

Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte

Thomas Thiemeyer

Das Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) zeigte von 1993 bis 2013 einen Teil seiner Bestände als Studiensammlung. Im deutschsprachigen Raum war es damit eines der ersten Museen, das ein in Kanada und den USA etabliertes Format nutzte. Dieses Format nenne ich *Depotausstellung*. Depotausstellungen sind Museumspräsentationen, die besonders viele Dinge zeigen, die sie (zunächst) nicht erklären, sondern als großes Schaubild in Räumen präsentieren. Diese Schauräume sollen optisch und/oder erkenntnistheoretisch dem Depot ähneln.

Der Beitrag will am Beispiel des MAK einen genaueren Blick auf diesen Ansatz werfen und fragt, weshalb das Museum ausgerechnet 1993 zu einer Präsentation als Studiensammlung zurückkehrte bzw. inwiefern sich dieser Studiensammelungsansatz von früheren ähnlichen Präsentationsformen unterschied und wo er diese (unter neuen Vorzeichen) fortsetzte. Die ersten beiden Teile des Beitrags setzen historisch an, fragen nach der Logik der MAK-Sammlungen und nach dem Selbstverständnis dieser Institution während ihrer Gründungszeit. Teil drei widmet sich der MAK-Studiensammlung (1993–2013), bevor am Ende dieses Beispiel in den größeren Kontext der Depotausstellungen der Gegenwart eingeordnet wird.

Das Österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK) zeigte von 1993 bis 2013 einen Teil seiner Bestände als Studiensammlung. Im deutschsprachigen Raum war es eines der ersten Museen, das ein Format nutzte, das in Kanada und den USA etabliert worden war und in den 1990er und 2000er Jahren in Deutschland, Österreich und der Schweiz zunehmend populär werden sollte. Dieses Format nenne ich *Depotausstellung*. Depotausstellungen sind Museumspräsentationen, die das Depot zum Thema machen (das Schaudepot ist die bekannteste Variante):¹ Sie zeigen besonders viele Dinge, die sie (zunächst) nicht erklären,

sondern als großes Schaubild in ihren Schauräumen präsentieren. Diese Räume sollen optisch und/oder erkenntnistheoretisch dem Depot ähneln. Von den Schaudepots im Vitra Design Museum in Weil am Rhein (2016), im Museum für Gestaltung in Zürich (2014), dem kulturhistorischen vorarlberg museum in Bregenz (2013) oder dem Jüdischen Museum in Wien (1996, überarbeitet 2011), über das »offene Depot« im Berliner Museum der Dinge (2007), das Schaulager in Basel (2003), das Schaumagazin im Überseemuseum Bremen (1999) oder das Historische Museum Luzern, das sich 2003 gleich ganz in *Depot* umbenannt hat, bis zum Berliner Humboldt-Forum (mutmaßlich 2019), das seine ethnologischen Objekte von 2019 an u.a. in einem Schaudepot zeigen soll: Das neue Interesse am Depot ist nicht zu übersehen.²

Der folgende Beitrag will am Beispiel des MAK einen genaueren Blick auf diesen Ansatz werfen und fragt: Warum kehrte dieses Museum ausgerechnet 1993 zu einer Präsentation als Studiensammlung zurück (und verabschiedete sich von ihr 2013 wieder)? Was versprach man sich davon? Inwiefern unterschied sich der Studiensammlungsansatz von früheren ähnlichen Präsentationsformen, und wo setzte er diese (unter neuen Vorzeichen) fort? Was sagt das über sein Verständnis eines zeitgemäßen kunstgewerblichen Museums? Dieses Museums-Portrait analysiert die grundlegenden fachwissenschaftlichen Erkenntnisinteressen, aus denen die Studiensammlung entstanden ist und wirft einen tiefen Blick in das Depot und auf die Depotschau des MAK. Am Beispiel eines Leitexponats – einer Goldkanne aus dem Schatz der Deutschordensritter – analysiert es, wie Dinge in diesem Museum wanderten und sich veränderten.

- 1 Der Begriff deckt unterschiedliche Formate ab, von Studiensammlungen, die aus ursprünglichen Forschungskontexten übrigblieben, über bewusst neu inszenierte räumliche Depotnachbildungen bis zu Ansätzen, die das Depot zum inhaltlichen Bezugspunkt nehmen, ohne sich primär auf seine räumliche Optik zu beziehen. Was ich Depotausstellung nenne, ist also kein homogenes Phänomen, sondern im Gegenteil sehr divers. Gemeinsam ist den diversen Ansätzen aber, dass sie Neuschöpfungen sind, die mit ähnlichen Techniken das Depot und die Sammlungen wieder stärker ins Bewusstsein bringen wollen. Sie sind bewusst als alternativer Ausstellungsansatz konzipiert worden.
- 2 Vgl. dazu Thomas Thiemeyer: Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken, 2017 (in Vorb.).

Die ersten beiden Teile des Beitrags setzen historisch an, fragen nach der Logik der MAK-Sammlungen und nach dem Selbstverständnis dieser Institution während ihrer Gründungszeit, in der es seine Bestände aufbaute. Teil drei widmet sich dann der jüngsten Studiensammlung (1993–2013), bevor ich am Ende ein Fazit ziehe und das Beispiel der MAK-Studiensammlung in den größeren Kontext der Depotausstellungen der Gegenwart einordne.

Gottfried Sempers Ideales Museum

Das Wiener Museum für Angewandte Kunst besitzt eine goldene spätgotische Kanne aus dem Schatz der Deutschordensritter. Das bauchige Gefäß mit dem Griff in Form eines Drachens und einem grün emaillierten »wilden Mann« auf dem Deckel ist nicht das Original aus dem 15. Jahrhundert. Dieses befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York. Die Kanne im MAK mit der Inventarnummer Go82 ist eine galvanoplastische Reproduktion. Das Museum erwarb sie 1868 als Illustrationsobjekt mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Heute steht sie im *MAK Design Labor* und zeigt – zusammen mit Pokalen, Tellern und Trinkgefäßen zu einem Schaubuffet arrangiert – die Entwicklung der Tischkultur. Bevor das Museum sie als kulturhistorischen Zeugen aufbot, präsentierte es die Kanne in der Studiensammlung Metall als repräsentatives Beispielobjekt für die reichen Gold- und Silberschätze in den Depots, die nach Materialien geordnet waren. Diese Ordnung ging auf den Architekten Gottfried Semper zurück, der für die kunstgewerblichen Museen ein wichtiger Vordenker war.

Semper war ein angesehener Architekt, als er 1849 überstürzt aus Dresden floh. Er hatte sich mit den demokratieverzückten Revolutionären seiner Heimatstadt eingelassen, weshalb er nun Sachsen verlassen musste. Nach Stationen in Zwickau, Hof, Karlsruhe, Straßburg und Paris gelangte er 1850 schließlich nach London, wo er Henry Cole begegnete. Cole organisierte die für 1851 geplante Londoner Weltausstellung, und Semper durfte für ihn verschiedene Länderkojen gestalten.

Der Beginn in London war für den erfolgsverwöhnten Architekten gleichwohl schwierig. Seine Aufträge waren kleiner als erhofft, so dass Semper sich andere Arbeit suchen musste. Sein Kontakt zu Cole half ihm auch hierbei: Der Erfolg der Weltausstellung 1851 hatte diesen zum

Direktor des *Department of Practical Art* befördert. Semper ersuchte ihn um eine Stelle. Cole fasste Semper zunächst als Lehrer für den Keramikunterricht ins Auge, ließ von diesem Plan aber ab, weil er an der Kompetenz des Aspiranten auf diesem Feld zweifelte. Stattdessen verlangte er eine Schrift, die Semper selbst als »eine Art illustrierten und raisonnierenden Catalog über das ganze Gebiet der Metallotechnik«³ definierte und im August 1852 unter dem Titel *Practical art in metals and hard materials* bei Cole einreichte. Einen Monat später stellte dieser ihn als Lehrer für »principles and practice of Ornamental Art applied to Metal Manufacturers«⁴ ein.

Dieses Manuskript, das zunächst als Lehrexposé angelegt war, sollte später die Grundordnung der Sammlungen wichtiger kunstgewerblicher Museen bestimmen,⁵ unter anderem im *South Kensington Museum* in London (1851, heute *Victoria & Albert Museum*) und im ersten kunstgewerblichen Museum des Habsburgerreichs, dem *k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* (dem heutigen MAK), das 1864 in Wien eröffnete. Das Manuskript ist später unter dem Titel *The Ideal Museum. Practical art in metals and hard materials* berühmt geworden.⁶

Sempers Ideales Museum ist der utopische Entwurf eines (kunstgewerblichen) Museums, das alle Gegenstände nach ihren Materialien sortiert. Die Grundeinheit dieses Museum ist ein rechteckiger Raum, der in vier quadratische Einheiten unterteilt ist. Die Vierteilung entspricht Sempers These der vier grundlegenden Bearbeitungstechniken im Kunstgewerbe: der Stoff-, Keramik-, Holz- und Steinbearbeitung.⁷

3 Zit. nach Isabella Nicka: »Even the Question of Material is a Secondary One...«.

In: Rainald Franz, Andreas Nierhaus (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf »Wissenschaft, Industrie und Kunst«. Wien 2007, S. 51–58, hier S. 51.

4 Ebd., hier S. 52.

5 Vgl. Barbara Mundt: Über einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen. In: Bernhard Deneke, Rainer Kahsnitz (Hg.): Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge d. Symposions im German. Nationalmuseum (Nürnberg). München 1977, S. 143–149.

6 Gottfried Semper: *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, hg. v. Peter Noever. Wien 2007.

7 »The roots or fundamental Motives of all human Works are identical with the first Elements of human Industry, which are the same every where (sic!), namely (A). Twisting, Weaving and Spinning (production of thin and pliable tissues by Art) (B).

Diese vier Klassen ergänzte er um eine fünfte, die sich der vier erstgenannten bediente, um sie zu neuen Kunstwerken zusammenzuführen »the blendig together of the four Elements, for High Art and Architecture«.⁸

Sempers Ziel war es, möglichst sinnfällig die wichtigsten Arbeitstechniken des Kunsthandwerks an Objekten demonstrieren zu können, denn er konzipierte sein Ideales Museum von der Warte des Lehrenden am Londoner *Department of Practical Art*. Die verschiedenen Materialien räumlich zu trennen ermöglichte es ihm, sie einfach, klar und didaktisch sinnvoll zu sortieren. Die Präsentation reagierte optimal auf die Bedürfnisse der einzelnen Handwerksgruppen, der Schreiner, Steinmetze und Goldschmiede, die viel Anschauungsmaterial aus ihrer Disziplin zu sehen bekamen. Sie ermöglichte ihnen zudem – durch die fünfte, Materialien übergreifende Objektgruppe – eigene Arbeiten mit den Techniken benachbarter Disziplinen zu verknüpfen. Das Material dominierte also die Struktur dieses imaginären Museums. Es war aber nicht sein Erkenntnisziel: »Konkreten Einfluss auf die Einordnung eines Exponats hat der Werkstoff nur insofern, als stoffliche Voraussetzungen eine Bearbeitung durch eine oder aber mehrere der vier Urtechniken zulassen.«⁹

Das Ideale Museum war mehr als eine bloße Vorbildersammlung, die dem Handwerker zeigte, wie gute Produkte auszusehen hatten, wie er sie zu fertigen hatte und die den Konsumenten für hochwertige Produkte sensibilisierte. Es war zugleich historisch und ethnologisch angelegt: historisch, weil es eine Stilgeschichte bot, die Motive, Materialien und Techniken früherer Zeiten dokumentierte; ethnologisch, weil es den Betrachter mit dem vermeintlich »Primitiven«, »Urtümlichen« konfrontierte: »The earlier the Periods of Art, the nearer the products of Art approach to the fundamental motives, and therefore the proposed plan also includes one historical and ethnographical.«¹⁰ Diese Lesart entwickelte sich zu einer Zeit, in der europäische Künstler wie Paul Gauguin

Ceramical art. Working out the forms of Soft Plastic Materials and hardening them afterwards. (C) Carpenters (sic!) Art. (combination of bars into Systems of construction) (D) Masonery. (cutting of hard Materials into given forms and combining small hard pieces into objects of construction)”. Semper 2007 (wie Anm. 6), hier S. 56 f. (MS 12).

