



böhlau

Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen

Zwischen imperialer
Kulisse und urbaner
Neubesetzung

Maria Welzig | Anna Stuhlpfarrer (Hg.)

Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung

Das Wiener »Hofburg-Museums-Quartier« und internationale Entwicklungen

Maria Welzig | Anna Stuhlpfarrer (Hg.)

2014



BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Mit freundlicher Unterstützung durch
das Bundeskanzleramt Österreich
die Burghauptmannschaft Österreich
die Kulturabteilung der Stadt Wien - MA 7 (Wissenschafts- und Forschungsförderung)

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

FWF Der Wissenschaftsfonds.

burg
hauptmannschaft
österreich

**B
H**

**WIEN
KULTUR** 

Die Publikation entstand im Rahmen der FWF-Projekte Nr. 20023-Go8 und 25025-G21.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Für den Fall, dass trotz intensiver Recherchen nicht alle Inhaber von Urheberrechten
ausfindig gemacht werden konnten und namentlich nicht erwähnte Fotografen Rechtsansprüche haben,
ersuchen wir um Korrespondenz mit den Herausgeberinnen.

Umschlagabbildung:
VALIE EXPORT, Theseustempel (Stufen), 1982, Körperkonfiguration,
S/W Fotografie analog, © VALIE EXPORT (Foto: Hermann Hendrich)

© 2014 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Lektorat (deutsch): Brigitte Ott
Lektorat (englisch): Ada St. Laurent
Lektorat und Korrektorat (Diskussion): Martin Fritz; Ulrike Ritter, textstem*

Transkription Diskussion: Alexandra Vasak

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Layout: Bettina Waringer, Wien

Reproduktionen: Pixelstorm, Wien

Druck und Bindung: Theiss, St. Stefan im Lavanttal

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79605-3

Inhalt

Vorwort

Werner Telesko 9

Einleitung

Maria Welzig 11

Der Wiener Hofburgbezirk – Bedeutungswandel im 20. Jahrhundert 15

Residenz im Wandel.

Die Hofburg nach 1918 – Projekte und Planungen

Anna Stuhlpfarrer 17

Museum im Palast.

Das Corps de logis der Neuen Burg um 1900

Andreas Nierhaus 39

Die Gärten der Wiener Hofburg im Spiegel

historischer Ansichtskarten

Jochen Martz 53

Kunst(re)aktionen:

Günter Brus – VALIE EXPORT – Julius Deutschbauer

Johanna Schwanberg 71

Die Hofburg als Schauplatz im österreichischen Film – ein Streifzug

Melanie Letschnig 85

Hofburg Heterogen.

Kritische Räumliche Praxis als Widersprüchliches Wissen

Elke Krasny 93

Was aus der Idee des Kaiserforums wurde.

Zur Geschichte des Museumsquartiers seit den 1980er-Jahren

Thomas Trenkler 103

Vom Werden und vom Zustand österreichischer Kulturpolitik anhand des MuseumsQuartiers Wien Michael Wimmer	109
Transformationen historischer Museums- und Residenzbezirke	121
traktat über die prager burg jan tabor	123
Von der Parteifestung zur Burg der Kultur. Umbaugeschichte der Budaer Burg nach dem Zweiten Weltkrieg Péter Rostás	137
Der Moskauer Kreml: Sakraler Ort, Herrschersitz und Museum Olga Postnikova	159
Communist Party Palaces and Houses of Culture: Romanian »Civic Centers« under Ceaușescu Augustin Ioan	179
The Recoletos-Prado Axis in Madrid: Perspectives on Cultural and Social Renewal Carmen Bernárdez	197
Fassade vor Funktion. Das Berliner Schloss und das Humboldt-Forum: Ein geplantes Desaster Nikolaus Bernau	217
Ehemalige Residenzbezirke als Museumsquartiere – Transformationen seit den 1980er-Jahren Maria Welzig	239

Weiterbauen. Hofburg und MuseumsQuartier als unvollendete Projekte 265

Wo ist das Museum?

Zum Umbau des Österreichischen Filmmuseums 2008

Gabu Heindl 267

Hofmöblierung im MQ Wien

PPAG 273

Toronto Barbecue

feld72 283

public space.

Die neue Hofburg – eine Rekonstruktion

Gerhard Steixner 285

AnrainerInnen und ExpertInnen im Gespräch 293

Nachwort

Die Burghauptmannschaft Österreich

Reinhold Sahl 317

Biografien 319

Abkürzungen 325

Bildnachweis 325

Personenregister 328

Vorwort

Werner Telesko

Die Wiener Hofburg kann mit Fug und Recht als einer der größten Residenzkomplexe der europäischen Architektur bezeichnet werden. Die Österreichische Akademie der Wissenschaften hat es sich seit einigen Jahren zur Aufgabe gemacht, die komplexe Bau- und Funktionsgeschichte dieses Bauensembles nachzuzeichnen und im europäischen Kontext zu verorten. Bis 2015 wird die fünfbändige Reihe, die im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erscheint, abgeschlossen sein.

Es war ein wesentliches Anliegen der Projektverantwortlichen des Gesamtunternehmens, auf der Basis von Workshops, Tagungen und anderen wissenschaftlichen Veranstaltungen den Fokus zu erweitern, die gewählte Methodik sowie die Themstellungen zu problematisieren und auf historische und funktionelle Bruchstellen der Entwicklung aufmerksam zu machen.

In dieser Hinsicht war die von Maria Welzig mit Barbara Feller und Anna Stuhlpfarrer organisierte Tagung des Jahres 2010 unter dem Titel »Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung« ein wesentlicher Baustein im Gesamtunternehmen zur Erforschung der Hofburg.

Die Tagung setzte sich mit einem der interessantesten Aspekte der Wiener Hofburg in der jüngeren Vergangenheit im internationalen Kontext auseinander: Das Wiener »MuseumsQuartier« kann als eines der frühesten Beispiele einer zeitgenössischen Weiterentwicklung des ehemaligen imperialen Machtzentrums beschrieben werden, wobei immer zu bedenken ist, dass hier vitale Entwicklungen des 19. Jahrhunderts weiterlaufen: Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang das Faktum einer zunehmenden »Musealisierung« der Wiener Hofburg, die bereits im Verlauf des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts markant zutage trat. Diese ist mit der musealen Nutzung des »Corps de logis«, der öffentlichen Zugänglichkeit der Burg im Rahmen von Audienzen und Führungen sowie einer entsprechenden Vermittlung und Verbreitung durch gedruckte Hofburgführer gut zu belegen.

