wien (Wien 1933), 173 S.
Katalog der Schubert-Zentenarausstellung der Stadt Wien 1928 im Messepalast (Wien 1928)
Kessler, Adolf: Die Juden in Österreich unter Kaiser Franz Joseph I. (Dissertation, Wien 1932)
Keyser, Erich: Eine neue Form des Geschichtsmuseums. Das staatliche Landesmuseum für Danziger Geschichte in Danzig - Oliva. In: Museumskunde NF 3 (Berlin-Leipzig 1931), 62-70
Keyser, Erich: Das politische Museum. In: Museumskunde NF 6 (Berlin-Leipzig 1934), 82-88
Keyser, Erich: Die Veranschaulichung der Geschichte. In: Museumskunde NF 11 (Berlin-Leipzig 1939), 86-94
Kretschmayr, Heinrich: Maria Theresia (Gotha 1925)
Kriegsbilder-Ausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Künstlerhaus Wien 2. Oktober 1915. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Wien 1915)
Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Künstlerhaus (Wien 1918)
Kunstausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers. Kriegsausstellung. Wien 1916 (Wien 1916)

Das Land des sozialistischen Aufbaues. Führer durch die Ausstellung (Wien ca. 1932)
Lauffer, Otto: Herr Schedeler-Meyer und die historischen Museen. In: Museumskunde 6 (Berlin 1910), 32-40
Lauffer, Otto: Das historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. In: Museumskunde Bd. 3 (Berlin-Leipzig 1907),1-14, 78-99, 179-185, 222-245
Lauffer, Otto: Moritz Heyne und die archäologischen Grundlagen der historischen Museen. In: Museumskunde Bd. 2 (Berlin 1906), 153-162
Leisching Julius*:* Museumskurse. In: Museumskunde 1 (Berlin 1905), 91-96
Leitsätze zur Gedenkfeier des Türkenjahres 1683 (Wien 1933), 10 S.
Lorenz, Reinhold: Türkenjahr 1683. Das Reich im Kampf um den Ostraum (Wien-Leipzig 1933)
Meyers Lexikon. Bd. 9 (Leipzig, 7. Aufl., 1928)
Miess, Michael: Welches ist der Nutzen der Ausstellung und wie ist dieselbe zu verwerten? (Bistritz 1898)
Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Hg. von Karl Koetschau. 17 Bde.(Berlin 1905-1924)
Museumskunde. Vierteljahreszeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. NF 11 Bde. (Berlin-Leipzig 1929-1939)
Nagl, Assunta: Maria Theresia: ein Lebensbild (Innsbruck 1930)
Neurath, Otto: Gesammelte bildpädagogische Schriften. Hg. v. Rudolf Haller und Robin Kinross (Wien 1991)
Neurath, Otto: Die Museen der Zukunft. In: Neurath, Otto: Gesammelte bildpädagogische Schriften. Hg. v. Rudolf Haller und Robin Kinross (Wien 1991), 244-257. Ursprünglich erschienen als „Museums of the Future“. In: Survey Graphic, Vol. 22, No. 9 (New York 1933), 458-463
Neurath, Otto: Der Weg des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien. In: Neurath, Otto: Gesammelte bildpädagogische Schriften. Hg. v. Rudolf Haller und Robin Kinross (Wien 1991), 89. Erstmals wurde dieser Aufsatz abgedruckt in: Österreichische Gemeinde-Zeitung. 4. Jg. (Wien 1927), 3-5
Niederösterreichischer Amtskalender für das Jahr 1920 (Wien 1920)
Nussenblatt, Tulo: Ferdinand I. von Bulgarien und Theodor Herzl. In: Neues Wiener Journal Nr. 13.385 vom 25.2.1931, 8
Nussenblatt, Tulo (Hg.): Theodor Herzl Jahrbuch (Wien 1937)
Nussenblatt, Tulo: Die Krise des Antisemitismus? In: Die Stimme (Wien) vom 31.12.1931
Nussenblatt, Tulo: Arthur Schnitzler und Theodor Herzl. Die Etappen einer Bekanntschaft. In: Neues Wiener Journal vom 9.11.1931, 4
Oppenheimer, Felix Hermann: Die Beschaffung der Geldmittel für gemeinnützige Bautätigkeit (1907)
Oppenheimer, Felix Hermann: Zum Friedensdiktat. In: Österreichische Rundschau. Bd. 60. Juli-September 1919 (Wien-Leipzig 1919), 241-244
Oppenheimer, Felix Hermann: 25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen, mit der die feierliche Eröffnung der Jubiläums-Ausstellung vom 24. September 1936 einleitenden Begrüßung (= Nr. 5 der Publikationen des Vereins der Museumsfreunde in Wien) (Wien 1936)
Oppenheimer, Felix: Die Grundgebrechen der Demokratie. In: Österreichische Rundschau vom 15.3.1909

Oppenheimer, Felix Hermann: Der Kaiser, zum 2. Dezember 1908. Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph, zum 75. Jahrestag der Thronbesteigung ... Zwei Würdigungen mit der die feierliche Eröffnung der Kaiser Franz Joseph Ausstellung in Schönbrunn einleitenden Begrüßung (Wien 1935)
Oppenheimer, Felix Hermann: Österreich, wie es war und ist (Wien 1933), 23S.
Oppenheimer, Felix Hermann: Wohnungsnot und Wohnungsreform in England (1900)
Österreichischer Amtskalender für die Jahre 1922 bis 1938 (Wien 1923 etc.)
Österreichische Porträtausstellung 1815-1914. Veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien. Oktober-Dezember 1927 im Künstlerhaus (Wien 1927), 96 S. & 24 Bl.
Die Ostmark - altes Germanenland. Schau frühdeutscher Kulturhöhe (Wien 1939)
Pessler, Wilhelm: Das historische Museum und der Weltkrieg. In: Museumskunde 11 (Berlin 1915), 68-75 und 143-155 sowie in: Museumskunde 12 (Berlin 1916), 91-104 und 139-203
Planer, Franz (Hg.): Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft 1929. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte (Wien 1929)
Preßler, Wilhelm: Die Forschungsaufgaben der kulturgeschichtlichen Museen (Hamburg 1930)
Preusser, Erika: Prinz Eugen und die österreichisch-preussische Bündnispolitik 1726-1728 (1944)
Prinz Eugen von Savoyen: Schlachtberichte (1937)
Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik (Wien 1991ff.)
Prospekt der Ausstellung „Das Joch des Krieges“. (Fotokopie im Bestand „Fritz Saxl“ im Tagblattarchiv der Sozialwissenschafltichen Dokumentationsstelle der Arbeiterkammer in Wien)
Prüger, Josef: Wien im Türkensturm (Wien-Leipzig 1933)
Pudor, Heinrich: Museumsschulen. In: Museumskunde Bd. 6 (Berlin 1910), 248-253
Rechnungsabschluß der Bundeshauptstadt Wien für das Jahr 1927 (Verlag des Gemeindepräsidiums)
Redlich, Oswald: Kaiser Franz Joseph. In: NÖB Bd. 1 (Wien 1923), 11-22
Redlich, Joseph: Kaiser Franz Joseph von Österreich (Berlin 1928)
Reuther, Hermann: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf. Jg. 25/12. Dezember 1932, 324-327
Rössler, Hellmuth: Der Soldat des Reiches. Prinz Eugen (Oldenburg i.O.-Berlin 1934)
Sandner, Hildegard: Prinz Eugen als Statthalter der Niederlande und sein Verhältnis zu Prié (1944)
Saxl, Fritz: Das Joch des Krieges. In: Der Freie Soldat (Wien). Sozialdemokratische Soldatenzeitung. Offizielles Organ der Soldatenräte Deutschösterreichs Nr. 54 vom 28.6.1919
Schäffer, Immanuel: Wesenswandel der Ausstellung. Ein Überblick über das deutsche Ausstellungswesen und die Ausstellungsarbeit des Institus für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda (Berlin 1938)
Schmitthenner, Paul: Prinz Eugen von Savoyen (Freiburg im Breisgau 1936)
Schumacher, Ruppert: Prinz Eugen: des Reiches Bannerträger an Donau und Rhein. (Berlin 1935)
Schwietering, J.: Über das historische Museum. In: Museumskunde 14 (Berlin 1918), 157-159
Sechzig Jahre metrisches Maßsystem in Österreich. 1872-1932. Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie Wien. 15. September bis 30. Oktober 1932 (Wien, 3. Auflage, 1932), 128 S.