8 Ebd., hier S. 57 (MS 15).

9 Nicka 2007 (wie Anm. 3), hier S. 55.

10 Semper 2007 (wie Anm. 6), hier S. 57 (MS 13).

die Werke der vermeintlich »primitiven« Naturvölker im Südpazifik als Anleitung zu einfachen, unverfälschten Formen rezipierten und in der die Völker- und Volkskundler die Indigenen der Südsee und die heimischen Bauern studierten, um in diesen – wie sie glaubten – von der Zivilisation noch unverdorbenen Gruppen die »ursprünglichen« Denk- und Verhaltensweisen, Formen und Gebärden der Menschen zu finden. Dieser »Primitivismus« suchte im Urzeitlichen und vermeintlich Unzivilisierten nach den Ur- und Erstformen volkstümlicher Darstellungs- und Verhaltensweisen und hatte eine evolutionäre Zielrichtung: Die gegenwärtige, eigene (in der Regel bürgerliche) Kultur stand an der Spitze des Fortschritts, tat aber gut daran, sich ihrer Anfänge zu erinnern, um Auswüchse zu korrigieren und sich von der Vergangenheit inspirieren zu lassen.¹¹ Allen voran die später so geheißene Volkskunst erlebte zu dieser Zeit ihre (kurzfristige) Nobilitierung zur »nationalen Hausindustrie«, die dem modernen Kunstgewerbe neue »ornamentale und formelle Motive« liefern sollte.¹²

Die Grundordnung der Sammlung des MAK¹³ folgte der Intention der Vorbildsammlung für das Handwerk und Kunstgewerbe, und sie bestimmte auch die öffentlich zugänglichen Ausstellungen (Schau-

- 11 Bernd Jürgen Warnken: Volkskundliche Kulturwissenschaft als post-primitivistisches Fach. In: Kaspar Maase, Bernd Jürgen Warnken (Hg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 119–141. Vgl. zu den Bezügen des Wiener Kunstgewerbemuseums zur österreichischen Volkskunde und zum Primitivismus Reinhard Johler: Alois Riegl, die Volkskunst und die österreichische Volkskunde. Eine Vorgeschichte der Europäischen Ethnologie. In: Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (Hg.): *Alois Riegl revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*. Wien 2010, S. 21–28.
- 12 Vgl. Bernward Deneke: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 60, 1964, S. 168–201, hier S. 177.
- 13 In Wien oblag es Jacob von Falke, seinerzeit Kustos und später Direktor des Museums, die Museumssammlungen nach dem Vorbild des South Kensington Museums in London – das Gottfried Semper maßgeblich geprägt hatte – zu gliedern. Von Falke führte eine Systematik mit 24 nach Material und »Technik« (d.h. Verarbeitung des Materials) organisierten Klassen ein (mit einzelnen Ausnahmen): »I. Das Geflecht, II. Spezielle textile Kunst und ihre Nachbildungen, III. Lackarbeiten, IV. Email, V. Mosaik, VI. Glasmalerei, VII. Malerei, VIII. Schrift, Druck und graphische Kunst, IX. Außere Bücherausstattung, X. Lederarbeiten, XI. Glasgefäße und Glasgeräth, XII. Thongefäße, XIII. Arbeiten aus Holz, XIV. Geräte und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs u. dgl., XV. Gefäße, Geräth und Sculptur in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein, XVI. Kupfer, Messing, Zinn, Zink,

sammlungen). Das lassen u.a. die massiven schwarzen Holzvitrinen erahnen, in denen das MAK heute noch Teile seiner Textilsammlungen zeigt und die früher schon als Schaumöbel fungierten. Sie stammen aus den Gründerjahren des Museums. Holztüren mit Glasscheiben, hinter die der Kustos Textilien einspannen konnte, um nach außen zu zeigen, was sich im Schrank befindet, verschlossen die Schränke, in denen der gesamte Bestand dunkel und vor Zugriff geschützt verwahrt werden konnte.¹⁴ Exponieren und Deponieren vollzogen sich im selben Raum. Die Ordnung des Depots bestimmte den Aufbau der Ausstellungen, für die sich die Materialordnung gleichsam von selbst ergab. Indiz dafür sind die schwarzen Holzvitrinen, die eine ganz andere Sprache sprechen als die Lager- und Schaumöbel, die 100 Jahre später die Studiensammlungen von 1993 kennzeichnen sollten: Statt leicht und transparent waren sie dunkel, hermetisch und verschlossen. Sie zeigten Auswahl statt Fülle, verhießen Schutz statt Offenheit. Die Exklusivität des Besitzens und Benutzens der Dinge wird in diesen Schränken – vor allem konservatorisch bedingt – sichtbar. Sie folgen der konservatorischen Zurückhaltung des Depots, nicht der Extrovertiertheit der Ausstellung.

Bis heute ist das Museum seiner initialen Sammlungsordnung verhaftet, trennt seine Bestände nach Materialien.¹⁵ Die gotische Galvanoplastik Go82 findet sich entsprechend im Depotraum der Metallobjekte mit ihren rund 20.000 Gegenständen vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart. D.h. die *epistemische Logik* der Sammlung nach Materialien bestimmt im MAK auch die *logistische Struktur*, weil das Material das

Blei, XVII. Eisenarbeiten, XVIII. Glocken und Uhren, XIX Gefäße, Geräth, Reliefs in Bronze, XX. Goldschmiede, XXI. Bijouterie, XXII. Graveurskunst, XXIII. Allgemeine Zeichnungen für plastische Ausführungen, XXIV. Sculptur im Grossen.« Zit. nach Kathrin Pokorny-Nagel: Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. In: Peter Noever (Hg.): Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst. Ostfildern-Ruit 2000, S. 52–89, hier S. 73.

14 Gespräch mit Kathrin Pokorny-Nagel, Leiterin der Bibliothek und Kunstblätter-sammlung/Archiv, am 18.11.2015.

15 Das Inventar folgt dieser Material- und einer thematischen Ordnung. Christian Reder bemerkte in seiner umfassenden Sammlungsanalyse dazu 1991: »Die 30 [...] Fachinventare werden offensichtlich seit Jahrzehnten unverändert fortgeführt, ohne daß ihre Systematik neuen Erfordernissen angepasst worden wäre.« Zit. nach Christian Reder: Neue Sammlungspolitik und neue Arbeitsstruktur. Analysen und Konzeptionsgrundlagen. Wien 1991, S. 31.

konservatorisch maßgebende Kriterium für die Lagerung ist. Auch die museumseigene Bibliothek sortiert ihre Bücher entlang der Materialien: Sie stellt Bücher, die Holz und seine Bearbeitung behandeln, nebeneinander und verfährt so auch bei Druckwerken zu Metall oder Textil.¹⁶ Die Zuständigkeit der Kustoden für Metall, Keramik, Möbel etc. folgt dieser Ordnung ebenfalls, was sich in der kuratorischen Praxis niederschlägt. Bis zur Neuordnung des Museums 1980 waren die Schausammlungen im Haus größtenteils gemäß der vom Material bestimmten Sammlungsbereiche getrennt präsentiert und innerhalb dieser dann chronologisch sortiert. Auch die 1993 eröffnete Studiensammlung wählte diesen Ansatz nicht nur, um die Sammlungsordnung nachzuvollziehen, sondern auch, weil »sie der Spezialisierung der Sammlungsleiter [entspricht]«. ¹⁷ Das heißt, die in den 1860er Jahren etablierte Sammlungsordnung prägt die Struktur und Praxis des Museums bis heute, und zwar bei der Sammlungs- wie bei der Ausstellungsarbeit.

Eine Vorbildersammlung, die zum Museum wird

Die erste Londoner Weltausstellung von 1851 hatte die Repräsentanten des Habsburger Reichs konsterniert. Erstmals ermöglichten es diese Leistungsschauen der Nationen, Industrieprodukte international in großem Stil zu vergleichen. Die Bilanz des österreichischen Handwerks und seiner Manufakturen fiel betäubend aus: Insbesondere den Produkten aus Frankreich sah man sich hoffnungslos unterlegen. Die Kunstschaffenden wurden dort hervorragend im 1794 gegründeten *Conservatoire des Arts et Métiers* mit seiner *Ecole polytechnique* geschult. Es war die erste Vorbildersammlung mit Kunsthandwerk und Maschinen, die zugleich als Lehrbetrieb diente. Bei der Pariser Weltausstellung vier Jahre später bot sich dasselbe Bild: Habsburger Produkte konnten mit den französischen nicht

16 Gespräch mit Kathrin Pokorny-Nagel am 17.8.2011.

17 Aus dem Raumtext zur Studiensammlung. Diesen Eindruck bestätigen zudem einige Interviewpartner. Vgl. dazu auch das Pressegespräch mit Peter Noever: Architektur eines Ortes als Verpflichtung. Die Institution Museum im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz. 8 Jahre Museumsarbeit. Wien, 1.2.1994 (MAK-Archiv, Index 1994): »Je nach Konzept des Sammlungsleiters sind innerhalb der materialbezogenen Studiensammlungen die kunstgewerblichen Objekte in typologische, historische oder funktionale Zusammenhänge gestellt.«

konkurrieren. Schlimmer noch: England hatte im selben Zeitraum die Qualität seines Kunstgewerbes erheblich verbessert, was u.a. dem 1851 gegründeten South Kensington Museum zu verdanken war, das über *Schools of Design*, Bibliotheken und Mustersammlungen verfügte.¹⁸ »Der Weg, der zur Besserung führte oder aber führen konnte«, schrieb seinerzeit der spätere Direktor (1885–1895) des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jakob von Falke, »war nur ein einzig möglicher. Einen eigenen Stil der Zeit gab es nicht und erfinden lässt er sich nicht. Man konnte nur und einzig nur auf dem Wege der Lehre, des Kunstunterrichts vorgehen. Man mußte an den Mustern der Vergangenheit das Schöne lehren und Sinn und Verständnis für Form und Farbe ausbilden; man mußte die verloren gegangenen technischen Kunstweisen wieder finden und erneuert einführen; man mußte künstlerische Kräfte bilden, reif zur Erfindung und reif zur Ausführung; man mußte endlich im Volke, in Reich und Arm, nicht bloß das Verständnis, sondern Liebe und Leidenschaft zum Schönen erwecken.«¹⁹

In von Falkes Argumentation gibt sich eine Haltung zu erkennen, die wir heute als Historismus bezeichnen, »ein Bewußtsein oder ein Denken, dem es ganz besonders um Geschichte geht, das sich ganz auf Geschichte konzentriert und damit anderes (Nicht-Geschichtliches) übersieht oder unberücksichtigt lässt«.²⁰ In diesem Denken liefert die Geschichte reiches Anschauungsmaterial für die Gegenwart. Im Kunstgewerbe verkauften sich großformatige und bunt kolorierte Vorlagenwerke wie Auguste Racinet's *L'Ornement Polychrome* (1872) oder Owen Jones *The Grammar of Ornament* (1856) in großer Zahl, weil sie mit ihren Abbildungen von historischen Ornamenten an Säulen, Gefäßen und Textilien das zeitgenössische Kunstgewerbe inspirieren sollten. Aus diesem Geist entstand das Wiener Museum.

Am 12. Mai 1864 wurde das *k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* in den Räumen des Wiener Ballhauses, dem ehemaligen Turnsaal des Kaisers, eröffnet. Der Kaiser selbst hatte Teile seiner Sammlung

18 Vgl. dazu etwa den Bericht Englands Kunstindustrie. In: Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 20, 1867, S. 337–340.

19 Jakob von Falke: *Aesthetik des Kunstgewerbes*. Ein Handbuch. Stuttgart 1883, S. 54.

20 Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen: *Geschichte des Historismus*. Eine Einführung. München 1992, hier S. 5.

gestiftet. Andere Bestände kamen aus Klöstern, Kirchen, Adels- und Privatbesitz. Das Ballhaus war von vornherein ein Provisorium: Schon 1867 plante das Museum einen Neubau am Stubenring, wo es noch heute steht. Es folgte der industriepolitischen Idee, Österreichs Kunstgewerbe international konkurrenzfähig zu machen. Diese Institution ist nicht als Museum »im Sinne einer Musealisierung des Vorhandenen gegründet [worden], sondern als lebendige vitale Institution zwischen Praxis und Lehre, zwischen Kunst und Industrie, zwischen Produktion und Reproduktion«. Eine Kunstgewerbeschule war von 1867 an ein Teil des Museums, bis sie sich 1900 abspaltete. Den Geschmack von Produzenten und Konsumenten zu schulen war erklärte Absicht des neuen Kunstgewerbemuseums, das zu diesem Zwecke vorbildhafte Objekte sammelte, ausstellte und an die Fachschulen der Monarchie verlieh. An ihnen sollten die Handwerker lernen, mit welchen neuen Maschinen und Techniken sie welches Material bearbeiten konnten und an welchen historischen Vorbildern sie sich dabei zu orientieren hatten. Zeitgleich zielte das Museum auf allgemein interessierte Besucher als potenzielle Käufer. Die Mustersammlungen dienten der Geschmacksschulung und Konsumentenerziehung, auf dass der Kunde qualitativ hochwertige Produkte erkenne, wertschätze und kaufe.²¹ »Das k. k. Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie hat die Aufgabe«, hieß es in Paragraph 1 der Museumssatzung von 1864, »durch Herbeischaffung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft den Kunstgewerbern bieten, und durch Ermöglichung der leichteren Benützung derselben die kunstgewerbliche Thätigkeit zu fördern, und vorzugsweise zur Hebung des Geschmacks in dieser Richtung beizutragen.«²²

Die Rede von der »Hebung des Geschmacks« war symptomatisch für eine Zeit, die Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst normativ beurteilte und zwischen »richtig« und »falsch« schied.²³ Was in Werkbund

21 Noever 2000 (wie Anm. 13), S. 9–11, Zitat S. 10; Pokorny-Nagel 2000 (wie Anm. 13); Gespräch des Autors mit Rainald Franz, Kustos der MAK-Sammlung Glas und Keramik, am 6.9.2013 in Wien; Reder 1991 (wie Anm. 15); zu den Wanderausstellungen vgl. Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 15, 1866, S. 255–257.