Die Beiträge im vorliegenden Band beleuchten unterschiedliche Facetten der architektur- und kulturgeschichtlichen Entwicklung des Wiener Hofburg-Areals im Wechsel der politischen Systeme seit dem »Wendejahr« 1918. Ein besonderer Schwerpunkt der Publikation besteht darin, die Entwicklungen der ehemaligen Residenzbezirke Bukarest,

Budapest, Madrid, Moskau und Prag im Vergleich mit den Wiener Entwicklungen zu sehen.

Als Kontinuität kann dabei das Faktum ausgemacht werden, dass in der Wiener Hofburg auch nach 1918 und gerade im 20. Jahrhundert Kultur und Politik in besonderer Weise ineinandergreifen; neuartig im Vergleich zu früheren Epochen sind die Eroberung des öffentlichen Raumes im Gefolge epochaler historischer Ereignisse sowie das Faktum, dass die Residenz stärker als jemals zuvor in den Fokus zeitgenössischer Kultur-, Architektur- und Stadtentwicklung tritt.

Es ist das Verdienst der Herausgeberinnen, auf der Basis der genannten Tagung mit der vorliegenden Publikation Fakten und Diskussionsanstöße zusammengefasst zu haben, die für die Residenzforschung, aber auch für alle Institutionen, die im heutigen Hofburg-Areal angesiedelt sind, von hohem Reflexionswert sein werden.

Werner Telesko, Direktor des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Einleitung

Maria Welzig

Als interdisziplinäres und internationales Forschungsunternehmen untersucht die Residenzforschung das Sozial-, Kultur- und Wirtschaftsleben der ähnlich wie kleine Städte organisierten europäischen Residenzen. Ein weitgehend weißer Fleck in der Forschungslandschaft ist dagegen die Frage, wie die demokratischen und nicht-demokratischen Gesellschaftssysteme seit 1918 funktionell, architektonisch und urbanistisch mit den ehemaligen höfischen Machtzentren umgegangen sind.

»Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier«, ein FWF-Projekt im Rahmen der Gesamtuntersuchung der Wiener Hofburg an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, nähert sich dem Thema durch historische (Quellen-)Forschung zur Architektur- und Funktionsgeschichte der ehemaligen Residenz, durch kulturwissenschaftliche Herangehensweisen, die sich mit der Aneignungsgeschichte dieses Bau- und Platzkomplexes beschäftigen sowie mit architekturwissenschaftlichen und urbanistischen Fragestellungen der Gegenwart.

Bei einer Tagung im Rahmen des Forschungsprojekts an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und im Architekturzentrum Wien im Juni 2010 stellten Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeiter erstmals Forschungsergebnisse des Projekts vor und Vortragende aus Berlin, Budapest, Bukarest, Istanbul, Madrid, Moskau und Prag gaben eine Darstellung der entsprechenden dortigen Entwicklungen seit 1918. Die weiterbearbeiteten und zum Teil neu verfassten Beiträge sind nun (bis auf den Istanbul Beitrag) in der vorliegenden Publikation versammelt.

Tagung und Buch haben den Anspruch, das Areal, das im Zentrum vieler Begehrlichkeiten steht – von Tourismus und politischer Repräsentation, von Museumspolitik und kommerziellen Nutzungen bis zu Bürgerprotesten und Bespielung des öffentlichen Raums durch Jugendliche – in seiner Gesamtheit wieder in den Fokus der Diskussion zu rücken.

Die entscheidenden Weichen für die Entwicklung im 20. Jahrhundert hatte Gottfried Sempers Projekt für ein Kaiserforum als kulturelles Zentrum der Stadt gestellt – gerade weil es unvollendet blieb. Heute ist das Areal vom MuseumsQuartier bis zur Albertina der zentrale Museums- und Kulturbezirk Österreichs.

Die Wiener Hofburg blieb als einer der historisch bedeutendsten derartigen Komplexe Europas auch im 20. Jahrhundert im Wechsel der unterschiedlichen politischen

Systeme stets im Interesse von Architekten, Stadtplanern und politischen Machträgern. Anna Stuhlpfarrer schreibt auf der Basis von bisher zum Teil unbekanntem Plan- und Quellenmaterial erstmals einen Abriss der Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg von 1918 bis in die 1950er-Jahre. Andreas Nierhaus geht noch einen Schritt zurück, wenn er mit seinem Beitrag über die Nutzungspläne für das Corps de logis der Neuen Burg um 1900 die beginnende Musealisierung der Hofburg in der späten Phase der Habsburgermonarchie thematisiert.

In der Geschichte des Hofburgbezirks im 20. Jahrhundert lassen sich drei große Zäsuren feststellen: Eine einschneidende Phase stellte der Übergang der Residenz und ihrer Sammlungen in das Eigentum der Republik dar. (Unrealisierte) Planungen für neue demokratische Nutzungen reichten von einem Freibad im Burggarten über die Umwidmung der Winterreitschule zur Volkshalle bis zur Einrichtung eines Kunstzentrums der Gegenwart in den ehemaligen Hofstallungen. Durch die Weichenstellungen der Ersten Republik ist der Hofburgkomplex heute kein durchwegs musealisierter, sondern ein heterogen genutzter, in das Alltagsleben der Stadt integrierter Ort.

Eine bis heute weitgehend unaufgearbeitete prominente Rolle spielte das Areal der Hofburg während der Zeit des Nationalsozialismus. Dies betrifft die Nutzung des Baukomplexes inklusive Messepalast für NS-(Propaganda-)Zwecke, die Vereinnahmung der Residenz-Geschichte durch Ausstellungen und Veröffentlichungen – die bisher einzige große Publikation über die Hofburg stammt aus der NS-Zeit –, die zahlreichen Planungen für ein neues monumentales Forum, den »Weiterbau« des unvollendeten Forums durch die Situierung des Flakturms in der Forumsachse sowie die Rolle der einzelnen Anrainer-Institutionen während des nationalsozialistischen Regimes. Auf diese bis heute nachwirkenden Verstrickungen bezieht sich Elke Krasny u. a. in ihrer kulturwissenschaftlichen Sicht auf die »Hofburg Heterogen. Kritische Räumliche Praxis als Widersprüchliches Wissen«.