Sedlacek, Franz: Auer von Welsbach. In: Blätter für Geschichte der Technik Nr. 2 (Wien 1935)
Sedlacek, Franz: Die Dr. Carl Auer-Welsbach Gedächtnisausstellung im Technischen Museum für Industrie und Gewerbe in Wien. In: Blätter für Geschichte der Technik Nr. 3 (Wien 1936), 74-83
Simon, Karl: Noch einmal das historische Museum. In: Museumskunde 7 (Berlin 1911), 28-39
Spitzmüller, Alex Frh. v.: Kaiser Franz Joseph als Staatsmann (Wien 1935)
Srbik, Heinrich von: Franz Joseph I. Charakter und Regierungsgrundsätze. In: Historische Zeitschrift 144 (1931), 509-526
Stefan, Paul [eigtl. Gruenfeld, Paul Stefan]: Es werden Kriegsdokumente gezeigt ... In: Die Stunde Nr. 3.384 vom 24.6.1934, 4
Stoeller, Ferdinand: 1683. Ein Erinnerungsblatt zur Regierungsfeier am 12. Sept. 1933, 29 S.
Tietze, Hans: Das Museum der Stadt Wien. In: Der Kampf Jg. 25/10 vom Oktober 1932, 425-428
Tschuppik, Karl: Franz Joseph I. Der Untergang eines Reiches (Hellerau 1928)
Tschuppik, Karl: François-Joseph et Madame Schratt (Paris 1933)
Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1919-1924 (s.a. et s.l.)
Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1925-1927 (s.a. et s.l.)
Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1928-1930 (s.a. et s.l.)
Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1931-1933 (s.a. et s.l.)
Verein der Museumsfreunde in Wien (Hg.): Tätigkeitsbericht 1934-1936 (s.a. et s.l.)
Verordnungsblätter für den Dienstbereich des BMU. 1918 und 1930 bis 1938
Verordnungsblätter des Stadtschulrates für Wien. Jg. 1934
Die Verwaltung der Stadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1914 bis 30. Juni 1919. Hg. vom Wiener Magistrate (Wien 1923)
Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1929 bis zum 31. Dezember 1931 unter dem Bürgermeister Karl Seitz. Hg. vom Magistrat der Stadt Wien (Wien 1949)
Volkserziehung. Nachrichten des Bundesministeriums für Unterricht. 1919 bis 1929
Waldeck, Heinrich Suso: Der Stephansturm im Türkensturm. In: Radio Wien, 9. Jg., Heft 49 (Wien 1933)
Weckbecker, Wilhelm: Kaiser Franz Josef als Förderer der Künste. Radio Vortrag, gehalten am 31. Mai 1935 ... (=Veröffentlichungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien Nr. 4) (Wien 1937)
Weihs-Tihanyi von Mainprugg, Franz: Belagerung und Entsatz von Wien 1683 (Graz 1933)
Weill, Erwin: Gottes Bollwerk (Wien-Leipzig 1933)
Weiser, Franz Xaver (Hg.): Der Kampf um Wien im Türkenjahr 1683 (Wien 1933)
Weiss, Carl: Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien 1883. Aus Anlaß der 2. Säkularfeier der Befreiung Wiens von den Türken vom Gemeinderathe ... veranstaltet (Wien 1883), 406 S.
Weisungen für die Türkenbefreiungs-Gedenkfeier am 14. Mai 1933 in Wien. Bundesführung des Österreichischen Heimatschutzverbandes (Wien 1933), 31 S.
Wien und die Wiener. Ausstellung im Wiener Messepalast. Mai-Juni 1927 (Wien 1927), 248 S.
Wien und die Wiener. Offizielle Ausstellungszeitung. Hg. v. d. Vereinigung österreichischer Tageszeitungen. 7. Mai - 17. Juli 1927 (Wien 1927)

Literatur

Ackerl, Isabella: Die Türkenbefreiungsfeiern des Jahres 1933. In: Geschichte und Gegenwart 3/1 1984, 18-26

Ackerl, Isabella/Neck, Rudolf (Hg.): Geistiges Leben in Österreich in der Ersten Republik. Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich (Wien 1986)

Aspetsberger, Friedbert: Zur Kulturpolitik des Ständestaates am Beispiel des Dichters Friedrich Wenter. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien-München-Zürich 1981), 561-577

Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg. Nr. 3 (Wien 1980)

Beiträge zur Historischen Sozialkunde 3/1976. Jubiläen und Geschichtsbewußtsein (Wien 1976)

Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/1982. Türkenjubiläum 1983. Heroenkult oder Strukturanalyse? (Wien 1982)

Beiträge zur Historischen Sozialkunde 1/1996. Gedenken-Feiern-Identitäten (Wien 1996)

Berchtold, Klaus (Hg.): Österreichische Parteiprogramme 1868-1960 (Wien 1967)

Botz, Gerhard/Müller, Albert: Über Differenz/Identität in der österreichischen Gesellschafts- und Politikgeschichte seit 1945. In: Weibel, Peter/Steinle, Christa: Identität : Differenz. Tribüne Trigon. 1940-1990. Eine Topographie der Moderne (Wien-Köln-Weimar 1992), 525-550

Bourgoing, Jean de: Briefe Kaiser Franz Josephs an Frau Katharina Schratt (1951)

Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipp II. 3 Bde. (Frankfurt a. M. 1990)

Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Bd. 8 (Mannheim, 19. völlig neu bearbeitete Auflage, 1989)

Brunngraber, Rudolf: Der Weg durch das Labyrinth (Wien 1949)

Burger, Hannelore: Maschinenzeit - Zeitmaschine: Technisches Museum Wien 1918-1988 (Wien 1991)

Clifford, James: Sich selbst Sammeln. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin: Geschichtsmuseum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik (Frankfurt a. M.-New York-Paris-Groß Umstadt 1990), 87-106

Cohen, Sande: Historical Culture. On the Recoding for an Academic Discipline (Berkeley 1986)

Conrad, Christoph/Kessel, Martina: Geschichte ohne Zentrum. In: Dies.: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion (Suttgart 1994), 9-36

Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. 5 Bde. (Wien 1992-1997)

Dachs, Herbert: Österreichische Geschichtswissenschaft und Anschluß 1918-1930 (Wien 1974)

Deutschmann, Wilhelm Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums der Stadt Wien. In: Hundert Jahre historisches Museum der Stadt Wien. 106. Sonderausstellung. 21. Mai bis 30. August 1987 (Wien 1987), 15-31

Düriegl, Günther: Franz Joseph und der Erste Weltkrieg. In: Kaiser Franz Joseph von Österreich oder der Verfall eines Prinzips. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten. März 1980-März 1981 (Wien 1980), 238-241