22 Statuten des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. In: Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1 (1865), hier S. 4f.

und Bauhaus später »die gute Form« heißen sollte, kündigte sich in der angelsächsischen Arts-and-Crafts-Bewegung ebenso an wie in den volks- und gewerbepädagogischen Vorbildersammlungen und ihrem Versuch, gelungene Kunstgegenstände zu kanonisieren. 1852 präsentierte etwa das Londoner *Museum of Manufactures* 84 Objekte schlechter Kunst in einer »Schreckenskammer«.²⁴ Bei Jakob von Falke paarte sich diese erzieherische Attitude mit einem Verständnis von Geschmack und Schönheit als etwas Rationalem, von der Vernunft Gestiftetem: »In diesem Sinne hat schon Hegel den Geschmack als den gebildeten Schönheitssinn definiert, er ist der Takt, sei er nun ein mehr angeborner oder durch Uebung und vergleichendes Studium ausgebildeter, sofort und überall sofort das Schöne zu treffen«, schrieb er 1860 und fuhr fort, »daß auch im Reich des Geschmacks Gesetz und Ordnung, das heißt die Vernunft herrscht, wenn wir sie auch noch nicht erkannt haben«.²⁵

Diese Idee einer rationalen, »vernünftigen Ästhetik« (von Falke), die sich mit naturwissenschaftlichen Methoden berechnen und definieren lässt, wurde in der Zeit zwischen 1885 und 1895, in der von Falke das Wiener Museum leitete, dominant. Von Falke war ein Strukturalist *avant la lettre*, überzeugt, dass die gute Form nicht primär am genialen Einfall des Meisters oder Gestalters hänge, sondern auf tiefer liegenden, untergründig wirkenden Strukturen fuße. Beim Kunstgewerbe waren das neben der Funktion des Objekts die Affordanzen des Materials und die Technik, es zu bearbeiten. »Der Zweck also ist es, der zuerst die Form schafft, die allgemeine Form, die Form der Gattung.« Innerhalb dieser Grundform kommen dann weitere »Momente der Gestaltung« zum Tragen, die die Grundform differenzieren: Material, Technik und der »Wille des Künstlers«. Ihr Verhältnis hierarchisiert von Falke: Das Material folgt der Funktion, die Technik dem Material. Erst innerhalb dieses Dreiecks kann sich der Künstler verwirklichen: »Am letzten Ende ist somit der Gegenstand des Kunstgewerbes das Resultat aller drei Factoren, des Zweckes, des Materials und der Technik, wozu denn als vier-

23 Gustav Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart, Berlin 1912; Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen* (1908). In: Ders. (Hg.): *Sämtliche Schriften 1897–1930*, Bd. 1. Wien u.a. 1962, S. 276–288.

24 Vgl. Pazaurek 1912 (wie Anm. 23), hier S. 15.

25 Jakob von Falke: *Ueber Kunstgewerbe* (Auszug aus der *Wiener Zeitung* Nr. 169, 170, 171, 174, 175, 176 und 177). Wien 1860, hier S. 5 und 6.

ter Faktor, jenen dreien zusammen entgegengesetzt, die Idee, die Absicht des Künstlers hinzutritt.«²⁶ Für von Falke und das Wiener Museum folgte daraus eine Philosophie, die den Gestaltungsprozess wesentlich als vom Material bestimmt sah. »Diese Annäherung war«, so sieht es Diana Reynolds, »an einer Institution wie dem Museum für Kunst und Industrie besonders brauchbar. Angesichts der Anonymität einer Sammlung angewandter Kunst war es unmöglich, die traditionellen biographischen Methoden auf die Kunstobjekte anzuwenden. Und: Die Vorstellung von materiellen und technischen Voraussetzungen war äußerst kompatibel mit Sempers Grundidee und der Vorstellung von verfügbaren Materialien und Techniken.«²⁷ Alois Riegl sollte dieser Philosophie, die er als »Semperianismus« brandmarkte (vor der er Semper ausdrücklich in Schutz nahm), später deutlich widersprechen und seine Kritik um einen Gegenbegriff aufbauen, der in der Kunsttheorie Karriere machen sollte: das »Kunstwollen«.²⁸

Zweckmäßig war das Denken vom Material her, weil die Vorbildersammlungen des Wiener Kunstgewerbe-Museums von Beginn an heterogen waren. Hier reihten sich Spitzenstücke wie Orientteppiche, japanische Farbholzschnitte und kostbare Bücher neben industriell gefertigte Vorbildobjekte, Kopien von vorbildlichen Objekten und bestandslose Einzelstücke. Die Kategorie »Kunstgewerbe« war offen für Vieles, auch für Stücke, die sich in andere Sammlungen nicht integrieren ließen. In der materialbasierten Ordnung ließen sie sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Viele Objekte kamen durch Zufall ins Haus, wurden dem Museum geschenkt oder bei Gelegenheit erworben.²⁹ Entsprechend schnell wuchsen die Sammlungen – vor allem nachdem das Museum 1871 neue Räume am Wiener Stubenring bezog. »Endlich kann die materialgerechte Aufstellung der Sammlungsobjekte nach dem System der 24 Klassen umgesetzt werden, großzügige Depots ermöglichen ein freizügiges Sammeln, die Räume bieten Platz für Objekte großen Ausmaßes,

26 Falke 1883 (wie Anm. 19), hier S. 61 f.

27 Diana Reynolds: Semperianismus und Stilfragen. Riegls Kunstwollen und die »Wiener Mitte«. In: Rainald Franz, Andreas Nierhaus (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf »Wissenschaft, Industrie und Kunst«. Wien 2007, S. 85–96, hier S. 88.

28 Vgl. dazu Reynolds 2007 (wie Anm. 27).

29 Vgl. Reder 1991 (wie Anm. 15), hier S. 24, S. 203 und S. 212.

eine umfangreiche Ausstellungstätigkeit beginnt.« Erst jetzt intensivierte sich der Kontakt zur österreichischen Industrie, die im Museum neue Fertigungstechniken zeigen und neue Produkte wie Emaille und Terracottaglasuren ausstellen konnte, die in der angeschlossenen Schule mit entwickelt wurden. Das Museum kaufte mehr denn je zeitgenössische Produkte und veranstaltete von 1874 an jährlich Weihnachtsausstellungen, die de facto Verkaufsmessen neuester kunstgewerblicher Produkte waren. Museum und Schule waren Umschlagplätze für neue Entwürfe und Materialstudien und vermittelten ihre Schüler und Entwerfer an die Industrie, die im Gegenzug Objekte für die Sammlungen spendete.³⁰ Vom offenen Sammlungsansatz des Wiener Kunstgewerbemuseums profitierte auch der Verein für österreichische Volkskunde: An prominenter Stelle durfte er hier 1895 einen Teil seiner Sammlungen zeigen und hoffte, »dass die Anregungen, welche von dieser ersten Sammelleistung des Vereins ausgegangen sind, dazu beitragen werden, die Idee der Begründung eines ÖSTERREICHISCHEN VOLKSKUNDE-MUSEUMS in der österreichischen Bevölkerung zu verbreiten und zu befestigen«³¹.

Im Jahr 1900 gliederte das Museum für Kunst und Industrie die Kunstgewerbeschule aus. Die Trennung war Fanal eines neuen Selbstverständnisses: Als Museum widmete es sich nun vor allem der Geschichte des Kunstgewerbes und weniger der praktischen Ausbildung von Gestaltern. Verzichtete man in Wien anfangs darauf, mit den Sammlungen des Hauses, den Möbeln, Textilien, Entwurfszeichnungen und Büchern, einen möglichst geschlossenen Überblick über die Geschichte etwa der österreichischen Möbelproduktion zu geben, weil praktische Anforderungen und nicht das geschichtliche Erbe im Zentrum standen, so änderte sich das nach 1900. »Das historische Objekt ist nun nicht mehr in erster Linie Vorbild im Rahmen einer Mustersammlung, sondern Vertreter seiner selbst und somit seiner eigenen Geschichte.«³² Aus Exemplaren wurden historische Zeugnisse (die oft aber auch exemplarisch genutzt

30 Pokorny-Nagel 2000 (wie Anm. 13), S. 75–80, Zitat S. 78.

31 Zit. aus Herbert Nikitsch: *Auf der Bühne früher Wissenschaft. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894–1945)*. Wien 2006, S. 93.

32 Christian Witt-Döring: *Geschichte als Mittel zum Zweck. Die Möbelsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. In: Peter Noever (Hg.) (wie Anm. 21), S. 130–136, hier S. 131.

wurden, weil sie historische Genealogien illustrieren sollten). Der Funktionswandel der Dinge hing nicht zuletzt damit zusammen, dass das österreichische Kunstgewerbe um 1900 einen eigenen, zeitgenössischen Stil gefunden hatte. Die Wiener Moderne mit ihren Vorzeigeprodukten aus der Wiener Werkstätte hatte nun zeitgenössisches Kunsthandwerk zu bieten, das museumswürdig war (zumal die Protagonisten Koloman Moser und Josef Hoffmann in der Schule des Museums für Kunst und Industrie ausgebildet worden waren) und sich nicht länger hinter historischen Vorbildern zu verstecken brauchte.³³

In der Zusammenschau zeigt sich das Wiener Museum für Kunst und Industrie als eine Institution, die als Instrument der Industriepolitik gegründet wurde und sich erst im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer mehr als Museum verstand. Die Dinge ordnete sie nach Materialien, weil sie den Schreibern, Schmieden oder Webern gewerbespezifische Vorbilder liefern sollten. Als das österreichische Kunstgewerbe um 1900 einen spezifisch modernen Stil ausgebildet hatte, separierte sich die Kunstgewerbeschule vom Museum, und das Museum wurde »musealer«: Als Vorbilder benötigte das Kunstgewerbe der Wiener Moderne die historischen Vorläufer immer weniger, so dass die Museumsausstellungen die Dinge jetzt vor allem kultur- und kunstgeschichtlich einsetzten – und dafür nach wie vor Kopien nutzten, um historische Vollständigkeit zu erzielen. Sie dokumentierten Entwicklungen und Stile, erhellten die Vergangenheit, statt in die Zukunft zu weisen. Die Grundordnung der Sammlung blieb davon unberührt: Metall, Holz, Textilien oder Keramik/Glas waren getrennte Bestände mit eigenen Kustoden, ergänzt um thematische Bestände zu Wiener Werkstätte oder asiatischer Kunst. Diese Grundordnung übersetzte sich in die öffentlichen Schausammlungen, die ebenfalls – zumindest in der Grundanlage – lange Zeit noch der Materialordnung der Sammlungen folgten.