Die dritte große Zäsur ereignete sich vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels Ende der 1980er-Jahre: Mit der Einrichtung eines Kunstzentrums der Gegenwart in den ehemaligen Hofstallungen wurde Wien zu einem frühen Beispiel der zeitgenössischen Weiterentwicklung eines ehemaligen Residenzbezirks. Dieser zusammenhängende Stadtraum zwischen Michaelertor und MuseumsQuartier wird aber heute, u. a. aufgrund der Verkehrsentwicklung seit den 1950er-Jahren, kaum mehr als Einheit wahrgenommen. Ein singulärer urbaner Raum ist als solcher nicht mehr erfahrbar. Ein Spezifikum des Wiener *Hofburg-Museums-Quartiers* ist seine Funktion als intensiv genutzter urbaner Raum. Ja, seine Plätze und Parks spielen seit den 1960er-Jahren eine Schlüsselrolle in der Sub- und Jugendkultur der Stadt.

Thomas Trenkler legt unter dem Titel »Was aus der Idee des Kaiserforums wurde. Zur Geschichte des Museumsquartiers seit den 1980er-Jahren« diese einem Kulturkampf gleichkommende Geschichte des größten Kulturbaus der Zweiten Republik dar und

gibt damit gleichzeitig ein anschauliches Bild gesellschaftspolitischer Verhältnisse des Landes wieder. Michael Wimmer nimmt die Nutzungsgeschichte des MQ als Anlass für eine kritische Auseinandersetzung mit der österreichischen Kulturpolitik. Die Medienwissenschaftlerin Melanie Letschnig unternimmt einen Streifzug durch eine ganz andere Hofburg – nämlich »Die Hofburg als Schauplatz im österreichischen Film«. Der Gartenhistoriker Jochen Martz zeigt anhand seiner Sammlung von Postkarten aus dem frühen 20. Jahrhundert bislang weitgehend unbekannte Bilder des ehemaligen Residenzbezirks und seiner Gärten. Eine neue Perspektive eröffnet Johanna Schwanberg mit ihrem Beitrag über die Hofburg als Schauplatz performativer künstlerischer Auseinandersetzungen – von Günter Brus' »Wiener Spaziergang« über die »Körperkonfigurationen« von VALIE EXPORT bis zu Julius Deutschbauers witzreich-provokativer Performance »... aber er kommt nicht voran« in den Amtsräumen des Bundespräsidenten.

Das Coverfoto des Buches – VALIE EXPORTs Inszenierung ihres eigenen Körpers auf, an und mit der imperialen Architektur (»Theseustempel (Stufen), 1982«) – veranschaulicht in einem Bild die Komplexität der Auseinandersetzung des 20./21. Jahrhunderts mit dem Baukomplex und seiner Bedeutung.

Das Buch versammelt erstmals Beiträge über spezifische Entwicklungen unterschiedlicher ehemaliger, europäischer Residenzbezirke im 20./21. Jahrhundert. In der heterogenen Herangehensweise und Schwerpunktsetzung der Autorinnen und Autoren spiegeln sich die ausgeprägten nationalen Unterschiede, die bis in die 1980er-Jahre vorherrschten. Im Zuge des weltpolitischen Umbruchs Ende der 1980er-Jahre internationalisiert sich das Geschehen wieder. Residenzen standen länderübergreifend immer im Austausch und in vergleichender Konkurrenz, was sich in gewisser Weise auf die heutige Situation des Städtewettbewerbs übertragen lässt. Damals wie heute sind diese Quartiere Orte, an denen Kultur und Politik aufs Engste ineinandergreifen. In ihrer Funktion als zentrale Erinnerungsorte spielen sie auch für alle Fragen von Öffentlichkeit eine Schlüsselrolle. Ehemalige Residenzareale mit ihren historischen Sammlungen, ihren Museums- und Bibliotheksbauten und mit ihrer spezifischen urbanen Figur treten seit den 1980er-Jahren wieder in den Fokus von Kultur-, Architektur- und Stadtentwicklung.

Péter Rostás' Analyse zu Wiederaufbau- und Umnutzungsplanungen der Budaer Burg in den für Ungarn kritischen Jahren von 1945–1957 liest sich wie ein Tagebuch der sich damals immer wieder überstürzenden politischen Ereignisse. Jan Tabor entwickelt in seinem geradezu literarischen Traktat ein Panorama der Prager Burg und ihrer verästelten Beziehungen zu »wien sowie berlin, budapest und moskau (fragment)«. Mit dem Fallbeispiel Bukarest/Rumänien fügt Augustin Ioan dem Thema der (Um-)Nutzung imperialer Zentren im 20. Jahrhundert einen weiteren Aspekt hinzu, wenn er es auf Ceaușescu Palast des Volkes in Bukarest und auf die in der Ceaușescu-Ära erbauten kommunalen Zentren der neuen politischen Verwaltungskreise bezieht. Olga Postnikova

legt die Geschichte des Moskauer Kremls als »sakralen Ort, Herrschersitz und Museum« bis zu seiner gegenwärtigen Funktion als Sitz des russischen Präsidenten dar. Carmen Bernárdez zeigt die Entstehung des Paseo del Prado in Madrid im 18. Jahrhundert als zentralen Ort des öffentlichen Lebens, von Kunst und Wissenschaft und sie stellt die eindrucksvolle funktionale, urbanistische und architektonische Weiterentwicklung dieser Achse nach dem Ende des Franco-Regimes seit den 1980er-Jahren bis in die Gegenwart vor. Wie sehr politische Interessen und Absichten auch hinter den heutigen Entscheidungen rund um die historischen Machtzentren stehen, unter Umständen entgegen jedem funktionalen Argument, wird in Nikolaus Bernaus Beitrag offenbar: »Fassade vor Funktion. Das Berliner Schloss und das Humboldt-Forum: Ein geplantes Desaster«.