Eder, Gabriele Johanna: Wiener Musikfeste. Zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung (=Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte Bd. 6) (Wien-Salzburg 1991)
Ehalt, Hubert Christian: "Kultur", "Kunst" und Unterricht. In: Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg. Nr. 3 (Wien 1980), 1-3
Erikson, Erik: Das Problem der Ich-Idenität. In: Identität und Lebenszyklus (Frankfurt a. M. 1971), 123-212
Ernst, Wolfgang: Das historische Museum. Über die Kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen. In: ÖZG 2/1991/4, 25-43
Ernst, Wolfgang: Postmoderne Geschichtskultur. In: Fröhlich, Klaus (Hg.): Geschichtskultur (Pfaffenweiler 1992), 63-75
Fehr, Michael (Hg.): Geschichte. Bild. Museum: zur Darstellung von Geschichte im Museum (Köln 1989)
Feller, Barbara: „Oh, Du mein Österrich“. Aspekte der austrofaschistischen Kulturoffensive am Beispiel österreichischer Präsentation im Ausland. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 53-72
Fliedl, Gottfried: Geschichte für alle? - Die kulturhistorischen Großausstellungen. In: Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg. Nr. 3 (Wien 1980), 3-8
Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992)
Forsthuber, Sabine: Hans Tietzes kunstpädagogische Ausstellungen. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992), 167-188
Gerold, Susanne: Hans Tietze 1880-1954. Eine Biographie (Dissertation, Wien 1985)
Gladt, Karl: Hundert Jahre Stadtbibliothek. In: Wiener Schriften. Heft 4 (Wien 1956), 18ff.
Gladt, Karl: Hermann Reuther zum Gedächtnis. In: Mitteilungsblätter der Museen Österreichs. VII. Bd. (Wien 1958), 56-58
Goehr, Richard S.: Oswald Menghin, ein Vertreter der katholischen Nationalen. In: Ackerl, Isabella/Neck, Rudolf (Hg.): Geistiges Leben in Österreich in der Ersten Republik. Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich (Wien 1986), 9-24
Goehring, Walter: Erwachsenenbildung. In: Weinzierl, Erika/Skalnik, Kurt: Österreich 1918 - 1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 2 (Graz/Wien/Köln 1983), 609-629
Gutkas, Karl: Historische Ausstellungen. Ihre Bedeutung für Wissenschaft und Volksbildung. In: MIÖG 98/3-4 (Wien 1990), 261-300
Gutkas, Karl: Der Mensch Prinz Eugen und seine Familie. In: Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich in den Marchfeldschlössern Schloßhof und Niederweiden. 22. April bis 26. Oktober 1986 (Wien 1986), 113-117
Gutkas, Karl: Prinz Eugen von Savoyen, Feldherr und Staatsmann. In: Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich in den Marchfeldschlössern Schloßhof und Niederweiden. 22. April bis 26. Oktober 1986 (Wien 1986), 5-32
Hamann, Brigitte: Die Familie Habsburg unter Kaiser Franz Joseph. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984), 23-41

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Wien 1994)
Hardtwig, Wolfgang: Geschichtskultur und Wissenschaft (München 1990)
Heer, Friedrich: Der Kampf um die österreichische Identität (Wien-Köln-Graz 1981)
Heinisch, Severin: Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung. In: Zeitgeschichte 15/8 1988, 337-342
Heinisch, Severin: Objekt und Struktur. Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In: Rüsen, Jörn/Ernst, Wolfgang/Grütter, Theo (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen (=Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Hg. v. Klaus Bergmann u.a. NF. 1) (Pfaffenweiler 1988), 82-87
Heiß, Gernot: Von Österreichs deutscher Vergangenheit und Aufgabe. Die Wiener Schule der Geschichtswissenschaft und der Nationalsozialismus. In: Heiss, Gernot u.a. (Hg.): Willfährige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938-1945 (Wien 1989)
Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence: The invention of tradition (Cambridge 1984)
Huber, Wolfgang: Zur Geschichte der Wissenschaften. In: Weinzierl, Erika/Skalnik, Kurt: Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik. Bd. 2 (Graz-Wien-Köln 1983), 559-588
Hundert Jahre historisches Museum der Stadt Wien. 106. Sonderausstellung. 21. Mai bis 30. August 1987 (Wien 1987)
Hüttner, Johann: Theater im Zeitalter Kaiser Franz Josephs. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984), 346-351
Jarka, Horst: Zur Literatur- und Theaterpolitik im "Ständestaat". In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien-München-Zürich 1981), 499-538
Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien-München-Zürich 1981)
Kaiser Franz Josef von Österreich oder der Verfall eines Prinzips. 64. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten. März 1980-März 1981. (Wien 1980)
Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 5 (Darmstadt, 4. Aufl., 1975)
Keil-Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens (Wien-Hamburg 1983)
Killy, Walther: Literaturlexikon. Bd. 4 (Gütersloh/München 1989)
Klusacek, Christine/Stimmer, Kurt: Dokumente zur österreichischen Zeitgeschichte. 1928-1938 (Wien-München 1982)
Kniescheck, Christian: Historische Ausstellungen in Wien 1918 bis 1938. Ein Beitrag zur Ausstellungsanalyse und Geschichtskultur (Dipl., Wien 1997)
Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. In: Museumskunde Nr. 49 (Berlin 1984), 83-93
Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik (Frankfurt a. M.-New York-Paris-Groß Umstadt 1990)
Köstlin, Konrad: „Heimat“ als Identitätsfabrik. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Bd. L/99 (Wien 1996), 321-338
Krasa, Selma: Zum sogenannten "Nachleben". Kunst und Politik am Thema der zweiten Türkenbelagerung. In: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683. Katalog der 82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien (Wien 1983), 370-373

Lesák, Barbara: Die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ in Wien 1924. Ein Gesamtkunstwerk des konstruktiven Gestaltens. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 118-142
Lhotsky, Alphons: Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1854-1954. In: MIÖG Ergänzungsband 17 (Graz-Köln 1954)
Lhotsky, Alphons: Österreichische Historiographie (Wien 1962)
Lyotard, Jean Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht (Wien 1994)
Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur (Salzburg 1966)
Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens (München-Berlin 1986)
Majce, Gerhard: Der Beitrag von Ausstellungen und Museen zum Gegenwartsbewußtsein. Eine Exploration kulturpädagogischer Möglichkeiten zur Vorbereitung des 300-Jahr-Jubiläums der 2. Wiener Türkenbelagerung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (Wien 1982)
Majce, Gerhard: Kulturgeschichte als Ausstellungsthema. Soziologische Untersuchungen kulturhistorischer Großausstellungen: Expertenmeinungen, Publikumsstruktur, Publikumsverhalten und museumspädagogische Möglichkeiten (Diss., Wien 1983)
Maria Theresia und ihre Zeit. Katalog der Ausstellung in Schönbrunn. 13. Mai bis 26. Oktober 1980 (Wien 1980)
Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: Marx-Engels-Werkausgabe, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1 (Berlin 1956), 378-381
Matouschek, Bernd/Wodak, Ruth: „Rumänen, Roma ... und andere Fremde.“ Historisch-kritische Diskursanalyse zur Rede von den „Anderen“. In: Heiss, Gernot/ Rathkolb, Oliver: Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914 (=Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft Bd. 25) (Wien 1995), 210-238
Mattl, Siegfried: Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 11-24
Mattl-Wurm, Sylvia: Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 143-146
Mayer, Monika: Aspekte des Wiener Ausstellungswesens im Austrofaschismus und im Nationalsozialismus am Beispiel des Künstlerhauses und der Secession. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 73-96
McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extension of Man (New York 1964)
Mitterauer, Michael: Wozu Jubiläen? In: Aufrisse. Zeitschrift für Politische Bildung. 1. Jg., Nr. 3 (Wien 1980), 8-10
Mitterauer, Michael. Politischer Katholizismus, Österreichbewußtsein und Türkenfeindbild. Zur Aktualisierung von Geschichte bei Jubiläen. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/1982. Türkenjubiläum 1983. Heroenkult oder Strukturanalyse, 111-120
Moser, Tilmann: Die beschimpfte Verdrängung. Über die verfehlte Wirkung von Mitscherlichs „Die Unfähigkeit zu trauern“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 131 vom 6.6.1992
Mosser, Ingrid: Der Legitimismus und die Frage der Habsburgerrestauration in der innenpolitischen Zielsetzung des autoritären Regimes in Österreich (1933-1938) (Dipl., Wien 1979)