Seit den 1930er Jahren mischte das Museum immer wieder Dinge aus unterschiedlichen Sammlungsteilen und sortierte sie nach Epochen. Doch auch innerhalb dieser chronologischen Ordnung ließ sich die Zuständigkeit der Kustoden ablesen, da einzelne Sammlungsbestände die Räume

33 Schön erkennbar wird dieser Emanzipationsprozess von der Vergangenheit in der aktuellen Schausammlung des MAK »Wien 1900«. Vgl. dazu auch den Katalog Christoph Thun-Hohenstein (Hg.): MAK/Guide Wien 1900. Design/Kunstgewerbe 1890–1938. Wien 2013.

in der Regel dominierten.³⁴ 1980 wagte das Museum, das sich seit 1947 Museum für Angewandte Kunst nannte, eine chronologische Neuaufstellung, die Objekte unterschiedlicher Materialgruppen in Epochenräumen vom Frühmittelalter bis zur Wiener Moderne zusammenführte. In der offiziellen Verlautbarung war die Rede von der »größte[n] Umstellungs-Aktion, die seit Jahrzehnten an einem Museum der Alpenrepublik durchgeführt wurde: 17 Säle werden neu adaptiert, die Kunstschätze in völlig geänderter Form dem Publikum zugänglich gemacht und die Bestände komplett umgeordnet.«³⁵ Kulturhistorisch angelegt, schien sie Interimsdirektor Gerhart Egger die »nach neuen Erkenntnissen einzig berechnigte Art der Ausstellung, die auch in verwandten Museen des Auslandes überall bereits durchgeführt ist, [...] hier [in Wien, tt] aber nicht vollständig verwirklicht [wurde]. Dieser Fehler muss bei einer Neuaufstellung korrigiert werden.«³⁶ Aber auch diese Sammlungen wurden von einem Materialproporz ausgedacht und angelegt, in dem sich die in den Habitus dieser Institution eingeschriebene Denke in Materialgruppen zu erkennen gab. Die Teppiche, Glas- und Keramiksammlungen bekamen eigene »Studiensammlungen« in separaten Räumen, »der Materialfülle wegen« und weil sich die eingebauten Kachelöfen nicht ausbauen ließen, ohne sie zu beschädigen. Schon 1980 führte das MAK also jene Doppelstruktur aus chronologischen Hauptsälen und ergänzenden Studiensammlungen ein, die es in den 1990er Jahren mit anderem Zuschnitt ausweitete. Die Idee umfassender Studiensammlungen war schon 1980 in der Diskussion: »Sicherlich wäre es am Platz, noch weitere ›Studiensammlungen‹ auch für andere Materialien einzurichten. Doch dafür fehlt es an Platz.«³⁷

34 Gerhart Egger: Die Neuaufstellung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien 1980. In: *Alte und moderne Kunst*, 169, 1980, S. 1–4; Gespräch mit Christian Witt-Döring am 19.3.2014; Christian Witt-Döring: Die Lust am Objekt. Sammeln für das Österreichische Museum. In: Peter Noever (Hg.): *Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst*, Wien. Salzburg, Wien 1988, S. 48–54.

35 Kunstsammlung wird umgekrempelt, Bericht des Informationsdienstes für Bildungspolitik und Forschung vom 26.2.1980 (MAK-Archiv, Akt 54-1980).

36 Vgl. das Konzept im Brief des Vizedirektors und Interimsleiters Gerhart Egger an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung zur »Neuaufstellung der Sammlungen des Österr. Museums f.a.Kunst.« vom 16.8.1979 (MAK-Archiv, Akt 583/79).

37 Ebd.; Egger 1980 (wie Anm. 34), hier S. 4.

Studiensammlung und Design Labor

1986 trat mit dem Designer und Kurator Peter Noever ein neuer Direktor an die Spitze des MAK. Dem Museum ging es zu dieser Zeit schlecht: Das Gebäude war baufällig, die internen Strukturen verkrustet, der Sammlungsansatz unklar, die Besucherzahlen mäßig.³⁸ Noever begann, das altherwürdige Museum von Grund auf umzukrempeln, »geleitet von der Vision, durch innovative Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte sowie ein erweitertes Verständnis der traditionellen Sammlungsaktivitäten das Museum zu einem maßgeblichen Ort der gesellschaftlichen Begegnung und Diskussion über Kultur zu machen.«³⁹ Das Gebäude wurde von 1989 an generalsaniert, die internen Organisationsstrukturen überprüft, der Sammlungsansatz des Museums begutachtet⁴⁰ und die Ausstellungsphilosophie verändert. Statt allein auf das klassische Kunstgewerbe in den Sammlungen zu setzen, versuchte Noever das Museum als »Ort der Produktion von Kunst und Kunstvermittlung« zu profilieren, das Tradition und Experiment (so auch der Titel des Katalogbuchs von 1988⁴¹) in Einklang bringen sollte.⁴² Als »Kunstmuseum im weitesten Sinne« wollte Noever das MAK von einem »Ort der Vergangenheit« zu einem »gegenwartsbezogenen Ort einer lebendigen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstformen« machen,⁴³ gekennzeichnet durch das »fruchtbare Aufeinanderprallen von traditionellem Bestand und aktuellen Kunstströmungen«. ⁴⁴ Dafür engagierte das Museum – hier seiner Zeit voraus – Künstler, die die Bestände für die chronologisch sortierte Dauerausstellung (Schausammlung) in Szene setzten: Barbara Bloom inszenierte den Raum zu Historismus und Jugendstil mit einer Reihe von Stühlen, die sie hinter einer transluzenten Gaze im Gegenlicht

38 Vgl. Reder 1991 (wie Anm. 15); Gespräch mit Christian Witt-Döring am 19.3.2014.

39 Memorandum von McKinsey: Strategische und organisatorische Neuausrichtung des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Juli 1993 (MAK-Archiv, Akt 17-94).

40 Reder 1991 (wie Anm. 15).

41 Peter Noever (Hg.) 1988 (wie Anm. 34).

42 Zit. aus Memorandum von McKinsey 1993 (wie Anm. 39).

43 Pressegespräch mit Peter Noever am 1.2.1994 (wie Anm. 17).

44 Peter Noever: Die künstlerischen Interventionen. In: Ders. (Hg.): MAK & Wien. Prestel Museumsführer (Katalog zur Ausstellung), München 2002, S. 16 f, Zitat S. 16.

aufstellte, so dass aus der Raummitte nur ihre Silhouetten als Schattenrisse auf dem Stoff zu sehen waren. Jenny Holzer kuratierte den Raum zu Empire und Biedermeier und ergänzte ihn um ihre LED-Leuchtbänder. Donald Judd durfte Objekte aus Barock, Rokoko und Klassizismus rund um das Porzellanzimmer aus dem Brünner Palais Dubsky im repräsentativen Hauptsaal des Museums anrichten, das im MAK als eigener Raum im Raum ausgestellt wurde. Dieser Ansatz, Künstler (zusammen mit den Museumskuratoren) Ausstellungsräume kuratieren zu lassen, war 1993 neu und bescherte dem Museum viel Aufmerksamkeit.⁴⁵

Teil des neuen Konzepts war eine Studiensammlung im Untergeschoss des Museums, das erst durch die Sanierung als Ausstellungsraum nutzbar geworden war und nun den nötigen Platz bot, um das Studiensammlungskonzept auf alle Bestände auszuweiten. Sie setzte sich von 1993 bis 2013 aus mehreren Räumen zusammen, die jeweils getrennt Möbel (zwei Räume), Metall, Glas & Keramik (in einem Raum, aber durch massive Betonstützen in der Raummitte deutlich voneinander getrennt) sowie Textilien zeigten, also »die alte Museumsordnung nach Material in einer dichten, seriellen Präsentationsform« nachbildeten.⁴⁶ Die Studiensammlung ergänzte die Ausstellungen in den Haupträumen, die – radikaler ausgedünnt als 1980 – nur einige ausgewählte Meisterwerke zeigten. Räumlich im Abseits, war sie über eine unscheinbare Treppe an der Stirnseite des Lichthofs zugänglich, die man leicht übersehen konnte.

Die Beschränkung auf erlesene Spitzenstücke in der Schausammlung rückte das Museum in die Nähe der Kunstmuseen mit ihrer Konzentration auf die herausragenden Werke berühmter Künstler. »Das MAK«, hieß es programmatisch im ersten Satz des Mission Statement, »ist ein Ort der KUNST.«⁴⁷ Nicht zufällig hoben die Objektbeschriftungen neben dem Objekttitel den Namen des Urhebers/Entwerfers/Produzenten in fetten Lettern hervor.⁴⁸ Das Museum entfernte sich von seinem Gründungsfokus auf Gebrauchskunst. Es präsentierte seine Dinge

45 Vgl. Noever 2002 (wie Anm. 44); Gespräch mit Christian Witt-Döring am 19.3.2014.

46 Noever 2002 (wie Anm. 44), hier S. 16.

47 Version von 2011 auf der MAK-Website.

48 Vgl. dazu die Faltsblätter »Objektbeschriftungen«, die in jedem Raum auslagen und i. d. R. die Inventarangaben zu den Objekten auswies sowie einzelne Objekte ausführlicher erklärten.

der angewandten Kunst mit Betonung auf »Kunst« (Werk) und nicht auf »angewandt« (Funktion). Seine Schausammlung stand in denkbar großem Kontrast zur Objektfülle aus früheren Zeiten, was dem MAK sogleich den Vorwurf einbrachte, zu wenige Objekte aus der Sammlung zu zeigen⁴⁹. Dieser Eindruck hatte sich nach der Sanierung verstärkt, weil das Museum die Künstler-Schausammlungen bereits im Mai 1993 eröffnete, die materialreichen Studiensammlungen aber erst im Dezember desselben Jahres unter dem etwas schiefen Titel »Der Blick in die Tiefe«. Zu sehen war de facto die Breite der Bestände, nicht deren Tiefe, denn die Studiensammlung exponierte den Fundus des Museums anhand repräsentativer Stücke quer durch die einzelnen Sammlungsteile. Der Begriff Tiefe freilich suggerierte, in die hintersten Winkel der verborgenen Depots vorzudringen, dorthin, wo das Museum sich bar jeder didaktischen und vordergründig inszenierten Schaustellung zu erkennen gibt. Ihn umgab der Ruch des Verborgenen, Geheimnisvollen. Er verhielt Einblicke in die untergründige Struktur des Museums, das sich hier zu erkennen gebe, wie es eigentlich sei. Eine »nahezu vollständige Offenlegung der bisher verborgenen Bestände« versprach Noever und annoncierte »eine bewußt nüchterne Gestaltung und Präsentation«, die »hinter den Variationsreichtum der Objekte zurück[tritt], deren Geheimnis sich erst in diesem Akt der Entblößung uneingeschränkt entfaltet«.⁵⁰ Dank der ergänzenden Studiensammlung konnte die Schausammlung sich auf wenige Spitzenstücke konzentrieren, weil sie nicht mehr in der Pflicht stand, den Reichtum der Sammlungen zu zeigen.⁵¹

49 Exemplarisch etwa *Die Presse*: »Nun zu den schlechten Nachrichten: Die vorhandene Sammlung des Museums für angewandte Kunst, eines der bedeutendsten Europas, wird arg vernachlässigt und ist nicht allein durch den Umbau nur mehr zu einem Minimum sichtbar.« Zit. aus Barbara Petsch: Ich bin der Meinung, Noever muß sich ändern. In: *Die Presse*, 2.12.1989. Die öffentliche Kritik, dass zu wenige Objekte gezeigt würden, erwähnten auch zahlreiche Museumsmitarbeiter im Gespräch.

50 Peter Noever: Der Blick in die Tiefe – wohin? In: *Der Standard* – Album Spezial: Der Blick in die Tiefe. Die neue MAK-Studiensammlung, Dezember 1993.

51 »Im Mittelpunkt der gesamten Neuaufstellung steht die gegenseitige Ergänzung von Schausammlung und Studiensammlung, das Nebeneinander von gegenwartsorientierter Präsentation ausgewählter Einzelobjekte und einer umfangreichen Studiensammlung, die sich als eine Dokumentation von Vielfalt und Variantenreichtum des Museums versteht.« Zit. aus Pressegespräch mit Peter Noever vom 1. 2.1994 (wie Anm. 17).

Diese »Dokumentation von Vielfalt und Variantenreichtum« in einer separaten Studiensammlung wurde also erst durch das neue Konzept der Künstlerräume in der Schausammlung nötig. Die Presse lobte artig die Möglichkeit, »die Bestände des Hauses in nie dagewesener Fülle zu erleben« – was so nicht stimmte.⁵² Bis dato hatte das MAK stets seine Sammlungen in großer Fülle gezeigt, 1993 aber war diese Fülle auf einmal bemerkenswert, weil sie im Vergleich zu den ausgedünnten Schausammlungen und der vorhergehenden Debatte einen Wert an sich darstellte, den die Öffentlichkeit als solchen erst wahrnahm, nachdem er zeitweilig verloren schien.