Auf der Basis des Inputs der Forschungsergebnisse zur Hofburg und des internationalen Vergleichs wollen wir schließlich mit dem Buch einen Anstoß geben, die zahlreichen offenen Planungen und Projekte im Wiener *Hofburg-Museums-Quartier* gesamtlich zu diskutieren. Die Projekte reichen von anstehenden Museumserweiterungen und Neuerschließungen über Denkmalplanungen bis zur Idee eines Hauses der Geschichte auf dem Heldenplatz. Denn angesichts der starken Partikularinteressen, die im *Hofburg-Museums-Quartier* gegeben sind, und angesichts der bereits historisch für den Hofburgbezirk verfolgbaren Konkurrenz zwischen Stadt und Staat droht eine zusammenhängende Sicht der Dinge verloren zu gehen. Impulse für eine grundsätzliche planerische Auseinandersetzung mit dem Areal geben innovative Beiträge von vier Architekturteams. Die Auswahl soll auch die Bandbreite der Aufgaben und Möglichkeiten zeigen:

Gerhard Steixner bringt mit seinen Projekten seit den 1990er-Jahren – sei es für eine »demokratische Neukonzeptionierung« des Maria-Theresien-Platzes mit gemeinsamer Erschließung der Museen, sei es mit einem Entwurfsseminar an der TU Wien für eine Umwidmung des »Heldendenkmals« in ein Ausstellungszentrum für die Hofburg-Geschichte – das Areal in seiner Gesamtheit und in seinem urbanistischen Potenzial in den Blickpunkt. ^{feld72} Architekten werfen mit ihrer performativen Installation »Toronto Barbecue« auf dem Vorplatz des MQ grundsätzliche Fragen zur Funktion und zum Bau dieses Kulturzentrums der Gegenwart auf und erweitern dabei die Zugänge über bauliche Maßnahmen hinaus. PPAGs multifunktionale Stadtmöbel spielen in der Erfolgsgeschichte des MuseumsQuartiers als urbaner Raum eine wichtige Rolle. Die »Enzis« sind geradezu zu einem Synonym für das MQ geworden. Gabu Heindls Umbau des Österreichischen Filmmuseums – 1964 gegründet, war das Filmmuseum die erste zeitgenössische experimentelle Kulturinstitution im ehemals imperialen Komplex – ist ein kleiner Eingriff, der gleichwohl in den Stadtraum ausstrahlt und in seiner Symbolik für den gesamten Museumsbezirk bedeutsam ist.

Eine Diskussion unter dem Titel »Weiterbauen. Hofburg und MuseumsQuartier als unvollendete Projekte« gibt einen Ausblick in die mögliche Zukunft dieses Gebäude- und Platzkomplexes, an dem seit Jahrhunderten stets weitergebaut wurde.

Vom Werden und vom Zustand österreichischer Kulturpolitik anhand des MuseumsQuartiers Wien

Michael Wimmer

Wollte man nach einem Sinnbild für den institutionellen Rahmen suchen, in dem kulturpolitisches Handeln in Österreich stattfindet, dann ließe sich kein besseres als das des Amtssitzes des Bundespräsidenten finden. Seit 1946 führt der Präsident der demokratisch verfassten Republik Österreich seine Amtsgeschäfte im Arbeitszimmer von Josef II.; Angelobungen hoher Staatsfunktionäre erfolgen im Schlafzimmer Kaiserin Maria Theresias im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg. Durch denkmalpflegerische Auflagen bis hin zu den Einrichtungsdetails geschützt, erzwingt das historische Ambiente den Fortbestand einer imperialen Fassung für den obersten Repräsentanten eines demokratischen Staatswesens. Der unmittelbare Eindruck für die Betrachterinnen und Betrachter: Die Staatsform mag sich geändert haben, aber die imperiale Architektur wirkt fort und erweist sich in ihrer Symbolkraft unmittelbarer wirksam als die in ihr verhandelten demokratischen Errungenschaften.

Die Überwältigung demokratischer Funktionen durch historische Formen der Machtrepräsentation stellt keinen Einzelfall dar. Auch die staatliche Kulturpolitik führt ihre Amtsgeschäfte in einem Palais, das ursprünglich für das Fürstengeschlecht der Starhemberg errichtet wurde, das für seine demokratische Gesinnung nicht eben berühmt geworden ist.¹ Bis heute werden kulturpolitisch relevante Verhandlungen und Konferenzen im sogenannten »Audienzsaal« des Palais abgehalten.²

-
- 1 Mitglieder dieses Fürstenhauses waren sowohl an der Türkenabwehr vor Wien 1683 als auch als Heimwehrführer und Mitglieder der austrofaschistischen Regierung an der Niederschlagung der österreichischen Demokratie beteiligt.
 - 2 Claudia Schmied (2007–2013 Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur) hat in einer Art Selbstbefreiungsschlag versucht, ihren Arbeitsraum von überkommener »Herrschaftssymbolik« zu befreien und ihm mit der Beauftragung des Direktors des Museums für angewandte Kunst Peter Noever zu einer

Diese Beispiele führen mich zur These, dass die architektonischen Repräsentationsformen vordemokratischer Epochen bis heute ihre Wirksamkeit entfalten und wesentlich zur Erklärung der Besonderheiten der österreichischen Kulturpolitik beitragen. Konkret ist zu vermuten, dass die wesentlichen kulturpolitischen Inhalte aktueller Kulturpolitik ihre Referenz in einer kulturellen Norm finden, die sich als Ausdruck imperialer Herrschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. Als solche wirkt sie bis heute nicht nur auf das Selbstverständnis des österreichischen Kulturbetriebs, sondern darüber hinaus auf die Gesamtverfassung der österreichischen Gesellschaft zurück.

Dies gilt umso mehr, als nicht nur die beschriebenen Regierungssitze, sondern überdies alle wesentlichen Gebäude der kulturellen Infrastruktur Wiens aus der Zeit der ausgehenden Monarchie stammen. Als solche entsprachen sie den symbolischen Repräsentationsbedürfnissen einer monarchisch verfassten europäischen Zentralmacht mit 50 Millionen Einwohnerinnen und Einwohnern.