Neue Österreichische Biographie 1815-1918 (Wien 1923ff.)
Nierhaus, Irene: Erwartungshorizont. Ausstellungen als Gestaltungsmittel autoritärer Politik an Wiener Beispielen aus den dreißiger und vierziger Jahren. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992), 155-166
Nierhaus, Irene: Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler - Wiener Secession 1914 bis 1945. In: Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985 (Wien-Graz-Köln 1986), 67-109
Nikitsch, Herbert: Bezirksmuseen - Bemerkungen zu einer Wiener musealen Institution. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992), 91-114
Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990)
Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien 1954 ff.)
Ott, Brigitte: Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919-1934 (Diss., Wien 1968)
Pausch, Oskar: Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen TheaterMuseum (Wien-Köln-Weimar 1995)
Pellens, Karl/Quandt, Siegfried/Süßmuth, Hans (Hg.): Geschichtskultur - Geschichtsdidaktik. Internationale Bibliographie (Paderborn 1984)
Pfoser, Alfred/Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Talos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 18) (Wien, 3. erw. Aufl., 1985)
Plakolm-Forsthuber, Sabine: Frauenbild und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb (1925-1945). In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 97-118
Pomian, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik (Frankfurt-New York-Paris 1990), 41-64
Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996)
Posch, Herbert: Umbrüche und Kontinuität - Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung. In: Fliedl, Gottfried (Hg.): Museumsraum - Museumszeit (Wien 1992), 139-154
Posch, Herbert: Vom Scheitern einer Aneignung: Österreichische Museen am Übergang von der Monarchie zur Republik (Dipl., Wien 1997)
Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich in den Marchfeldschlössern Schloßhof und Niederweiden. 22. April bis 26. Oktober 1986 (Wien 1986)
Purin, Bernhard: Die museale Darstellung jüdischer Geschichte und Kultur in Österreich zwischen Aufklärung und Rassismus. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 25-39
Purin, Bernhard: Jüdische Geschichte und Kultur in österreichischen Museen und Ausstellungen. Eine Bibliographie 1918-1938. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Musuemswesen. Bd. 1. 1994/95 (Wien 1994), 161-185

Rappl, Werner: Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien. In: Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hg.): Politik der Präsentation: Museen und Ausstellungen in Österreich 1918-1945 (Wien 1996), 40-52
Ricoeur, Paul: Geschichte und Rhetorik. In: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten (Frankfurt a. M. 1996), 107-125
Rüsen, Jörn: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen, Jörn/Ernst, Wolfgang/Grütter, Heinrich Th. (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik des historischen Museums (=Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Hg. v. Klaus Bergmann u.a. NF 1) (Pfaffenweiler 1988), 9-20
Rüsen, Jörn: Geschichtskultur als Forschungsproblem. In: Fröhlich, Klaus (Hg.): Geschichtskultur (Pfaffenweiler 1992), 38-50
Rüsen, Jörn: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen (Köln-Weimar-Wien 1994)
Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien-München-Zürich 1981)
Schober, Anna: Montierte Geschichte. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen (Wien 1994)
Stadler, Friedrich (Hg.): Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath - Gerd Arntz (Wien-München 1982)
Staudinger, Anton: Austrofaschistische "Österreich"-Ideologie. In: Talos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): "Austrofaschismus". Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 18) (Wien, 3. erw. Aufl., 1985), 287-316
Staudinger, Anton: Zur „Österreich“-Ideologie des Ständestaates. In: Jedlicka, Ludwig/Neck, Rudolf: Das Juliabkommen 1936 (Wien 1977), 198-240
Steininger, Hermann: Geschichte und Entwicklung niederösterreichischer Museen und Sammlungen. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): Museumsraum - Museumszeit: zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens (Wien 1992), 115-138
Stekl, Hannes: Geschichte feiern - Funktionen und Ausdrucksformen. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 1/1996. 4
Tagebuch der Straße. Redaktion: Bernard Denscher (Wien, 2. verb. Aufl., 1981)
Technisches Museum Wien 1918-1968. Festschrift (Wien 1968)
Unfried, Berthold: Gedächtnis und Geschichte. Pierre Nora und die Lieux de mémoire. In: ÖZG 2/1991/4, 79-98
Waissenberger, Robert: Franz Josephs Stellung in der Geschichte. In: Kaiser Franz Josef von Österreich oder Der Verfall eines Prinzips. 64. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten. März 1980-März 1981 (Wien 1980), 6-14
Wandruszka, Adam: Kaiser Franz Joseph als Herrscher und Mensch. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984), 17-22
Weber, Fritz: Österreichs Wirtschaft in der Rekonstruktionsperiode nach 1945. In: Zeitgeschichte 14/1987, 267-298
Weber-Felber, Ulrike/Heinisch, Severin: Ausstellungen. Zur Geschichte eines Mediums. In: ÖZG 2/1991/4, 7-24
Wehr, Helmut: Fromm zur Einführung (Hamburg 1990)

Weinzierl, Erika/Skalnik, Kurt: Österreich 1918 - 1938. Geschichte der Ersten Republik. 2 Bde. (Graz-Wien-Köln 1983)
White, Hayden: Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Conrad, Christoph/Kessel, Martina: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion (Stuttgart 1994), 123-157
White, Hayden: Literaturtheorie und Geschichtsschreibung. In: Nagl, Hertha-Docekal: Der Sinn des Historischen Geschichtsphilosophische Debatten (Frankfurt a. M. 1990),
Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur & Museumswesen. Bd 1. 1994/95. Redaktion: Bernhard Purin (Wien 1995)
Wohlrab, Herta: Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter 25 (85) 1970, 33-35
Wolfram, Herwig: Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung. (Wien 1987)
Wolfram, Herwig: Die Kuenringer-Ausstellung im Stift Zwettl. In: MIÖG Bd. 98/3-4 (1990), 324f.
Zatschek, Heinrich: Aus der Geschichte des Museums. In: Das Heeresgeschichtliche Museum (Wien 1960)
Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit. 1848-1880. Ausstellung Schloß Grafenegg. Mai-Oktober 1984 (Wien 1984)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 auf S. 93 — Blick in die Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“ (1924) im Wr. Rathause. Foto des Historischen Museums der Stadt Wien, I.N. 48.223/25.

Abb. 2 auf S. 113 — „Salon aus der Zeit Makarts“ in der Ausstellung „Wien und die Wiener“ (1927) im Wr. Messepalast. Foto des Historischen Museums der Stadt Wien, I.N. 124.028/3.

Abb. 3 auf S. 137 — Leerer Thronsessel in der Großen Galerie von Schloß Schönbrunn in der Maria-Theresia Ausstellung (1930). Foto Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, L 4.867 DrR.

Abb. 4 auf S. 173 — Otto von Habsburg auf einem Ölgemälde in der Ausstellung „Haus Österreich. Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich“ (1934). Foto aus dem Bestand des Historischen Museums der Stadt Wien, I.N. 55.406/191 (Mappe 990/5).