In den Schausammlungen hatte das Museum die Objektzahl reduziert und unterschiedliche Bestände in Epochenräumen zusammengeführt. Im Epochenraum zu Romantik, Gotik und Renaissance stellte es den Kabinettschrank aus Süddeutschland neben die bunte Majolikakanne aus Urbino und das Pluviale aus seidenbesticktem Leinen. Die ursprüngliche Materialordnung der Museumsdinge war in den Schauräumen weitgehend unterlaufen.⁵³ An sie erinnerte die separate Studiensammlung als Referenz an die Geschichte des Hauses und seine historisch begründete Sammlungsstruktur.⁵⁴

Nicht von ungefähr nannte das Museum diesen Ausstellungsteil »Studiensammlung« und bezog sich damit auf die ursprüngliche Funktion der Objekte als Vorbildersammlung, die es für das genaue Studium der Materialien und Handwerkstechniken im 19. Jahrhundert zusam-

52 Dieses Zitat dürfte aus der Presseabteilung des Museums stammen, findet es sich doch wortgleich in verschiedenen Zeitungsartikeln, z.B. in *Wiener Zeitung*: MAK. Eröffnung der Studiensammlung, vom 27.11.1993 oder in *Neue Vorarlberger Tageszeitung*: MAK. Eröffnung der Studiensammlung, 28.11.1993.

53 Je nach zuständigem Sammlungsleiter des Museums, der mit dem Künstler gemeinsam den Raum einrichtete, dominierten bestimmte Schwerpunkte die Räume. So bestand der von Barbara Bloom und Christian Witt-Döring (Sammlungsleiter Möbel) eingerichtete Raum zu Historismus, Jugendstil, Art déco einzig aus Stühlen. Auch im Raum Barock, Rokoko, Klassizismus (Donald Judd, Christian Witt-Döring) dominierten die Möbel, während der Epochenraum Renaissance, Barock, Rokoko (Franz Graf und Angela Völker, Sammlungsleiterin Glas/Keramik) Glas und Textilien zeigte.

54 Gespräch des Autors mit Reinald Franz am 6.9.2013 und mit Kathrin Pokorny-Nagel am 18.8.2011.

mengetragen hatte. Diesem Zweck dienten die Dinge 1993 freilich nicht mehr. Sie sollten nicht mehr Handwerker belehren und Konsumenten erziehen, sondern waren kunst- oder kulturhistorisch geordnet und sollten »den Besucher [...] zu vergleichender Betrachtung anregen«⁵⁵. Die Ordnung der Objekte variierte in den Studienräumen: »Je nach Konzept des Sammlungsleiters sind innerhalb der materialbezogenen Studiensammlungen die kunstgewerblichen Objekte in typologische, historische oder funktionale Zusammenhänge gestellt.«⁵⁶ Entsprechend bunt waren die kuratorischen Ansätze und die didaktische Einhegung der Dinge: Die Möbel zeigten sich als Typologie der Stühle und Sessel, die zu Paaren in Hochregalen oder in drei Reihen aus 69 Stühlen an der Wand angebracht waren und als Anschauungsobjekte zur Geltung kommen sollten.⁵⁷ Die Metallsammlungen versuchten sich an einer Typologie der Kerzenleuchter, Becher, Kannen und Schüsseln, um einen »Eindruck ihrer stilistischen und funktionalen Entwicklungsstufen« zu geben. Dabei griff die Kuratorin Elisabeth Schmuttermeier auch auf galvanoplastische Kopien zurück, um die Entwicklungen möglichst dicht nachzuzeichnen. Sie kommentierte Ensembles und wichtige Einzelstücke mit Bereichs- und Exponattexten und ergänzte die Studiensammlung um vier Tischvitrinen, in denen sie im regelmäßigen Wechsel Bestände als kleine Ausstellungen präsentierte.⁵⁸ Glas und Keramik hingegen waren bei regelmäßig wechselnden Präsentationen für gewöhnlich chronologisch aufgestellt und in den ersten Jahren ebenfalls mit vereinzelt Hinweisschildern kommentiert.⁵⁹ Die Textilsammlung

55 Aus dem einleitenden Raumtext der Studiensammlungen (vgl. auch Noever 2002 [wie Anm. 44], hier S. 130.).

56 Zit. aus Pressegespräch mit Peter Noever 1.2.1994 (wie Anm. 17).

57 Gespräch mit dem Kurator der Studiensammlung, Christian Witt-Döring, am 20.3.2014. In einem zweiten Raum gab es wechselnde Präsentationen von Möbeln, zu der auch die permanent aufgebaute Frankfurter Küche zählte.

58 Zit. aus den Raumtexten zur Studien- und Metallsammlung. Auch abgedruckt in Noever 2002 (wie Anm. 44), hier S. 130 und 144 f.

59 Vgl. die Abbildung in Noever 2002 (wie Anm. 44), hier S. 139; Gespräche mit Christian Witt-Döring und mit Elisabeth Schmuttermeier, Leiterin der Sammlung Metall und des Wiener-Werkstätte-Archivs, am 20.3.2014.

schließlich wechselte in ihren hölzernen Vitrinenschränken aus dem 19. Jahrhundert öfter die Bestände und ihre Ordnungen, um die farbinintensiven Stoffe nicht zu lange dem Licht auszusetzen. Kurzum: Nicht alle Kuratoren folgten der Idee einer weitgehend unkommentierten Sammlungsnachbildung, sondern vertexteten Dinge und Ensembles zuweilen, fügten kleine Ausstellungen ein und richteten ihre Präsentationen inhaltlich verschieden aus: kulturhistorisch, typologisch oder als primär sinnliche Wahrnehmungsräume.

So disparat die Objektordnungen und ihre Didaktik waren, ihre gemeinsame Linie fanden die Studiensammlungen in der gut erkennbaren Grundordnung nach Materialien sowie in ihrer Ästhetik. Anders als die Schausammlungen in ihren repräsentativen Räumen im Erd- und Obergeschoss gaben sich die Studiensammlungen im Keller architektonisch bescheiden. Ihre gesamte Raumsemantik suchte den Bezug zum Depot, versuchte die Lageratmosphäre mit Material-, Licht- und Farbanalogien in den Ausstellungsraum zu übersetzen: Als funktionale Räume mit weißen oder Sichtbetonwänden durchschritt man sie auf schwarzem Asphalt statt auf warmem Parkett (einzige Ausnahme war die Stuhlsammlung). Die silbernen Metallgehäuse der Lüftungsrohre und Kabelkanäle unter der Decke verstärkten die funktionale Atmosphäre ebenso wie die Leuchtstoffröhren, die den Raum in weißes Licht tauchten und alle Exponate gleichmäßig beleuchteten. Die Rückwände der raumhohen Wandvitrinen, die die meisten Studiensammlungen dominierten und ihnen eine stets wiederkehrende ästhetische Signatur gaben, waren wie die Kompaktanlagen im Depot des MAK mit verzinktem Weißblech ausgekleidet. Diese Vitrinen strahlten Leichtigkeit und Transparenz aus, symbolisierten jene Offenheit, die die Studiensammlungen *in toto* zu geben versprachen. Die Didaktik tat das Ihre: Idealtypisch umgesetzt erklärten einzig die Raumtexte Intention und Zusammenhänge der jeweiligen Studiensammlung. Die Objekte waren lediglich mit Nummern ausgewiesen. In den Räumen lagen Kladden aus kopierten DIN-A4-Blättern aus, die Informationen aus den Museumsinventaren preisgaben. Die gothische Kanne war hier unter Nummer 122 verzeichnet als »Kanne, Wien 1868 / Karl Haas / Galvano / Go82 / 1868«. Mehr Informationen erhielt der Besucher nicht. In den Anfangsjahren unterstützten in den Studiensammlungen Glas und Metall allerdings Exponat- und Bereichstexte die gewünschte Lesart und wiesen auf Entwicklungslinien hin. Diese stärkere Kontextualisierung wurde im

Laufe der Zeit reduziert und grenzte die Studiensammlung deutlicher von der Schausammlung ab.⁶⁰

In der Metallstudiensammlung war die gotische Kanne Go82 in der Mitte der langen Weißblechvitrine neben Pokalen und Trinkgefäßen arrangiert, stand neben dem größten Objekt, einem Goldpokal. Auf bis zu vier Glastablen reiheten sich die Metallarbeiten – vereinzelt ergänzt um Keramiksteller oder -tassen – zu einem typologisch geordneten Panorama aus Gold und Silber. Vier Tischvitrinen gegenüber wichen von diesem Ansatz ab, zeigten abwechselnd Sammlungsbestände in kleinen Ausstellungen und zeitgenössischen Künstlerschmuck. Die Studiensammlung Metall mischte also verschiedene Präsentationen, verließ sich nicht allein auf die Depotanalogie, sondern ergänzte diese um klassisch inszenierte Präsentationen einzelner Bestände.

Die Dinge in den Weißblechvitrinen präsentierte sie sehr anmutig entlang eines untergründigen Narrativs: einer Entwicklungsgeschichte der Formen und ästhetischen Darstellungsmuster entlang einzelner Objekttypen. Die Kelche, Pokale, Schalen und Trinkgefäße ließen sich gleichermaßen als Serien und Tableau lesen. Als horizontale lineare Serien zeigten sie Evolutionsreihen, als Tableau, das verschiedene Tablarebenen gleichzeitig in den Blick rückte, also horizontal und vertikal verglichen, zeigten sie die Fülle der Bestände und Artenreichtum. Trotz der Fülle ließen die hochwertigen Materialien und das nüchterne Ambiente die Dinge als Preziosen, als wertvolle Einzelstücke erscheinen, die auf ihren Glastablen gleichsam im Raum schwebten, wenn auch die Kuratorin bewusst Kopien in die Ensembles eingereiht hatte, um Entwicklungsreihen dicht nachzuzeichnen.⁶¹ Einzig das kalte Raumlicht verhinderte die totale ästhetische Überhöhung der Dinge.

60 Bei meinen Besuchen von 2011 an existierten nur noch einige dieser Schilder. In der Regel war die Didaktik auf die Nummerierung der Objekte zurückgestutzt. Zum früheren Zustand der Glassammlung vgl. die Abbildung in Noever 2002 (wie Anm. 44), hier S. 139.

61 Gespräch mit Elisabeth Schmuttermeyer am 20.3.2014. Hier vermischten sich das Selbstverständnis der Vorbildersammlung aus dem 19. Jahrhundert, für die galvanoplastische Reproduktionen nicht kategorial von Originalen geschieden werden mussten, weil sie exemplarisch eingesetzt wurden, um Entwicklungen zu belegen, mit der kunstgleichen Präsentationsästhetik und modernen Wahrnehmungsgewohnheiten, die im Kontext von Kunst und Museum inzwischen Originalstücke erwarten (wenngleich das für Design und Kunstgewerbe mit Abstrichen gilt).



Abb. 1: Studiensammlung Metall im MAK, 1993–2013. © Gerald Zugmann/MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst

Die Berichte zur Eröffnung der Studiensammlung würdigten die »karge Nüchternheit«⁶² der Räume, die in »bewußt nüchterner Umgebung zahlreiche Kostbarkeiten aus den Depots«⁶³ zeigten. »Asphaltböden, Aluplatten als Unterlage für die Exponate, Glas und Rohrgerüste vermeiden den feierlichen Charakter der Schausammlung in den lichten oberen Geschossen und lassen die Pracht der Exponate ungehindert in den Vordergrund treten.«⁶⁴ Auch der Raumtext sparte nicht mit metamusealer Erklärung: »Die einfache Präsentation der Objekte in einem für alle Sammlungen einheitlichen Vitrinensystem unterstreicht den spezifischen Charakter der Studiensammlung und dient der übersichtlichen Zugänglichkeit möglichst zahlreicher Objekte.« Offensichtlich musste die Ausstellungsästhetik als Teil des Konzepts erklärt werden, um nicht als dürftig, sondern als kalkuliert reduziert wahrgenommen zu werden. Dieser Argumentation zufolge traten die Räume bewusst hinter die Dinge zurück, um die Wirkung der Exponate bestmöglich zu steigern (»lassen die Pracht der Exponate *ungehindert* in den Vordergrund treten«). Sie verbanden visuell den Ausstellungs- mit dem Lager- oder Depotraum und sollten eine neue Wahrnehmung der Dinge ermöglichen, zu Assoziationen anregen durch »kühne Kombinationen und Querverweise«.⁶⁵ Das MAK selbst formulierte es so: »Den Besucher soll diese Art der Präsentation zu vergleichender Betrachtung anregen. Hier steht die Fülle der Objekte und der Variationsreichtum der Formen und Materialien im Vordergrund.«⁶⁶

Mit dem Stichwort »vergleichende Betrachtung«, das wiederholt vorkommt, brachte das Museum den expositorischen Ansatz seiner Studiensammlung mit einer kunsthistorischen Sehtechnik in Zusammenhang, die sich um 1900 als vergleichendes Sehen etabliert hatte. Diese wissenschaftliche Methode gestattet, Bilder miteinander zu vergleichen,

Da die Kopien nicht weiter ins Auge fielen und nicht anders ausgestellt waren als die Originale, konfligierten Zeigeform und Besuchererwartung hier aber nicht und waren auch in der Berichterstattung kein Thema.