Der Historiker Ernst Hanisch beschreibt die Errichtungszeit als autoritaristische Endphase der Monarchie, in der das Herrscherhaus den Kulturbetrieb dazu nutzte, seine Position als sakrosankte Entscheidungsinstanz zu stützen. Daneben versuchte ein weitgehend einflussloses Bürgertum erst gar nicht, eine politische Alternative zur herrschenden Kulturpolitik zu entwickeln. Es konzentrierte sich stattdessen darauf, sich zumindest in kulturellen Belangen als ebenbürtig zu erweisen. Im Bemühen, die politisch-demokratischen Defizite einer »verspäteten Nation«³ zu kaschieren, setzte es auf ein Kulturverständnis, das den Vergleich mit dem imperialen Glanz nicht scheuen wollte und in seiner institutionellen Ausgestaltung in den Tempeln der Hochkultur bis heute die zentrale kulturpolitische Leitvorstellung geblieben ist. Diese geht einher mit der Idee von Kultur als symbolischer Ausdrucksform eines feudalen, gottgegebenen Machtanspruchs, die in einer kulturellen Infrastruktur mit stark historisierenden Bezügen ihre adäquate Repräsentation finden sollte.

Der weitere historische Verlauf zeigt, dass der mit solch weitgehenden Ansprüchen versehene Kulturbetrieb mit großen Beharrungskräften ausgestattet wurde. Immerhin haben es seine Repräsentanten geschafft, die wesentlichen Strukturen über eine Reihe von tief greifenden Änderungen der politischen Macht- und Entscheidungsverhältnisse von der Monarchie, Kulturkampf, Bürgerkrieg, Diktaturen und Demokratie weitgehend folgenlos hinüberzuretten.

künstlerischen Innenraumgestaltung ein zeitgenössisches Ambiente zu geben, was zu heftigen Reaktionen sowohl in den Medien als auch im Parlament geführt hat.

3 Vgl. Binder, Dieter A. / Bruckmüller, Ernst, Essay über Österreich. Grundfragen von Identität und Geschichte 1918–2000. Wien 2005.

Der Vertrag von St. Germain dekretierte mit der Kontinuität des Personals und der Gebäude des Kulturbetriebs die Identität der Rechtspersönlichkeit der deutschösterreichischen Republik mit dem ehemaligen habsburgischen Gesamtstaat. Zum Ausdruck kam dies in der Aufrechterhaltung einer spezifisch österreichischen Kulturmission: Diese richtet sich gleichermaßen nach innen wie auch nach außen, etwa an die Neugründungen der habsburgischen Nachfolgestaaten des östlichen Europa. Dabei suggerierten die Wortführer einer kulturell aufgeladenen Österreich-Ideologie aus der Verlassenschaft der Habsburger-Monarchie »ein geistiges Etwas aus der alten Kultur, die Stolz und Last war, bieten zu müssen, um daraus neues Kapital«⁴ zu bilden.

An der kulturellen Infrastruktur selbst sollte dabei im Übergang zu demokratischen Verhältnissen möglichst wenig gerüttelt werden. So scheiterte bereits in den ersten Nachkriegsjahren die herausragende Figur im Bereich der Museumspolitik, Hans Tietze, der mit einer Neuordnung der Museen beauftragt wurde, an der mangelnden Veränderungsbereitschaft der bestehenden Strukturen: Als beispielsweise das Kollegium der wissenschaftlichen Beamten des Kunsthistorischen Museums 1921 vom Unterrichtsamt aufgefordert wurde, eine neue Dienstordnung zu unterbreiten, sprach sich dieses Führungsgremium einstimmig für die Beibehaltung der bestehenden Geschäftsordnung aus. Tietze und mit ihm die staatliche Kulturverwaltung war insgesamt mit einer heftigen Obstruktionspolitik einer »konservativen Bürokratie« (Eva Frodl-Kraft) in den einzelnen Kultureinrichtungen konfrontiert, vor der er 1925 resignierte.⁵

Ähnliches lässt sich über die staatlichen Bühnen sagen, die bei weitgehender Beibehaltung ihrer bisherigen Organisationsformen seit 1923 als Provisorium in Form von nachgeordneten Dienststellen des Unterrichtsministeriums mithilfe von Dienstinstruktionen geführt wurden. Eine erstmalige gesetzliche Regelung der Bundestheater sollte erst 70 Jahre später gelingen.

Gerade im Epochenbruch zu Anfang der jungen Republik »Deutsch-Österreich«, der wenig Überlebenschancen zugesprochen wurden,⁶ zeigten sich die Spannungen zwischen Massenelend, Revolutionshoffnungen und Aufrechterhaltung eines imperialen Repräsentationszusammenhanges besonders deutlich. Aus diesen Spannungen speiste sich auch die wachsende Kulturkampfatmosphäre, die die konservativen Kräfte eine spezifisch österreichische Kulturvergangenheit konstruieren ließ, während die Sozialdemokraten zunehmend an Einfluss bei der kulturpolitischen Entscheidungsfindung

4 Tietze, Hans, zitiert aus Krapf-Weiler, Almut, Zur Neuorganisation der Wiener Museen 1919–1925 unter der Leitung von Hans Tietze, in: Kräutler, Hadwig / Frodl, Gerbert, Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen, Wien 2004, 160.

5 Tietze, Hans, Alter und neuer Kurs in der Österreichischen Museumsverwaltung, in: Kunstchronik und Kunstmarkt (1926), Heft 42/43.

6 »Et ce qui reste, c' est l' Autriche«, soll der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau 1919 auf der Friedenskonferenz von St. Germain gesagt haben.

verloren.⁷ Dabei realisierte sich der habsburgische Mythos nicht nur in den traditionellen Kultureinrichtungen. Auch das zeitgenössische Film- und Literaturschaffen neigte in den späten 1920er-Jahren immer mehr dazu, die Attraktivität der Monarchie zu einem Idyll, zu einer »Verkörperung einer konfliktfreien Utopie« zu verklären.

Diese kulturelle Grundstimmung wurde vom Austrofaschismus geschickt aufgegriffen. Seine ideologische Grundlegung setzte auf eine offensive Reaktivierung alter Traditionsstränge zur Legitimation des autoritären Regimes, in der Hoffnung, damit eine Gencodierung sozialdemokratisch-republikanischer kultureller Repräsentationsformen bewirken zu können; eine Strategie, die sich auch in Äußerlichkeiten wie der Neufassung staatlicher Embleme mit dem Doppeladler oder bei Gestaltung von Heeresuniformen zeigte.