Abb. 5 auf S. 213 — Bundespräsident Miklas und Jugendliche der Staatsjugend vor einem Ölgemälde der Schlacht bei Oeversee im Rösselzimmer von Schloß Schönbrunn in der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1934). Foto Bildarchiv und Porträtsammlung der NB, 436.463 BrF (=Pk 3002,5615).

Personen-Index

Alle Personen, deren Mitwirkung bei historischen Ausstellungen in der Zwischenkriegszeit nachgewiesen wurde, sind im Index aufgenommen, auch wenn sie nicht im Text vorkommen. Kürzel in Klammern verweisen auf die jeweiligen Expositionen. Mitglieder von Ehrenausschüssen etc. wurden dabei nicht berücksichtigt.

Auf die biographischen Abrisse zu wichtigen Personen des Ausstellungswesens wird durch die *Kursivierung* der Seitenzahl hingewiesen.

—A—

Adler, Alfred 217
Adler, Guido 97
Adler, Max 65
Adler, Viktor 225
Aehrenthal, Aloys Graf Lexa von 200
Alt, Rudolf von 120
Ambros, Wilhelm (KO)
Andreas, Willy 128
Andri, Ferdinand 181
Ankwicz-Kleehoven, Hans (ÖKBA) 175; 179f.; 184; 185; 187; 196; 232f.; 245f.; 255.f
Anna Viktoria, Prinzessin 168
Annunzio *s. D'Annunzio, Gabriele*
Anton, Eh. 172
Anzengruber, Johann 92
Anzengruber, Ludwig 92
Arntz, Gerd 258
Aslan, Raoul 128
Auersperg, Adolf Fürst 211
Auer-Welsbach, Carl 77; 218; 236- 240; 248f.; 251
Auffenberg, Moritz von 226
Aviano *vgl. Marco d'Aviano*

—B—

Bach, David 90
Bach, Johann Sebastian 165
Bárány, Robert 195
Bartha, Denis (FJ) 209
Barthes, Roland 18
Batthyány, Eleonore 167
Bauer, Otto 65
Bauer, Wilhelm 50
Bäuerle, Adolf 92f.
Bauernfeld, Eduard 218
Baumgarten, Wilhelm (ÖPA, MT, ÖKBA) 126; 179
Becher, Alfred 88
Beethoven, Ludwig van 12; 58; 60-64; 68; 96-100; 109f.; 116; 247
Beetz, Wilhelm (ÖPA, FJ)
Benedek, Ludwig von 205; 214f.
Benjamin, Walter 9; 22; 77
Benk, Johannes 236
Berchtold, Leopold Graf 177; 200; 212
Berg, Alban 96
Berger, L. Frh. von 53
Berger-Waldenegg, Egon 200
Bergl, Johann 220
Berlioz, Hector 160
Bettelheim, Anton 217
Biberhofer, Raoul 91
Bibl, Viktor 48f.; 156; 169; 246
Bick, Josef (KO, FJ, ÖGK) 70; 84; 196; 240; 242
Bier, Justus 75
Billroth, Theodor 63; 124; 192; 195
Bismarck, Otto von 100; 210
Bittner, Ludwig (MT, EU) 48; 197; 246
Blauensteiner, Kurt 233
Blum, Robert 88
Boeckl, Herbert 181
Böhm, Adolf 169
Böhm, Karlheinz 236
Boltzmann, Ludwig 218
Bonifaz VIII. 24
Bordieu, Pierre 23
Born, Wolfgang (FJ) 233
Bosch, Hieronymus 86
Bourgoing, Jean (ÖPA)
Brahe, Tycho de 279
Brahms, Johannes 12; 60; 62; 217

Braudel, Fernand 111
Brechler, Otto (KO, ÖT, FJ)) 218
Brecht, Berthold 261
Brecht, Walter (KO)
Breisky, Walter (WW) 102-105; 107
Brentano, Franz 218
Bretschneider, Paul (ÖT) 141
Bruck, Karl Ludwig 227
Bruckmüller, Ernst 30
Bruckner, Anton 12; 62; 91; 95f.; 217
Brueghel d. Ä, Pieter 86
Brunner, Otto (EU) 48; 152; 161; 246
Brunngraber, Rudolf 156-158; 160
Buchwalder, Erich 171
Bülow, Hans von 100
Burckhard, Jakob 28
Buschbeck, Ernst H. (MT, EU, FJ) 125; 151f.; 197; 211; 246

—C—

Calderon 87
Canon, Hans 63
Carl, Eh *s. Karl, Eh.*
Celsus, Cornelius 192f.
Cenodorus 85
Chotek, Sophie 227
Chlumecký 53
Colloredo, Rudolf Graf 171
Colloredo-Mannsfeld, Ferdinand Graf (ÖPA, MT, EU, FJ) 54, 220, 233
Colloredo-Mannsfeld, Franz Graf 53
Conrad von Hötzendorf, Franz 200
Conrad von Hötzendorf, Gina 200
Corelli, Arcangelo 165
Corti, Egon Graf 233
Coudenhove-Kalergi, Richard 170

—D—

D'Annunzio, Gabriele 177
Danhauser, Joseph 114
Dankl, Graf 233
Darnaute, Hugo 63
David, Mar. v. 197
Decsey, Ernst 156
Deutsch, Wilhelm 48
Devrient, Max 63
Dingelstedt, Franz 216
Dollfuß, Engelbert 154-156; 158; 166; 171; 174; 241; 262
Domes, Norbert (FJ)
Donatin, Ernst (FJ)
Donaubaum, Josef (KO)
Dopsch, Alfons 48; 51; 246
Doublier, Othmar (KO)
Dunant, Henri 170; 214; 259
Dürer, Albrecht 86
Dvorak, Antonin 217

—E—

Eberlein, Kurt Karl 77
Ebner-Eschenbach, Maria von 218
Egger-Lienz, Albin 181
Eibl, Hans 155
Eisler, Max (KO)
Elisabeth I. von England 130
Elisabeth, Kaiserin von Österreich 119f.; 146; 172-174; 204; 208-210; 227; 230; 233; 236; 254
Elisabeth Charlotte von Orléans *vgl. Liselotte von der Pfalz*
Endrödi, Julia 22
Engels, Friedrich 163; 225
Ephraim, Veitel H. 135
Erhard, Ludwig (ÖT, FJ) 51, 66, 76; 141; 144; 147; 197
Erikson, Erik 16
Ernst, Richard (EU, 60MM) 163
Esch, Arnold 35
Etrich, Igo 222
Eugen, Eh. 177
Eugen, Prinz von Savoyen 140; 152-155; 158-161; 163-169; 175
Exner, Wilhelm 102; 143; 146

—F—

Fahringer, Karl 181
Fall, Leo 92
Feiler, Karl (ÖT, FJ)
Fendi, Peter 114

Ferdinand I. von Bulgarien 169
Ferdinand I., Kaiser von Österreich 88; 117; 211
Feuchtwang, David 169
Feuerbach, Ludwig 32
Fey, Emil 156; 174
Fichtl, August (HÖ) 171
Filipek, Hans (ÖT)
Fischer von Erlach, Josef Emanuel 145
Fischer, Alois (JF) 221f.
Fischhof, Adolf 88; 211
Foucault, Michel 38
Franz I. von Lothringen, Kaiser 133; 141
Franz I. (II.), Kaiser von Österreich 49; 120; 134; 138; 150
Franz II. Rákóczy 159f.; 168
Franz Ferdinand, Eh. und Kronprinz 176; 204; 212; 227; 231
Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 46f.; 49; 119f.; 146; 150; 172-174; 177; 182; 196; 199-212; 214-221; 223-235; 252f.; 255; 259f.
Frass, Wilhelm 236; 238
Freud, Sigmund 38; 217
Frey, Dagobert (KO)
Friedjung, Heinrich 227
Friedmann, Armin 129; 138
Friedrich II. von Preußen 134f.
Friedrich III., Kaiser 192
Friedrich, Eh. 82
Frischauer, Paul 167f.; 261
Fromm, Erich 15; 30
Fuchs, Min.rat Ing. (KO)
Fulton, Robert 145
Funder, Friedrich 54