62 MAK. Eröffnung der Studiensammlung, in: *Wiener Zeitung* vom 27.11.1993.

63 TG: Ein Reich zum Staunen. In: *Kronen Zeitung* vom 27.11.1993; von »bewußt nüchterner Präsentation« schreibt auch Doris Kruppl: Unterirdische Wissensvertiefung. Das neue »MAK« ist fertiggestellt. In: *Der Standard* vom 29.11.1993.

64 Thomas Götz: Angewandte Kunst im Keller. In: *Die Presse* vom 27.11.1993.

65 Ebd.

66 Aus dem Einleitungstext zur Studiensammlung.

indem sie Fotografien etwa von Originalen und Kopien dicht nebeneinander projiziert, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen. Schnell entdeckte die Volkspädagogik das Verfahren und experimentierte mit ihm als didaktischem Hilfsmittel in anderen Zusammenhängen.⁶⁷ Rhetorisch stellte das MAK seine Studiensammlung also in den Kontext der Kunstwissenschaft und ihrer Verfahren. Man muss nicht so weit gehen, diese aufgrund der Formulierung vom vergleichenden Sehen als bewusste Reflexion des kunsthistorischen Methodenrepertoires zu deuten. Was das Museum damit aber aufrief – und was die Presseberichte auch aufgriffen – war die Idee von Entdecken durch Vergleichen als epistemische Methode, aus der neue Erkenntnis erwachsen kann. Es beförderte die Vorstellung einer Wahrnehmung, die am besten dort gedeiht, wo das Museum auf sein Recht auf Interpretation der Bestände durch ornamentierende Raumgestaltung und umfassende Erklärung verzichtet und auf die Erfahrungen der Betrachter durch unmittelbare Konfrontation mit den Dingen vertraut.

Diese Haltung ist von einem Denken beeinflusst, das sich seit dem 18. Jahrhundert vor allem im Kunst- und Ästhetikdiskurs entwickelt hat und aus der europäischen Zivilisationskritik kommt. Es ging davon aus, dass der moderne zivilisierte Mensch durch und durch zielgerichtet agiere und seine Umwelt nur noch selektiv zweckrational wahrnehme. Für die »natürliche« Sinnlichkeit seiner Umgebung schien der *homo oeconomicus* mit seinen Scheuklappen nicht mehr empfänglich, und seine Unempfindlichkeit galt als Defizit. Einzig die Kunst könne den tumben Rezipienten in einen Zustand zurückversetzen, in dem er seine initiale Sensibilität wiedererlangen kann. Dieses Denken unterstellte, dass alle kategorisierenden Wahrnehmungssysteme wie Sprache oder Schrift die »reine« Wahrnehmung behindern, stellte aber nicht in Rechnung, inwiefern sie nötig sind, um Dinge überhaupt erfassen und verarbeiten zu können. In der westlichen Philosophie und Ästhetiktheorie – das hat Christian Demand zuletzt gezeigt – gibt es eine lange Tradition, die Wahrheit der Begriffe gegen die Evidenz der Anschauung auszuspielen. Einzig in der Gesamtheit des sinnlich zugänglichen Materials, so die Annahme, kann sich das Werk im vollen Effekt zeigen. »Nur der direkte, noch nicht

67 Lena Bader: Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens. In: Dies., Martin Geier, Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. München, Paderborn 2010, S. 18–42.

intellektuell vermittelte und ohne Verlust seiner Eigenart auch nicht verbalisierbare, sinnliche Kontakt mit der Realität [...] fängt auch deren sinnliche Fülle ein. Der abstrakte Begriff dagegen, der nach Sachgruppen ordnet, nach Typologien, nach logischen Gesichtspunkten, prägt der ihm in der Wahrnehmung begegnenden Vielgestaltigkeit der Realität nachträglich ein Moment der Allgemeinheit auf, das an der konkreten sinnlichen Erfahrung offenbar keine Grundlage hat.«⁶⁸ Unvermitteltheit ist aus dieser Perspektive Voraussetzung, um »zur sinnlichen Fülle« der Dinge vordringen zu können, das heißt auch zu jenen subtilen ästhetischen Reizen, die normalerweise im Bedeutungsschlamm des Diskursstromes versinken. Ein solcher Ansatz unterschätzt freilich die kennerschaftliche Bildung, die es braucht, um von selbst adäquat sehen zu können.⁶⁹

Von seinem epistemischen Purismus – der allerdings nie konsequent umgesetzt wurde – verabschiedete sich das MAK 2013/14, als es unter neuer Führung die einstige Studiensammlung aufgab und im Untergeschoss das *MAK Design Labor* einrichtete. Angetreten mit dem Anspruch, »abseits der bisher von den meisten Museen angewandter Kunst angestrebten Opulenz mit einem klaren Alltagsanspruch neue Besuchergruppen« zu erschließen,⁷⁰ widmet sich das Labor dem Design und seiner gesellschaftlichen Relevanz, das Wohlstand mehren und der Nachhaltigkeit verpflichtet sein soll. Die Dinge deutet es funktional und kulturhistorisch: »Funktion und Gebrauch von Objekten stehen im Mittelpunkt und rücken historisches Kunsthandwerk näher an heutige Fragestellungen.«⁷¹ Als »Labor« soll es Ort der Debatten und aktiven Auseinandersetzung mit aktuellen Positionen sein, dessen Inhalte regelmäßig wechseln. Seine zwölf Räume widmen sich nicht länger Materialien, sondern Themen wie Essen und Trinken, dem Sitzen und der Kommunikation, alternativen Produktionsformen oder – anhand der Stoffmus-

68 Christian Demand: Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte. *Springe* 2007, S. 238–250, hier S. 240.

69 William Thomas Mitchell: Was ist ein Bild? In: Ders.: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. 2008, S. 15–77, hier S. 65.

70 MAK-Direktor Christoph Thun-Hohenstein zit. nach Presseinformation »MAK Design Labor« vom Mai 2014, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140313_OTS0164/mak-design-labor-bild (Zugriff: 15.4.2016).

71 Aus dem Einleitungstext.

tersammlung aus dem ehemaligen Technologischen Gewerbemuseum – dem Sammeln an sich.

Trotz des neuen Zuschnitts, den das Museum als »radikale Neupositionierung«⁷² annonciert und dezidiert von der alten Studiensammlung abgrenzt (Alltagsbezug statt »Opulenz«),⁷² haben sich Stilelemente der alten Studiensammlung erhalten. Allen voran die verzinkten Weißblechvitrinen mit ihren Glstablaren finden sich in den neuen Laborräumen wieder. Ihre hochwertige, technoide Anmutung durch die kühlen, klaren Materialien Weißblech und Glas fügt sich passgenau in dieses selbst ernannte Design-Labor. Ihre Referenz an die Depotmöbel des MAK, denen sie nachempfunden wurden, haben die Vitrinen verloren, obwohl sie die gleichen geblieben sind. Ohne den explizit ausgewiesenen Referenzrahmen Studiensammlung bleibt dieser Bezug unsichtbar. Die Materialkonnotation allein ist nicht stark genug, die Parallele zum Depot evident zu machen, weil sie keine Spuren im kollektiven Bildgedächtnis hinterlassen hat.⁷³ Aber sie trägt durch die Kühle, die sie ausstrahlt, dazu bei, dass der Raum in seiner ganzen Atmosphäre als Labor wirken kann.⁷⁴

Erhalten hat sich im neuen Design-Labor auch die goldene gothische Kanne Go82. Sie findet sich zusammen mit anderen Kannen und Trinkgefäßen im Raum »Essen und Trinken«. Hier präsentiert das MAK Teile seiner »reichen Sammlung von Gegenständen der gehobenen Tafelkultur«⁷⁵ und will zeigen, wie sich der Umgang mit diesen Dingen im Laufe der Jahrhunderte veränderte. Es hat dem Raum dazu in seiner Mitte ein

72 Presseinformation »MAK Design Labor«, hier S. 1 f.

73 Anders als etwa die gelben Bodenmarkierungen für die Fluchtwege, die ein allgemein verständliches Symbol für Depotästhetik sind. Das Historische Museum Luzern hat für sein Schaudepot diese Markierungen als visuelle Analogie gewählt, obwohl seine eigenen Depots gar nicht über diese Markierungen verfügen. Vgl. Thomas Thiemeyer: Das Depot zeigen. In: Reinhard Johler u. a. (Hg.): Kultur – Kultur. Denken, Forschen, Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Münster u. a. 2013, S. 394–400.

74 Vgl. zum Zusammenhang von White-Cube-Ästhetik und Laborhaftigkeit Brian O'Doherty: In der weißen Zelle – Inside the White Cube, hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1996.

75 Aus dem Raumtext.

langes Zentralpodest aus Eichenholz implantiert, auf dem zwölf Tischarrangements unter Glashauben aufgebaut sind. Sie erläutern den Wandel der Tischkultur in sieben chronologischen Schnitten – angefangen bei der Erfindung der Esstafel mit mittelalterlichem Essgeschirr und Glas (»Gastgeber und Gast haben nur wenige Geräte zur Verfügung. Mehrere Personen teilen sich Messer, Löffel, Holzbrett...«⁷⁶) bis zu einer Eat-Art-Installation mit Einweggeschirr aus dem 21. Jahrhundert.

Links und rechts säumen den Raum die Weißblechvitrinen aus der ehemaligen Studiensammlung. Die Objekte in den Außenvitrinen haben einen losen inhaltlichen Bezug zur kulturhistorisch inszenierten Entwicklung der Tischkultur auf dem Eichenholzpodest in der Mitte. Beide beinhalten Metall-, Glas und Keramikarbeiten, die sie chronologisch und – innerhalb der Chronologie – nach Objektgruppen ordnen. Diese Gruppen bestehen i. d. R. aus Objekten eines Materials, was primär damit zusammenhängen dürfte, dass die Kuratoren in den Sammlungen Bestände aus einem Material verantworten und diese besonders gut kennen. Kanne Go82 ist der ersten Vitrine zugeordnet und – wie schon 1993 in der Studiensammlung – neben anderen Trinkgefäßen und Pokalen arrangiert: einem Akelei-, einem Deckel- und zwei Traubepokalen aus dem 17. Jahrhundert sowie einem Corviniusbecher aus dem 19. Jahrhundert. Ausgewiesen sind die Pokale wie in der alten Studiensammlung mit Nummern, die auf die knappen Inventarinformationen in einer Kladde am Ende des Raumes verweisen (»Kanne aus dem Schatz des Deutschen Ordens / Wien, 1968 [sic, im Engl. dann richtig 1868] / Ausführung: Karl Haas / Galvano / Go82«). Anders als 1993 dokumentiert die Kanne Go82 nicht mehr in einem Reigen unterschiedlicher (Metall-)Objekte eine stilgeschichtliche Entwicklung, sondern ist in einem stilisierten Schaubuffet exponiert: Die Vitrine ist hier mit einem weißen »Tischtuch« ausgekleidet, das Holzstellige und Weißblechrückwand verdeckt (diese Inszenierung findet sich auch bei den bunten Majoliken in der gegenüberliegenden Vitrine). Die Gefäße sind auf drei Ebenen sauber angeordnet, um formal an die sogenannten Schau- oder Paradebuffets aus dem 14. und 15. Jahrhundert zu erinnern, die, wie es im Bereichstext heißt, »zuerst als regalähnliche Aufbauten [...] aufgestellt werden. Als Teil der höfischen feierlichen Tafelkultur stehen die in mehreren Stufen präsen-

76 Aus dem entsprechenden Bereichstext.

tierten Goldschmiedearbeiten für die Macht und Würde ihres Besitzers, des Fürsten.« Diesen Aufbau reproduziert das nachgebaute Schaubuffet.