Als Beispiel mag die Einweihung des Heldendenkmals an der Wiener Ringstraße dienen. Sie enthielt alle Ingredienzien einer verherrlichenden Großmachtgeschichte der Monarchie zur mythischen Historisierung der Gesellschaft. Mit Manifestationen wie diesen sollte Geschichte in möglichst unmittelbar eingängige Bilder transformiert werden. Ziel war es, in den Köpfen der Menschen die Monarchie als einen mythischen Ort in einer aus der Vergangenheit hinübergeretteten Welt zu etablieren, die sich über das Elend des Parteienstreits erhebt.

Als ein (kultur-)politisches Grundmuster weist diese Grundlegung österreichischer Kulturpolitik auf dem Geist eines demokratiefeindlichen Autoritarismus weit über den 1933 installierten autoritären Ständestaat hinaus.

Zur nahezu nahtlosen Übernahme austrofaschistischer Kulturpolitikvorstellungen nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft ist viel geschrieben worden.⁸ Gerne wird in diesem Zusammenhang auf die Äußerung des P.E.N.-Club-Präsidenten von 1969–1972, Alexander Lernet-Holenia, hingewiesen, der im Oktober 1945 formuliert hatte: »In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken.«⁹

Diese abermalige, durch den überdimensionalen Bestand der Kulturinstitutionen befestigte Kontinuität gelingt nach 1945 umso leichter, als das Land den Verlust weiterer Teile seiner künstlerischen Intelligenz zu beklagen hatte, deren Vertreterinnen und Vertreter ermordet oder exiliert (und nach dem Krieg nicht wieder zurückgebeten)

7 Ihre kulturpolitische Domäne beschränkte sich vor allem auf den städtischen Bereich, zumal auf das »Rote Wien«, wo sie Versuche unternahmen, den Anspruch einer kulturellen Alternative von und für alle bisher vom elitären Kulturbetrieb Ausgeschlossenen durchzusetzen.

8 Besonders unmittelbar beeindruckend dazu die Zeitungslektüre von Sigrid Löffler: Löffler, Sigrid, Zum Beispiel Burg und Oper – zwei kulturimperialistische Großmythen, in: Kos, Wolfgang (Hg.), Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996.

9 Lernet-Holenia, Alexander, Gruß des Dichters. Brief an den Turm, in: Nachbaur, Petra / Scheichl, Sigurd Paul / Schmidt-Dengler, Wendelin, Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie, Graz 1995.

wurden. Dazu kam einmal mehr ein großer Bedarf der politischen Instrumentalisierung zur Konstruktion einer positiv konnotierten nationalstaatlichen Identität. Die kulturpolitischen Restaurationsbemühungen sollten mithelfen, die aktive Beteiligung vieler Österreicherinnen und Österreicher in die Nazi-Gräueltaten vergessen zu machen und ein die rundum harmonisch inszenierte frühere Vergangenheit verherrlichendes Außenbild zu inszenieren. Diese Strategie wurde im aufkommenden Kalten Krieg auch von den Alliierten zunehmend unterstützt, die Kulturpolitik als probates Mittel zur Stärkung des nur sehr schwach ausgeprägten österreichischen Staatsgedankens in der kriegsgeschädigten Bevölkerung ansahen.

Und wieder tauchen die Bilder einer besseren Monarchie auf, sei es als tägliches Programm des traditionellen Kulturbetriebs, sei es als höfische Form des Heimatfilms, als »cineastischer Urlaub von der realen Geschichte«¹⁰, wie das Béla Rásky genannt hat; als ein Zusammengehen von habsburgischem Mythos und sozialpartnerschaftlicher Ästhetik. Und so wurde die alt-österreichische, barocke Tradition mit ihrem Sinn für Theatralisierung und Visualisierung, der wienerischen Lust am Spektakel, die Bevorzugung der visuellen vor der intellektuellen Auseinandersetzung von den auch nach 1945 dominierenden konservativen Kräften in ihre Rechte gesetzt.

Infrage gestellt wurde diese kulturelle Hegemonie in erster Linie von kleinen, zum Teil politisch heftig diskriminierten Gruppen, deren künstlerisch-kulturelle Manifestationen im kurzen Frühjahr des Jahres 1968 öffentlichkeitswirksam in dem einen oder anderen Eklat kulminierten. Aber auch wenn sich einzelne Künstler, wie der Komponist Pierre Boulez, damals mit dem Ruf »Schlachtet die heiligen Kühe!« zur drastischen Verdeutlichung des Wunsches nach einem Ende der Hegemonie feudaler Hochkulturvorstellungen weit aus dem Fenster lehnten, vermochten sie dennoch nicht, das System nachhaltig zu erschüttern. Selbst Bruno Kreisky, der Mediengespräche gerne vor dem Hintergrund eines Bildnisses Josef II. führte, wusste um die konservative Gesamtverfassung der österreichischen Gesellschaft und beschränkte sich trotz seiner Forderung nach einer »durchaus radikalen Kulturpolitik« darauf, die traditionelle kulturelle Infrastruktur zu erhalten und um einige Zusätze des Zeitgenössischen zu ergänzen.

Insgesamt machten die ab 1970 erstmals auch für staatliche Kulturpolitik zuständigen Sozialdemokraten Hoffnung auf ein Ende der langen Phase konservativer Kulturpolitik und versprachen das Heraufkommen einer neuen, utopischen Phase der Kulturpolitik. Sie reagierte auf die neuen gesellschaftspolitischen Herausforderungen mit dem Schlagwort »Kultur für alle«, mit dem das überreiche kulturelle Erbe des Landes demokratisiert und die Tore der Hochkultur für breite Bevölkerungsschichten geöffnet werden sollten. Die Förderung von Kultur sollte künftig unmittelbar dazu beitragen,

10 Rásky, Béla, Die Fest- und Feiernkultur der SDAPÖ von 1918 bis 1933, in: Dewald, Christian (Hg.), Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik, Wien 2007, 49.

die Gesellschaft gerechter zu gestalten. Eine »Neue Kulturpolitik« war darauf gerichtet, zumindest formal alle Bürgerinnen und Bürger am Kulturgeschehen zu beteiligen und damit die traditionellen Verhältnisse auf den Kopf zu stellen. Mithilfe eines kulturpolitischen Maßnahmenkataloges sollten die propagierten demokratischen Ansprüche auch in diesem Sektor durchgesetzt werden.