—G—

Galenus, Claudius 192f.
Gallmeyer, Josefine 92f.
Garzarolli-Thurnlackh, Karl (MT, EU)
Giesl von Gieslingen, Wladimir 176
Ginzkey, Franz Karl 119
Giorgione 86
Girardi, Alexander 12; 92
Gladt, Carl 58
Glaise-Horstenau, Edmund (MT, EU, FJ) 155; 197; 246
Glöckel, Otto 70; 77; 79; 261
Glossy, Carl (KO) 53; 84
Gluck, Christoph Willibald 141
Glück, Heinrich (MT)
Goethe, Johann 12; 119; 239
Goltz, Alexander 119
Gregor, Joseph (KO, MT, EU, FJ, ÖGK) 84; *85f.*; 86f.; 90; 138; 151; 155; 165; 196; 215f.; 233f.; 240-242; 245f.; 248; 253
Gribble, Francis 227; 231
Griessmair, Viktor 233
Grillparzer, Franz 12; 46; 61; 119f.; 153; 218
Grimschitz, Bruno (EU) 152; 155; 163f.; 246
Groag, Hofrat Dr. (MT)
Groß, August (MT; EU, FJ) 125; 152; 165; 197; 220; 246
Gruenfeld, Paul Stefan 178; 186, 258, 261
Gsur, Karl Friedrich 181
Gussenbauer, Carl 193
Gutenberg, Johannes 47
Gutkas, Karl 165

—H—

Haas, Robert (KO, MT, EU, FJ) 151; 153; 165; 196; 216; 254
Habsburg, Otto von 171-173; 235; 259
Hahnemann, Samuel 194
Hainisch, Michael 55; 103; 107; 247
Halbwachs, Maurice 18
Hamann, Brigitte 209
Hammerstein-Equord, Hans 70; 240-242
Händel, Georg Friedrich 165
Handel-Mazzetti, Enrica 157
Hantsch, Hugo (EU) 48; 50; 152; 161; 246; 253
Harberger, Karl (ÖT)
Hardtwig, Wolfgang 29
Härtel, Ottokar (FJ)
Hartmann, Ludo Moritz 48; 52; 261
Hassmann, Carl 179f.; 182
Hauer, Josef Matthias 90
Haugwitz, Friedrich Wilhelm 134

Hauptmann, Gerhard 85
Haydn, Joseph 12; 60; 62; 64; 134; 141; 268
Hebbel, Friedrich 218
Heer, Friedrich 227
Heigl, Paul 48
Heinisch, Severin 17
Heinl, Eduard 148
Heinrich, Sebastian (MT)
Heischmann, Eugen (EU, FJ)
Heister, Siegbert Graf 159
Heller, Eduard 209; 228
Heller, Karl (FJ)
Hengelmüller, Frh. v. 159
Hermann, Julius (ÖT, MT)
Herzl, Theodor 169f.; 225; 249; 259
Heymann, August 135
Hiller, Johann Frh. v. 150
Hippokrates 192; 193; 194
Hlavacek, Anton 62f.
Hobsbawm, Eric 28
Hoen, Max (ÖKBA) 179; 245; 257
Hofmannsthal, Hugo von (KO) 54; 84f.; 128; 154; 161; 218
Holitscher, Wilhelm (ÖT)
Hollein, Hans 90
Holzer, Hofrat (MT)
Holzmair, Eduard (EU, FJ) 152; 197; 221f.; 246
Holzmeister, Clemens 54
Husserl, Edmund 218

—I—

Ileana, Eh. 172
Innitzer, Theodor 59; 155f.; 174; 253

—J—

Jacob-Friesen, K. H. 75-77
Jahn, Otto (FJ)
Janesch, Albert 215
Jauß, Hans Robert 22
Jeismann, Karl Emil 256
Jellacic, Josef von 88; 211
Jellinek, Hermann 88
Jelusich, Mirko 156
Johann Salvator, Eh. 227
John, Wilhelm (MT, EU) 47; 125; 130; 139; *151*; 152; 154; 159; 246
Josef I., Kaiser 88; 120; 150; 155
Josef II., Kaiser 135; 193
Jost, Josef (ÖPA)

—K—

Kalbrunner, Josef (ÖT)
Kant, Immanuel 31
Karl I., Kaiser von Österreich 49; 82; 173; 177; 182; 260
Karl V. von Lothringen 163
Karl VI., Kaiser 165
Karl, Eh. 47; 58; 79; 119f.; 151
Karwinsky, Carl 200
Katann, Oskar (VT, WW, FJ) *59*; 64; 109; 111f.; 114; 116; 118; 245f.; 248; 258; 261
Katherina die Große 130
Kellogg, Franck Billings 215
Kern, Wilhelm (MHA) 188; 245
Kessler, Adolf 226
Kethma, Johannes de 192
Keyser, Erich 76
Kienzl, Wilhelm 217
Kiesler, Friedrich 90
Kinsky, Ulrich Ferdinand Fürst (FJ) 218
Klafki, Wolfgang 27
Klapsia, Heinrich (EU) 152; 246
Klaude, Anton (ÖT)
Klebl, Ernst 48
Klimt, Gustav 56; 63; 114; 120
Kobald, K. 234
Kober, Rudolf (FJ)
Koch, Robert 193; 195
Koetschau, Karl 44; 71
Kokoschka, Oskar 96
Konopa, Rudolf 181
Körber, Ernest von 170, 228
Köster, Adolf (KO)
Kralik, Richard 59
Kraus, Hedwig (MT) 254
Kraus, Karl 70
Krauss, Clemens 55; 128
Kreidl, Regina 62

Kremenezky, Johann 170; 237
Krenn, Robert (HÖ) 171; 245
Kretschmayr, Heinrich (MT, EU, FJ) 50; 125; 128; 130; 140; 152; 197; 202; 209; 214; 223-225; 230; 246
Kris, Ernst (MT, EU)
Krones, Theresa 92f.
Krynes, Franz (ÖT)
Kudlich, Hans 211
Kunschak, Leopold 174
Kürnberger, Ferdinand 12; 62
Kurzel-Runtscheiner, Erich (ÖT, EU, FJ) 141; *142*; 144-146; 162; 196; 221f.; 245f.