Obwohl also die langen Weißblechvitrinen der ehemaligen Studiensammlung erhalten bleiben, ähnliche Objekte wie damals in ähnlicher serieller Ordnung präsentiert und mit ähnlichen Informationen (ausgewiesen nur mit Nummern, die zu Inventarangaben führen) versehen sind, verbindet man sie nicht mehr mit der Idee der Studiensammlung. Das Museum hat – entsprechend dem veränderten Auftrag der Sektion als Design-Labor – die Depotanalogien in der Raumästhetik reduziert: Warmes Licht aus Punktleuchten, das einzelne Objekte hervorheben kann, ersetzte das kalte Licht der Leuchtstoffröhren, das alles in ein gleichmäßiges Weiß tauchte. Die Leuchtschienen unter den Decken tragen schlankere, elegantere Lampen und zeigen weniger Kabel und Metall. Der schwarze Asphaltboden der Studiensammlung, der das Funktionale der Räume betonte, ist mit hellgrauem Epoxitharz überzogen, das diese heller und anmutiger macht. Inszenierte Vitrinen auf dem langen Eichenpodest in der Raummitte geben dem Raum Wärme und kennzeichnen ihn zusammen mit den allgegenwärtigen Texttafeln als Ausstellung. Die weißen Tischtücher in den Wandvitrinen verstärken diesen Eindruck ebenso wie die Mischung aus Objekten verschiedener Materialien, die nicht mehr die Depotordnung reproduzieren wollen. Der Raum wirkt nicht länger wie ein geöffnetes Lager, sondern wie eine bespielte Bühne. Der Wechsel der Raumsemantik fällt schon am Treppenabgang zum *MAK Design Labor* auf, dessen Luftraum nicht mehr wie einst in der Studiensammlung Kabelkanäle und Lüftungsrohre beherrschen. Die neue schwarz-weiß gemusterte Verkleidung versteckt alles technische Zubehör vor den Augen der Besucher.

Das MAK hat sich von der Idee der Studiensammlung verabschiedet, die ihm mit ihrer Depot-Ästhetik überholt und didaktisch nicht mehr zeitgemäß erschien. Für den neuen Direktor Christoph Thun-Hohenstein waren die Studiensammlungen mit ihrer »Kellerästhetik« optisch veraltet, inhaltlich zu unterschiedlich und didaktisch zu sehr auf den Schauwert der Dinge reduziert (»Opulenz«). Angewandte Kunst präsentierten sie primär als Kunstwerke und vernachlässigten ihren Anwendungsbezug. Diese Art der Präsentation habe nahegelegt, Gestaltung vor allem mit Lifestyle und Ästhetik zu assoziieren, nicht aber die gesellschaftliche Verantwortung des Gestalters für den Umgang mit Ressourcen und Dingen kenntlich gemacht. Mit seinem großen Umbau seit 2013

wolle das MAK sich künftig wieder weniger als Kunstmuseum, denn als Museum mit Nähe zum Alltagsleben verstehen, das den gesellschaftspolitischen Auftrag des Gestalters in Geschichte und Gegenwart ins Zentrum seiner Schauen rückt.⁷⁷ »Die Verbindung von angewandter Kunst, Design, Architektur und Gegenwartskunst zählt zu seinen Kernkompetenzen und hier wird sichtbar, welchen Beitrag die Wechselwirkung dieser Bereiche für die kulturelle Entwicklung leisten kann.«⁷⁸

Fazit: Die MAK-Studiensammlung und die neue Konjunktur der Depotschauen

Mit dem Umbau der einstigen Studiensammlung zum Design-Labor hat das MAK den strukturellen Sammlungsbezug seiner Ausstellungen weiter reduziert. Die Materialordnung, die in die Genstruktur dieses Museums eingeschrieben ist, bestimmt auf den ersten Blick nicht mehr die Ausstellungen des Museums: Sie sind thematisch geordnet und führen Dinge aus unterschiedlichen Gattungen zusammen. In der kuratorischen Praxis prägt diese basale Struktur aber weiterhin die Ausstellungen, weil die Zuständigkeit der Kuratoren in der Regel nach wie vor entlang der alten Materialordnung verläuft. Die intime Kenntnis der Metall-, Glas- oder Möbelbestände des Museums führt dazu, dass die thematisch gegliederten Sektionen immer wieder einzelne Materialien fokussieren. Auch 150 Jahre nach Einführung von Sempers Materialordnung im *k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie* wirkt diese Struktur auf die tägliche Museumsarbeit zurück.

Verändert hat sich das Selbst- und Objektverständnis des Museums, das seine Dinge nicht mehr als Exemplare versteht, die Handwerkern und Konsumenten vorbildliche Waren vorführen, sondern sie als kulturhistorische Zeugen oder Werke der bildenden Kunst inszeniert.⁷⁹ Das

77 Gespräch mit Christoph Thun-Hohenstein, seit 2012 Direktor des MAK, am 18.3.2014.

78 http://mak.at/das_mak/standorte (Zugriff: 8.4.2015).

79 Vgl. zur Werk, Exemplar und Zeuge als heuristische Kategorien für Museumsdinge Thomas Thiemeyer: *Work, specimen, witness. How different perspectives on museum objects alter the way they are perceived and the values attributed to them.* In: *Museum & Society* 3, 2015, S. 396–412. URL: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumstudies/documents/volumes/thiemeyer>.

Material der Dinge ist nicht mehr Zweck der Sammlung. Es definiert auch nicht mehr wie im 19. Jahrhundert ihren Wert. Relevant ist es vor allem unter konservatorischen Gesichtspunkten, wenn es darum geht, die Objekte zu lagern und bestmöglich zu erhalten. Das MAK ist keine nationalökonomisch motivierte Vorbildersammlung mehr, sondern – forciert durch die Ausgliederung der Gewerbeschule im Jahr 1900 – ein Museum, das die Geschichte des Kunstgewerbes und Designs kultiviert und sich in der Ära Noever (1986–2011) im Kontext der Kunst verortete. So wertete es seine Sammlungen auf, die es im Rahmen von Werkästhetik und Künstlerpersönlichkeiten primär in kunsthistorischer Lesart präsentierte. Man kann dies als Reaktion auf die Herabstufung der (kunstgewerblichen) Gebrauchskunst gegenüber der zweckfreien Kunst lesen, die im bürgerlichen Idealismus des 19. Jahrhunderts gedieh, als die Museen begannen, hohe Kunst von der Gebrauchs- und Volkskunst zu unterscheiden und räumlich zu trennen.⁸⁰ Was Kant in der Trennung von Schaffen (des Genius) und Machen (des Handwerkers) als einer höheren (Inspiration) und einer niederen Fähigkeit (Übung) Ende des 18. Jahrhunderts vorgedacht hatte,⁸¹ vollzog sich rund hundert Jahre später als institutionelle Separierung in der Kunst. Mit dem Abschied vom Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts verloren die kunstgewerblichen Vorbildersammlungen, die der Idee einer *historia magistra vitae* verhaftet waren, weil sie an die Vorbildfunktion historischer Entwürfe für die Gegenwart glaubten, ihre Legitimität. Erschwerend kam hinzu, dass Großbetriebe in industrieller Massenfertigung handwerklich minderwertige Dekorationskunst produzierten und beflissene Bürger versuchten, in Eigenarbeit kunstgewerblich tätig zu werden, womit sie den Ruf der gesamten Sparte beschädigen sollten (»Volkskunst«): »Höhere Töchter und Knaben versuchten sich in Porzellanmalerei, Holzbrand und Kerbschnitt und trugen damit mehr schlecht als recht die längst überholten historischen Stile weit

80 Vgl. Gottfried Korff: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum. In: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt a. M., NY 1999, S 319–335, hier S. 327.

81 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften. In: Ders.: Werke (Bd. X), hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1957, § 43–53 (S. 401 ff).

ins 20. Jahrhundert hinein.«⁸² Die Kunst- und Kulturkritik von Nietzsche bis Loos rechnete mit traditionellen Kunstformen ab und vertiefte die Kluft zwischen Kunstgewerbe/Volkskunst auf der einen und der hohen, zweckfreien Kunst der Moderne auf der anderen Seite.⁸³ Beredtes Zeugnis dieses Statusunterschieds sind bis heute die Besucherzahlen der großen Kunstmuseen im Vergleich zu den Zahlen der kunstgewerblichen Museen⁸⁴ sowie der Ruf, den sie in der öffentlichen Wahrnehmung genießen: Wer kennt nicht Albertina, Louvre und Prado? Das MAK, das Musée des Arts décoratifs oder das Museo nacional de artes decorativas besitzen keine vergleichbare Präsenz im öffentlichen Bewusstsein.

Die Idee der Studiensammlung (1993–2013) scheint dieser Strategie der Aufwertung der Dinge, ja der gesamten Gattung Kunstgewerbemuseum, auf den ersten Blick zuwiderzulaufen, bezieht sie sich doch bewusst auf die alte Sammlungsstruktur und exponiert die Dinge mit wenig Kontext, huldigt nicht dem Meister und seinem Werk, sondern will Vielfalt und Fülle dokumentieren. Hier gab sich noch das alte Kunstgewerbemuseum zu erkennen, wie es bis in die 1980er Jahre, der Zeit seiner tiefen Krise, bestanden hatte. Dieser Museumsteil hatte ganz pragmatisch die Funktion, viele Dinge der MAK-Sammlung zu zeigen, und zwar in einer

82 Barbara Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974, S. 12–17, hier S. 15f.

83 Gegen die vermeintlichen stilistischen Atavismen schrieb Adolf Loos seine Polemik. Er klagte das Ornament als Verbrechen an und geht davon aus, dass die moderne Kultur sich nur entfalten könne, wenn sie sich vom Schmuck und Zierrat der Vergangenheit befreie und radikal modern werde: »evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstande.« Ornamentlosigkeit war für Loos Zeichen der Emanzipation von früheren Zwängen und der zivilisatorischen Weiterentwicklung. Vgl. Adolf Loos 1908 (wie Anm. 23), hier S. 277.

84 Wien: Albertina 631.000 (2013) und 600.000 (2014) Besuche, MAK 110.000 (2013) bzw. 111.000 (2014); Paris: Louvre 9,26 Mio. (2014), Musée des Arts décoratifs 309.000 (2014); Madrid: Prado 2,5 Mio. (2014), Museo nacional de artes decorativas 35.000 (2012). Zahlen zu Wien aus <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/235344/umfrage/besucher-in-den-oesterreichischen-bundesmuseen/>; zu Paris aus <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/217825/umfrage/besuchers-taerkste-museen-weltweit/> und <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/qui-sommes-nous/en-savoir-plus/les-arts-decoratifs-en-chiffres-2014>; zu Madrid <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/217825/umfrage/besuchers-taerkste-museen-weltweit/> und https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Artes_Decorativas (Zugriff: 15.4.2016).

Ordnung, die den Kompetenzen der zuständigen Kuratoren entsprach (die in der Regel als Sammlungsleiter für einzelne Materialien verantwortlich waren) und ihnen weitgehend freie Hand bei der Umsetzung ließ. Erst durch die Studiensammlung konnten sich die Schauräume in der *Bel Etage* auf wenige Highlights beschränken, verspielter und experimenteller zu Werke gehen, ohne den Vorwurf fürchten zu müssen, dass das Museum seine Bestände der Öffentlichkeit vorenthalte. Dass dieser Vorwurf trotzdem erhoben wurde, lag an der zeitlich verzögerten Eröffnung der Studiensammlungen und zeigte, dass die Öffentlichkeit von einem Museum in der Tradition einer Vorbildersammlung nach wie vor erwartete, dass es viele Dinge zeigte.

Auf den zweiten Blick freilich war auch die Studiensammlung eine Auf- und Neubewertung der Bestände. Sie setzte einen ästhetischen Kontrapunkt zu den künstlerisch inszenierten Schausammlungen, indem sie sich auf einen Materialismus in kühlem Ambiente und bewusstem Purismus zurückzog. Das funktionalistische Mantra *form follows function* – hier wurde es im kalten Licht der Leuchtstoffröhren, der klaren, schnörkellosen Möblierung, den weißen Räume und den langen Glaskästen im Weißblechkleid sichtbar. Nicht die hermetischen und verschlossenen schwarzen Holzvitrinen aus dem *Museum für Kunst und Industrie* des 19. Jahrhunderts, in denen sich – vor allem aus konservatorischen Gründen – die Studiensammlung Textil präsentierte, sondern die Transparenz und Leichtigkeit suggerierenden Materialien der Industriemoderne (Glas, Metall, weiße Wände, weißes Kunstlicht) verhalfen der Studiensammlung zu ihrem Ausdruck. Die offene Lüftungstechnik und die Asphaltböden symbolisierten die Nähe zu Funktions- und Depoträumen und versprachen schon atmosphärisch unverstellte Einblicke in Räume, die nicht für die Öffentlichkeit verändert worden waren.