Heute wissen wir, dass sich diese Ansprüche, jedenfalls mit den bislang angewandten kulturpolitischen Mitteln, nicht haben realisieren lassen. Wenig deutet darauf hin, dass die getroffenen Maßnahmen die weiterhin im Schatten der Traditionspflege stehende zeitgenössische Kunst beliebter bzw. einem weiteren Interessentenkreis zugänglich gemacht hätte. Stattdessen steht zu befürchten, dass diese beim experimentellen, autorreferenziellen Kunst- und Kulturschaffen noch einmal das Bedürfnis nach Rückbezug auf einen staatlich aufrechtzuerhaltenden Elfenbeinturm vehement gefördert haben. Das Ergebnis zeigt sich in einer verschärften Trennung zwischen Kunst und Unterhaltung, zwischen Geist und Erlebniskultur, der Utopie vom freien Zugang zum World Wide Web und den, neue Zugangsbarrieren schaffenden, kommerziellen Verwertungsstrategien.

So wurde die Dominanz der traditionellen Kulturinstitutionen in keiner Weise gebrochen. Ganz im Gegenteil sprechen die schieren Budgetzahlen dafür, dass diese Einrichtungen einen immer noch größeren Anteil der staatlichen Ressourcen, die sich unter Kulturpolitik verbuchen lassen, beanspruchen. Gleichzeitig kommt es zu einer Wiederentdeckung der Monarchie als Massen-, Pop- und Eventkultur, die monarchische Versatzstücke zu einem beliebig zitierbaren Panoptikum zwischen Sisi Museum, Elisabeth-Musical und der ORF-Sendung »Wir sind Kaiser« ergeben.

Während sich aber staatliche Kulturpolitik weiterhin mit dem Widerspruch zwischen Aufrechterhaltung des traditionellen Kulturbetriebs und seiner gesellschaftlichen Akzeptanz in breiteren Bevölkerungskreisen herumschlug, sind in den letzten Jahren neue kulturpolitische Akteure in Gestalt rechtsradikaler bzw. rechtspopulistischer Kräfte aufgetaucht. Diese versuchen, die wachsenden sozialen Widersprüche, die sich aus der Verschärfung des transnationalen Wettbewerbs, der Öffnung der Grenzen samt damit verbundenen demografischen Veränderungen und der damit zusammenhängenden Schwächung der politischen Gestaltungskräfte ergeben haben, kulturell aufzuladen. Geschaffen wurde damit eine neue Kulturkampfatmosphäre zwischen Krisengewinnern und Krisenverlierern, wobei insbesondere letztere staatlicher Kulturpolitik mit ihrem bewährten Instrumentarium der Selbstbeschränkung bislang weitgehend defensiv gegenüberstehen.

Weil Kunst- und Kultureinrichtungen zunehmend um ihre Publika fürchten, unternehmen sie zurzeit verstärkt den Versuch, auf bisher vernachlässigte Zielgruppen zuzugehen, um diesen den Zugang zu ihrem Angebot zu erleichtern. Dieser Trend wird staatlicherseits gefördert und führt ungewollt doch dazu, die Verschleierung wachsender sozialer Differenzen weiter voranzutreiben.

Statt eines Resümees: Der Autor führte jüngst eine Befragung zum Image der Kulturmetropole Wien unter US-amerikanischen Kulturwissenschaftlern durch. Die Mehrheit der Befragten sah Wien zuallererst als »representation of a former civilisation«, in die sich vor allem Krisengewinnler wohliger eingerichtet haben.

Das Wiener MuseumsQuartier als exemplarische Erscheinungsform österreichischer Kulturpolitik

Dieser kurze historische Aufriss dient als Vorspann für die Interpretation der Auseinandersetzungen rund um die Errichtung des Wiener MuseumsQuartiers auf dem Areal der ehemaligen k. u. k. Hofstallungen. Diese erklären sich erst aus einer spezifischen kulturpolitischen Tradition, deren restaurative Gesamtverfassung jegliche dynamische Entwicklungs- und Veränderungsprozesse erschweren oder gar verunmöglichen. Und so wurde die letztendlich gewählte Realisierungsform ungewollt zu einer nachgerade idealtypischen Repräsentation zur Charakterisierung österreichischer Kulturpolitik.

Errichtet wurde der Bau im Auftrag von Karl VI. – dem Vater von Kaiserin Maria Theresia – als eine der letzten Arbeiten des Barockmeisters Johann Bernhard Fischer von Erlach außerhalb der Stadtbefestigungen, jenseits des Glacis und am Rande der Wiener Vorstadt. Der imperiale Marstall für 800 Rösser und 200 Kutschen erwies sich von beeindruckender Größe. Die Vorderfront der gewaltigen Stallburg erstreckt sich bis heute über 355 Meter entlang der viel befahrenen 2er-Linie.

Nach dem Schleifen der Mauern vor der kaiserlichen Hofburg klaffte plötzlich eine urbane Lücke, die man mithilfe eines imposanten »Kaiserforums« zu schließen hoffte. Dessen westlichen Abschluss sollten die Hofstallungen bilden. Nach vieljährigen Überlegungen wurde schließlich die Hofburg um einen neuen Trakt und eine Triumphpforte ergänzt. Dazu wurde der weitläufige Heldenplatz angelegt, Denkmäler wurden errichtet und zwei palastähnliche Museumsbauten für die naturkundlichen und kunsthistorischen Sammlungen der Habsburger gebaut.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der Marstall bereits weitgehend seine Bestimmung verloren. Zahllose Fantasieprojekte wurden entwickelt. Otto Wagner zum Beispiel entwarf einen babylonischen Kulturbezirk, den er »Artibus« taufte. Seine Schüler entwarfen monumentale Kathedralen inklusive einer neuen Kaisergruft oder auch ein gewaltiges »Sühnedenkmal« für den Ersten Weltkrieg. Auch den Nazis schwebte eine städtebauliche Großtat auf dem Areal des barocken Nutzbaus vor, in den zwischenzeitlich die Wiener Messe eingezogen war: eine »Wiener Walhalla«, in deren Zentrum zwei wehrhafte Museumsburgen den deutschen Kulturgedanken bewahren sollten.