—L—

Lachmann, Húgo (ÖPA)
Ladner, Gerhard 48
Lahr, Fritz 241; 253
Lamprecht, Karl 51
Landsteiner, Karl 195
Latour, Theodor Graf Baillet 211
Latzel, Franz (MT, FJ)
Laube, Heinrich 216
Lauffer, Otto 72f.; 75f.; 110
Lavisse, Ernest 256
Legler, Willi 96
Lehár, Franz 92; 217
Leibniz, Gottfried Wilhelm 145, 155
Leisching, Julius 72
Lenin (Uljanow, Wladimir Iljitsch 178
Leo XIII. 174; 253
Leopold I., Kaiser 155
Leopold Ferdinand, Eh. 227
Leporini, Heinrich (ÖT)
Lerchenfeld-Köfering 128
Lewinsky, Josef 120
Liechtenstein, Franz 211
Liselotte von der Pfalz 167
Liszt, Franz 217
Lloyd George, David 170
Loehr, August (MT, EU, FJ) 48; 125; 151f.; 162f.; 197; 221f.; 246
Lorenz, Reinhold 157
Löschnig, Josef (FJ)
Löwy, Leopold 245
Ludwig XIV. von Frankreich 167
Ludwig XVI. von Frankreich 134
Ludwig, Eh. 88
Lueger, Karl 174; 225f.; 253
Luitpold von Bayern, Prinzregent 210
Luther, Martin 24
Lyotard, Jean Francois 29

—M—

Mach, Ernst 65; 218; 257
Magris, Claudio 258
Mahler, Gustav 96
Majce, Gerhard 29; 34
Makart, Hans 113f.; 120; 222
Mantegna, Andrea 86
Marco d'Aviano 85; 262
Marcus, Siegfried 142
Margutti, Albert 233
Maria Theresia 46; 124-135; 138-141; 148; 154; 162; 173; 193; 194; 254; 259f.
Marie Antoinette 133; 141
Marischka, Hubert (KO)
Marmorek, Schiller 261
Marx, Josef 217
Marx, Karl 38; 163; 225
Matteotti, Giacomo 71
Maulpertsch, Anton 128
Maximilian I., Kaiser 50; 144
Maximilian I., Kaiser von Mexiko 150; 204; 209; 227
Mayr, Karl Josef (MT, FJ) 211; 246
Mayr, Richard 155
McLuhan, Marshall 20
Meder, Josef (KO)
Meduna, Viktor (EU, FJ) 152; 197; 246
Meister, Richard (EU, FJ) 160; 217
Mell, Alfred (FJ) 175; 197; 212; 214
Mell, Max 154; 161
Mendel, Gregor 217
Menghin, Oswald 49
Messenhausen, Cäsar Wenzel 88; 211
Metternich, Clemens Wenzel Fürst von 88f.; 100; 117; 120; 150; 211
Meytens, Martin van 133; 173
Michael, Gottlieb (WW) 105; 115
Michl, F. 96

Miklas, Wilhelm 74; 103; 119; 127; 129; 132; 147; 154-156; 174; 183f.; 186; 189; 199; 201; 213; 232; 247; 256-258
Miller, Oskar 77
Millöcker, Karl 92; 217
Mitterauer, Michael 153
Mitterhofer, Peter 218
Moll, Carl (ÖPA, MT) 56; 119
Mond, J. 170
Moser, Tilmann 31
Mozart, Wolfgang Amadeus 60; 97; 128; 134; 141
Müller, Julius (WW) 102; 107
Müller, Wilhelm (ÖT)
Mussolini, Benito 174

—N—

Nadler, Josef (EU) 86; 151; 153-155; 161
Nagler, Josef (60MM) 148
Napoleon Bonaparte 99
Napoleon III. 212
Nestroy, Johann 92; 153
Neuburger, Max (MHA) 188; 246
Neumann, Enno 40
Neurath, Konstantin Frh. von 235
Neurath, Otto (WW, MT) *64f.*; 71; 75-77; 111; 139; 245; 248; 258; 261
Neußer, Edmund 193
Nierhaus, Irene 186
Nora, Pierre 10; 12; 28; 39; 257
Nussenblatt, Tulo (TH) 169; 245; 256

—O—

Oerley, Robert (WW, FJ) 105; 197
Offenbach, Jacques 92
Oppenheimer, Felix Hermann (ÖPA, MT, EU, FJ) *53f.*; 74; 127f.; 132; 150; 155; 197; 200f.; 203; 220; 224f.; 227;; 232; 233; 255; 257
Oppenheimer, Samuel 163; 168
Orel, Anton 50; 86
Ortner 193
Ottmann, Franz (MT, EU, FJ) 197; 233
Otto I., Kaiser 117
Otto von Habsburg *s. Habsburg*

—P—

Pandel, Hans Jürgen 13
Paracelsus 194f.
Pasler, Fr. Dipl. Ing. 171
Pasteur, Louis 193
Pausinger, Franz Xaver 220
Peham, Heinrich 193
Peirce, Charles Sander 18
Pernter, Hans 57; 183; 198; 241
Pessler, Wilhelm 73
Petrin, Leodegar (KO, MT, EU) 125
Piffl, Gustav 174; 253
Pillersdorf, Franz Frh. von 211
Pippich, Carl 179f.; 182
Pirquet, Clemens 121
Pius X. 174; 253
Pius XI. 174; 253
Planiscig, Leo (EU)
Poincaré, Raymond 177
Pomian, Krzysztof 17
Popp, Alexander 185
Popper-Lynkeus, Josef 65
Porsche, Ferdinand 142
Prinz, Karl Ludwig (ÖKBA) 179; 181; 245f.
Probst, Eugen 58
Probszt, Günther 168
Pudor, Heinrich 72
Pühringer, Rudolf (EU, FJ)

—R—

Radetzky, Johann Josef Wenzel Graf 120; 150; 211
Raffael 86
Raimund, Ferdinand 12; 62; 92; 153
Rameau, Jean Baptiste 165
Ranke, Leopold von 38
Ranzoni, Hans 179
Rappl, Werner 81
Redlich, Josef 210; 215; 227; 229
Redlich, Oswald (ÖPA, EU) 119; 128; 152; 210; 214; 217; 228f.; 231; 233
Reichel, Anton (FJ)

Reisch, Adolf (ÖT)
Reiter, Julius (MT)
Remarque, Erich Maria 261
Ressel, Josef 218
Reumann, Jakob 89; 247
Reuther, Hermann (1848, VT, B, WW, MT, ÖT, EU, FJ) *58f.*; 60-64; 68; 74; 90-92; 95-98; 100; 103; 109; 111; 116f.; 122f.; 151; 164; 169; 197; 219; 246f.; 258; 261
Richter, Ludwig (ÖT)
Ricoeur, Paul 12
Rihosek (ÖT)
Robert, Paul 227
Roeßler, Arthur 117
Roessler, Hellmuth 155; 168
Rohlfes, Joachim 27
Roller, Alfred (KO)
Romako, Anton 120
Romano, Giulio 86
Rubens, Paul 86
Rudolf I. von Habsburg, König 171f.
Rudolf, Eh. und Kronprinz 124; 172; 204; 209; 227; 230
Rumpf, Horst 25
Rupprich, Hans (EU)
Rüsen, Jörn 14f.

—S—

Saar, Ferdinand 60; 218
Salten, Felix 168
Saßmann, Hans 155
Saxl, Fritz (JK) 75; 80-83; 151; 181; 245f.; 248; 253; 258; 261f.
Scarlatti, Domenico 165
Schalk, Franz (KO)
Scharpe, Hans (63)
Schaumann, Anna 171
Schauta, Friedrich 193
Schestag, August (MT) 125; 246
Schiele, Egon 96; 120; 181
Schikaneder, Emanuel 92
Schlosser, Ignaz (MT, EU)
Schmidt, Josef 217
Schmidt, Justus (EU) 164
Schmidt, Theodor (FJ)
Schmitz, Richard 169; 174; 183; 241
Schneider, Romy 236
Schnitzler, Arthur 90; 218
Schober, Johannes 54
Schoeller, Paul von 53
Scholz, Wenzel 92f.
Schönberg, Arnold 96
Schönburg-Hartenstein, Alois Fürst 171
Schönerer, Georg von 225; 253
Schratt, Katharina 204; 216; 231
Schubert, Franz 12; 46; 60; 62-64; 77; 97; 121; 123
Schuschnigg, Herma 54; 234
Schuschnigg, Kurt 57; 66; 70; 74; 156; 169; 171; 174; 183-186; 196-200; 236; 241f.
Schuster, Friedrich 146
Schuster, Ignaz 92; 93
Schützenhofer, Viktor (ÖT, 60MM, FJ) 67; 148.; 221f.; 233
Schwarz, Heinrich (EU, FJ)
Schwarz, Walter C. (60MM)
Schwarzenberg, Adolf Josef 45
Schwarzenberg, Felix Fürst 211
Schwarzenberg, Johann Adolf 45
Schwender, Karl 92
Schwietering, J. 73f.
Sedlacek, Franz August (AW) 57; 77; 236; *237*; 238; 245f.; 248
Sedlnitzky, Josef von 89
Seipel, Ignaz 174
Seiring, Georg 122
Seitz, Karl 64; 94; 97; 102-104; 107; 148; 245; 247
Semmelweis, Philipp 193
Seydel 169
Simon, Karl 73; 75; 257
Sindelar, Matthias 218
Smetana, Bedrich 217
Smital, Ottokar (KO)
Sonnenfels, Josef von 93; 134f.; 252
Sonnenthal, Adolf von 120
Sophie von Hannover, Kurfürstin 167
Sophie, Erzherzogin 211, 230f.
Spitzmüller, Alexander (KO) 233
Spitzmüller, Anna (EU, FJ) 254
Srbik, Heinrich Ritter von (ÖPA) 48; 52; 85; 119; 128; 155; 210; 229f.; 246
Staberl 92