Die Studiensammlungen changierten geschickt zwischen Funktionalität und Ästhetisierung. Sie steigerten die Präsenz der Dinge, indem sie sie in hochwertigen Wandvitrinen seriell reihten und in Fülle zeigten, sie auf Glastablaren schweben ließen und ihr (funkelndes) Material betonten. Sie forderten den Vergleich, wollten Entwicklungen kenntlich machen und gaben sich exklusiv, weil ihre Ästhetik und die materialbasierte Ordnung den Eindruck erweckte, man befinde sich im Depot. Wie stark dieser Ansatz erst aus der stimmigen Kombination der Einzelteile verständlich wurde, zeigte sich 2014, als im *MAK Design Labor* die alten Depotbezüge nicht mehr erkennbar waren – trotz zum Teil ähnlicher

Objektarrangements, derselben Weißblechvitrinen und ähnlich karger Objektbeschriftungen. Ein neues Narrativ hatte die alten Referenzen unkenntlich gemacht und das Depot als Ort der Entdeckung der Dinge wegenszeniert.

Auffällig ist, dass das MAK 1993 darauf verzichtete, die Idee der Studiensammlung theoretisch zu begründen. Zu selbstverständlich war ihm dieser Zeigemodus der Dinge, den das Museum von 1864 an umgesetzt hatte und dessen Kern das Exemplarische war. Aus dieser Sicht der Dinge waren galvanoplastische Kopien oder Gipsabgüsse nicht minderwertig, sondern konnten in den Inventaren und Studiensammlungen (auch noch 1993) ganz selbstverständlich zwischen die Originale eingereiht werden. Einzig die Stellung der Galvanoplastiken in den Metall-Depots, wo sie zusammen in einer Vitrine lagern, verrät, dass ihr Status sie aus heutiger Perspektive von den Originalen unterscheidet. Dieses Changieren zwischen historischer und aktueller Perspektive, zwischen dem Exemplarischen und dem Einzigartigen, zeigte sich auch in der Ausstellungspraxis der Glas- oder Metallsammlungen. Nicht alle Objekte waren hier als rein optische, typische Repräsentanten der Fülle und Vielfalt in den Depots exponiert: Tischvitrinen mit kleinen Ausstellungen zu Einzelbeständen ergänzten die serielle Präsentation der raumgreifenden Wandvitrinen, in denen Exponat- und Bereichstexte einige Objekte auf eine Geschichte festlegten, die sie zu erzählen hatten.

Insgesamt aber schien die serielle, exemplarische Darstellung der Dinge – wie sie in den Studiensammlungen die Regel war – im Kontext der Kunstgewerbeschauen gleichsam natürlich zu sein, wenngleich sie im MAK seit den 1930er Jahren *peu à peu* von chronologischen Darstellungen abgelöst wurde. Schon 1864 lag es in der Logik dieser Sammlung, möglichst viele Dinge zum Studium nebeneinander auszustellen. Die Dinge waren auf den visuellen Vergleich angelegt, zumindest solange es darum ging, ihr Material zu begutachten und zu verstehen, wie es materialgerecht bearbeitet werden konnte. Deshalb sah sich das MAK 1993 auch nicht genötigt, diesen Ansatz ausführlich zu begründen. Er ergab sich aus der Natur der Sache(n). Theoretische Debatten zum Ansatz rund um die Eröffnung fanden kaum statt, weder im Museum⁸⁵ noch in der Berichterstattung – wenngleich man die Didaktik und Ästhetik der Räume für die Öffentlichkeit erklärte. Die naheliegenden theoretischen Bezüge auf Sempers Ideales Museum, die Idee der Wunderkammer, die diesem zugrunde lag, oder auf das frühere Studiendepot des Museums

aus den 1880er Jahren,⁸⁶ sie alle bemühte das Museum nicht und diskutierte im Zusammenhang mit der Neueröffnung 1993 auch nicht die Vor- und Nachteile der Materialordnung, die Christian Reder zwei Jahre zuvor in seiner Analyse des MAK veröffentlicht hatte.

Was die Studiensammlungen bei aller Pragmatik, Selbstverständlichkeit und bei allen Unterschieden in der Didaktik nahelegten, war ein »Blick in die Tiefe«, in die ansonsten verborgenen Räume der Depots. Deren ästhetische Marker imitierten sie und versprachen erstens einen unverstellten Blick auf die »Fülle und Vielfalt« der Sammlungen. Die Studiensammlungen suggerierten Opulenz und wählten eine Gestaltung, die »hinter den Variationsreichtum der Objekte zurück[tritt], deren Geheimnis sich erst in diesem Akt der Entblößung uneingeschränkt entfaltet«.⁸⁷ Zweitens sollten sie eine Anleitung zu vergleichendem Sehen als Kulturtechnik sein. Die Kuratoren verstanden ihre Studiensammlungen als Wahrnehmungsräume, die besondere Seherfahrungen gestatteten. Hier sollten sich die Dinge »ungehindert« zeigen können, die Begegnung mit den dreidimensionalen Dingen in einer kargen Umgebung ihr Material betonen und den Blick für Veränderungen zwischen den Typen schärfen. Je nach Kurator variierte das Vertrauen in die Evidenz der Ensembles, die – etwa bei den Stühlen – fast ohne schriftliche Kommentare auskamen, bei einigen Metall- und Glasobjekten hingegen ausführlicher erläutert wurden. *En gros* waren die Objekte in den Studiensammlungen aber als Anschauungsdinge (also im Kontext Kunst) präsentiert, als Objekte, die vor allem visuell und ästhetisch wirken sollten. Dieser Ansatz hatte sich in den Augen des neuen Direktors 2014 überholt, schien ästhetisch und didaktisch nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Der Reiz der ausgestellten Studiensammlungen hatte nachgelassen. Stattdessen verschob das MAK seinen Akzent, verringerte die Nähe zur Kunst wieder, um die Alltagsnähe, gesellschaftspolitische Verantwortung und Relevanz von Design und Produktgestaltung zu thematisieren. Die Studiensammlung von 1993 bleibt als historische Zäsur freilich bemerkenswert, weil sie erstmals eine für den deutschsprachigen Raum neue Entwicklung sicht-

85 Gespräch mit Christian Witt-Döring am 19.3.2014.

86 Vgl. Wegweiser durch das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Wien 1891, S. 39 (MAK-Archiv, Inventarnr. M13, I 1325).

87 Noever 1993 (wie Anm. 50).

bar machte, die sich kurze Zeit später in Museen ganz unterschiedlicher Gattungen beobachten ließ.⁸⁸

Zwei zentrale Reize der Depotschauen lassen sich am MAK – neben den für dieses Museum spezifischen Faktoren – exemplarisch zeigen: das Versprechen der Authentizität und die zur Schau gestellte Opulenz.

Der zentrale Effekt dieser Ausstellungsform resultiert aus dem Gesamteindruck einer Fülle von Dingen, die man so nicht erwarten würde oder die man so normalerweise nicht zu sehen bekommt. Diesen Eindruck macht das zur Schau gestellte Depot auf jeden, ganz gleich, wie sehr er sich in der Sache auskennt: Es ist außergewöhnlich, weil es Masse zeigt und so ein großes Raumbild erzeugen kann, das überwältigt. Die exponierte Fülle hat Signalwirkung: Sie codiert das Depot, suggeriert »eine nahezu vollständige Offenlegung der bisher verborgenen Bestände« in all ihrem »Variationsreichtum«.⁸⁹ Fülle ist visuelle Chiffre für totale Transparenz und für das Depot als Ort, der alles aufbewahrt – die schönen und banalen, staatstragenden und verruchten Dinge. Fülle symbolisiert Unverstelltheit und gibt zu erkennen, um welche Masse an Dingen das Museum sich kümmert. Sie macht glauben, dass der Betrachter etwas völlig Neues und Unerwartetes im Reichtum der Objekte und ihrer (zuweilen unkonventionellen) Kombination entdecken kann. Dies gilt umso mehr, wenn die ursprünglichen Bezüge der Sammlungen obsolet geworden sind und sie ihren kulturellen Wert neu definieren müssen: wenn z. B. Kunstgewerbe nicht mehr als Vorbild für Handwerker und Konsumenten dient und sich der semperianistische Glaube an die Wesenhaftigkeit des Materials verflüchtigt hat. Die Depotschau ist eine Möglichkeit, diesen Beständen neue Würde zu geben, sie aufzuwerten und ihnen neue Relevanz zu verleihen.

Depotschauen ergänzen den Zauber der Fülle um die Vorstellung von Ursprünglichkeit. Der »Blick in die Tiefe« der Bestände, den das MAK 1993 in Aussicht gestellt hatte, war keine falsche Metapher – tatsächlich waren die Bestände in repräsentativer Breite zu sehen. Das

88 Vgl. dazu Thiemeyer 2017 (wie Anm. 2); ferner Heike Gfreis: Archiv. In: Dies., Thomas Thiemeyer, Bernhard Tschofen (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen 2015, S. 13–32; Martina Griesser-Stermscheg: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Wien 2013; Tobias Natter, Michael Fehr, Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld 2010.

89 Noever 1993 (wie Anm. 50).

Museum hatte das passende Sprachbild gefunden, um an die Sehnsucht nach dem tief im Bauch des Museums Verborgenen zu appellieren, nach der verborgenen »back region«.⁹⁰ Die Depotschau suggeriert, besonders nahe an den unbearbeiteten Rohstoff unseres Wissens herantreten zu können. Geordnet nach einer wie auch immer gearteten Logik des Depots, treten die Dinge dem Betrachter hier als Archivalien im musealen Urzustand entgegen. In Szene gesetzt wird diese Utopie des direkten Zugangs zum authentischen Kern des Museums mit zur Schau gestellter Sprachlosigkeit. Sie ist zunächst der Pragmatik geschuldet, weil, wer viele Dinge zeigen will, sich bei den Begleittexten zurückhalten muss, sonst überlagert die Lesetapete die Dinge. Diese Didaktik ist elitär und zurückhaltend zugleich, setzt stillschweigend ästhetische Sensibilität und einen kennerschaftlichen Zugang zu den Dingen voraus, überlässt es dann aber dem Betrachter, sich die Exponate anzueignen. Methodisch gibt sich eine solche Didaktik explorativ statt hypothesengeleitet: Sie geht nicht mit Antworten auf die Dinge los, sondern ist offen für Fragen, die ihr aus dem Material entgegentreten. Sie definiert keine Lernziele, sondern will primär ästhetische Erfahrungen möglich machen. Sie macht glauben, nicht den Kurator, sondern den Rezipienten zu ermächtigen, die Dinge zu bewerten.

Diese avisierte Öffnung für das allgemeine Publikum gelingt freilich nur bei jenen Depotschauen überzeugend, deren Objekte visuell so signifikant sind, dass sich ihr Sinn auch jenen *durch das bloße Schauen* erklärt, die sich in der Sache nicht auskennen. Aber auch bei den vermeintlich evidenten Beständen bleibt bei aller demonstrierten Voraussetzungslosigkeit der Betrachtung letzten Endes der Experte die maßgebliche Bezugsgröße. Keine Schau, die das Depot zum Ausgangspunkt nimmt, kann ausblenden, wie eng dieser Ort mit Expertise und Kennerchaft verbunden ist. Das Depot für den Laien zu öffnen heißt vor allem, ihn sehen zu lassen, wie rätselhaft und erklärungsbedürftig die Dinge sind. Als Seherlebnis freilich, das durch die Fülle der Dinge ästhetisch überwältigt, funktionieren Depotschauen für alle gleichermaßen. Diese widersprüchliche Struktur zwischen egalitär (im visuellen Eindruck und räumlichen Zugang zu den Dingen) und elitär (beim Verständnis dessen, was man sieht) ist charakteristisch für die Depotausstellung. Aus ihr

90 Dean MacCannell: Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings. In: *American Journal of Sociology*, 79, 1979, S. 589–603.

schlägt sie Kapital: Sie auratisiert die Lagerstätten der Dinge als geheimnisvolle Orte voller Seltsamkeiten und nobilitiert das Museum als Ort der Expertise.

Committed to the Collection.

How the Vienna Museum of Applied Arts turned its depot into a feature in 1993

From 1993 to 2013, the Vienna Museum of Applied Arts (MAK) displayed part of its holdings as a study collection. Within the German-speaking region, this made it one of the first museums to use a format established in Canada and the USA. I call this format a *depot exhibition*. Depot exhibitions are museum displays that show an especially large number of things without any (initial) explanation, instead presenting them in rooms as large-scale diagrams. The show rooms should have a optical and/or epistemological resemblance to a depot.

Taking the example of the MAK, this article seeks to take a more in-depth look at this approach and asks why the museum returned to a display as study collection in 1993 in particular, and to what extent this approach to the study collection differed from earlier, similar forms of presentation and where it continued these forms (with different intentions). The first two parts of the article take a historical approach to explore the logic behind the MAK collections and how this institution understood itself during its founding period. Part three focuses on the MAK study collection (1993–2013) and concludes by placing this example within the larger context of contemporary depot exhibitions.