Starhemberg, Ernst Rüdiger Fürst 54; 156; 166; 200
Starhemberg, Ernst Rüdiger Graf 166
Starhemberg, Fanny 54; 166; 174; 232
Starhemberg, Rüdiger 54; 166; 174
Stifter, Adalbert 193; 218
Stix, Alfred (KO, MT, EU, FJ) 84; 125; 150; *151*; 152; 155; 163; 196; 207; 209; 232f.; 245f.
Strasser, Klaus (ÖT)
Strauß, Johann Sohn 12; 62f.; 92; 217
Strauß, Johann Vater 217
Strauß, Richard (KO) 84f.
Streit, Robert 57
Strnad, Oskar 86
Strobl, Karl Hans 157
Strohmer, Erich (FJ)
Stürzer, Eduard (AW) 237f.
Suida, Wilhelm (EU)
Suppé, Franz von 92; 217
Suttner, Bertha von 170; 225; 259
Swieten, Gerhard von 134; 193f.
Szanthó, Enid 155

—T—

Teuber, Wilhelm (EU)
Thimig, Hugo (KO) 84
Tietze, Hans (KO, MT) *55*; 57; 59; 61; 75; 77; 84; 246; 248; 256; 261
Tonec, Heinrich 63
Trenkwald, Hermann (KO)
Treinen, Heiner 40
Trost, Alois (ÖPA) 58; 87; 91; 119
Trotzkij, Leo 178
Tschepper, Robert (ÖT)
Tschuppik, Karl 228
Tyrolt, Rudolf 92

—V—

Vaugoin, Carl 174
Verdi, Giuseppe 217
Vesalius 193
Vetsera, Mary 204; 230
Vetter, Adolf (KO)
Viktor Emanuel II. 210
Viktor Emanuel III. 170

—W—

Wagner, Karl (FJ)
Wagner, Otto 63
Wagner, Richard 217
Wagner von Jauregg, Julius Ritter 195
Waissenberger, Robert 223
Waldeck, Heinrich Suso von 157
Waldmüller, Ferdinand Georg 63; 114; 120
Waldstein, Otto 148
Wallner, Emil (EU) 152; 246
Walter, Anton Julius 48
Watt, James 145
Weber, Max 163
Webern, Anton 96
Weckbecker, Wilhelm (ÖPA, MT) 54; 74; *118f.*; 125; 127f.; 132; 233f.; 245f.; 256
Wegscheider, Rudolf 218
Weinberger, Georg (FJ) 218
Weingartner, Felix von 217
Weiß, Felix 170
Wellesz, Egon 96
Welser, Philippine 192; 195
Werfel, Franz 90
White, Hayden 10; 35; 39; 232
Wilczek, Karl Graf (ÖPA, FJ)
Wildgans, Anton (KO) 84
Wilhelm II., Kaiser des Deutschen Reiches 83; 177
Willfort, Fritz (ÖT)
Windhager, Franz (ÖPA)
Windischgrätz, Alfred Fürst 211
Winter, Ernst Karl 48; 50; 171; 174
Winterberg, Hans (HÖ) 171; 245
Wittgenstein, Hermine 55
Witzmann, Karl (WW) 105
Wolf, Hugo 217
Wolfram, Herwig 33
Wulf, Christoph 25
Wurst, Hans 92f.

—Z—

Zedtwitsch-Gautsch, Mathilde Gräfin 54
Zedtwitz, Alexander Graf (MT, EU) 54
Zeisberg, Karl 211
Zemlinski, Alexander von 96
Zernatto, Guido 70; 241f.
Zeymer, Fritz (FF) 185-187; 245
Zichy, Stefan Graf (FJ)
Zita, Kaiserin von Österrreich 173
Zumbusch, Kaspar 63
Zweig, Stefan 85f.

Abkürzungen

AKH	Allgemeines Krankenhaus
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv
AZ	Arbeiterzeitung
BGBl	Bundesgesetzblatt
BKA (AA)	Bundeskanzleramt - Auswärtige Angelegenheiten
BM	Bundesministerium
BMU	Bundesministerium für Unterricht
DDSG	Donaudampfschiffahrtsgesellschaft
Eh.	Erzherzog
Fasz.nr.	Faszikelnummer
IÖG	Institut für Österreichische Geschichtsforschung
K	Kronen
KHM	Kunsthistorisches Museum
MAK	Museum für Angewandte Kunst
MIÖG	Mitteilungen des Institus für Österreichische Geschichtsforschung
NB	Nationalbibliothek
NHM	Naturhistorisches Museum
NÖB	Neue Österreichische Biographie
ÖBB	Österreichische Bundesbahnen
ÖBL	Österreichisches Biographisches Lexikon
öS	österreichische Schilling
ÖZG	Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften
P	Plakat
R	Raum
SDAP	Sozialdemokratische Arbeiterpartei
VF	Vaterländische Front
Wr.	Wiener
Z	Zahl

Ausstellungs-Kürzel

1848	Gedächtnisausstellung 1848 (1923)
60MM	Sechzig Jahre metrisches Maßsystem in Österreich (1932)
AW	Dr. Carl Auer-Welsbach Gedächtnisausstellung (1935)
B	Beethoven und die Kultur seiner Zeit (1927)
EU	Prinz Eugen-Ausstellung
FF	Von Front zu Front. Von Österreichs Kriegsschauplätzen im Ersten Weltkrieg (1933)
FJ	Kaiser Franz Joseph-Ausstellung (1935)
FK	Frau und Kind (1928)
GID	Geschichte in Dokumenten (Aus dem Weltkrieg 1914/18) (1934)
HLA	Historische Lederarbeiten Ausstellung (1932)
HÖ	Haus Österreich. Rudolf von Habsburg - Otto von Österreich (1934)
JK	Das Joch des Krieges (1919)
KO	Komödie (1922)
MHA	Medicohistorische Ausstellung (1935)
MT	Maria Theresia-Ausstellung (1930)
ÖGK	Österreich in Geschichte und Kultur - 1000 Jahre Österreich (1937/1938)
ÖKBA	Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914-1918 (1934)
ÖPA	Österreichische Porträtausstellung 1815-1914 (1927)
ÖT	Österreichs Technik in Dokumenten der Zeit (1930)
TB	Ausstellung zum 100. Geburtstag von Theodor Billroth (1929)
TH	Theodor Herzl (1934)
VT	Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren (1924)
WW	Wien und die Wiener (1927)