Unbeeindruckt von den grandiosen Vorstellungen rotteten die alten Mauern langsam vor sich hin und wurden nur notdürftig für den gelegentlichen Messebetrieb

adaptiert. Als 1977 erstmals in einer Parlamentsdebatte die Idee auftauchte, an seiner Stelle ein Zentrum für moderne Kunst zu errichten, war die Bausubstanz bereits ziemlich in Mitleidenschaft gezogen. 1979 sprach sich auch die für die Bundesmuseen zuständige Wissenschaftsministerin Hertha Firnberg für die Errichtung eines der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Areals aus. Und 1982 prägte Kulturstadtrat Helmut Zilk in einer Phase der intensiven Diskussion über eine angemessene Nutzung des Areals den Begriff eines »österreichisches Centre Pompidou«, das er statt der ehemaligen Hofstallungen verwirklicht sehen wollte. Dieser Vergleich mit dem zentralen Neubau im Herzen von Paris suggerierte notgedrungen Vorstellungen einer völlig neuen Architektur in einem ansonsten streng geregelten urbanen Kontext.

Und so verdichteten sich Pläne zu einem beispielhaften Repräsentationsort vor allem der Neuen Medien, gefasst in einer ebenbürtigen zeitgenössischen Architektur. Den Kern des Bestandes sollten Einrichtungen für Neue Medien, Film, Video- und Computerkunst und eine multimediale Bibliothek bilden. Dann aber entschied der damalige Wiener Bürgermeister Helmut Zilk 1994 gegen die Errichtung des Leseturms.

Diese Entscheidung kann als eine Reaktion der kulturpolitischen Entscheidungsträger auf den massiven Aufmarsch der kulturkonservativen Kräfte gedeutet werden, die mit dem Anspruch auf unbedingten Erhalt der heruntergekommenen Architektur einen, aus ihrer Sicht naturgegebenen, Schönheitsbegriff des Barock durchzusetzen versuchten. Die Folge waren gegenseitige Überreichungen von »Goldenen Spitzhacken« und »Goldenen Scheuklappen« zwischen Befürwortern und Gegnern eines Neubaus.

Unterstützt wurden die Gegner vor allem durch das publizistische Sperrfeuer der Kronen Zeitung: »Museumsquartier ist Tumor«, rebellierte das Boulevardblatt und betitelte die Neubaupläne mit »brutaler Klotz«, »Skandalbau«, »Monster«. Unter dem Pseudonym Aurelius warf sich der Herausgeber und Miteigentümer Hans Dichand selbst in die Schlacht. Neben der Durchsetzung ganz persönlicher wirtschaftlicher Interessen (Dichand war mit einem lukrativen Konsulentenvertrag unmittelbar in die Vorbereitungsarbeiten involviert) konnte der Zeitungsherausgeber auf eine lang tradierte konservative Grundstimmung nicht nur in der breiten Bevölkerung, sondern auch in den entscheidenden Teilen der Kulturelite bauen und damit den ehemaligen Krone-Ombudsmann Helmut Zilk, der zuvor das Hollein-Haus am Wiener Stephansplatz durchgesetzt hatte, in die Knie zwingen.

Das 1996 aufgrund der anhaltenden Querelen in den Medien bereits mehrfach totgesagte Projekt wurde in der Folge redimensioniert. Nach Beiziehung des Denkmalschutzspezialisten Manfred Wehdorn wurden die Museumsneubauten, statt mit den zunächst vorgesehenen transparenten Glasfassaden, mit Natursteinfassaden und in geringerer Höhe geplant. Mit der Zusicherung Wehdorns, die Neubauten würden in der

Stadtsilhouette nicht sichtbar sein,¹¹ erhielt diese reduzierte Variante schließlich 1997 den positiven Bescheid des Bundesdenkmalamtes.

Und so konnte schließlich zwanzig Jahre nach dem Beginn der öffentlichen Diskussion mit dem Bau begonnen werden. Zu negativem Medienecho während der Bauzeit kam es, als bekannt wurde, dass der kostspielige öffentliche Bau (die Gesamtkosten des Umbaus betragen rund 150 Millionen Euro) grobe Mängel hinsichtlich der Barrierefreiheit aufwies, die aber daraufhin großteils behoben wurden. Die Fertigstellung zum achtgrößten Kulturareal der Welt erfolgte 2001.

Heute gehört der größte Kulturbau der Zweiten Republik zu einem fixen Bestandteil der kulturellen Infrastruktur Wiens und weist vor allem bei einem jungen, überwiegend studentischem Publikum, schon aufgrund des umfassenden Gastronomieangebotes, einen hohen Freizeitwert auf. Das Areal wird neben dem Museum moderner Kunst und dem Leopold Museum von einer Reihe weiterer mittlerer und auch kleiner Kultureinrichtungen bespielt. Diese erfreuen sich vor allem des Interesses internationaler Touristinnen und Touristen.

Zum Abschluss des Beitrages sollen anhand der aktuellen Situation des Museums-Quartiers einige Grundzüge der österreichischen Kulturpolitik herausgegriffen werden, die im MuseumsQuartier in besonderer Weise ihre gestalterische, aber auch betriebliche Entsprechung finden.

Alt dominiert über Neu

Nach den bisherigen Bemerkungen zum hohen Maß an Vergangenheitsverliebtheit österreichischer Kulturpolitik erstaunt es nicht mehr wirklich, dass dieses, ursprünglich auf Repräsentation neuer Kunstformen angelegte Kulturzentrum, in ein traditionelles Erscheinungsbild gefasst wurde. Der barocke Zweckbau wurde in seiner architektonischen Außenform nicht angetastet; das nur sehr maßvoll Neue wurde in ihn hinein verpackt. Dazu das Urteil des Architekturkritikers Jan Tabor: »Statt einer Akropolis ist hier eine Nekropolis entstanden.«¹²

11 Der 1995 erstmals veröffentlichte Projektvorschlag, zu dem Architekt Manfred Wehdorn federführend beigezogen wurde und der die Grundlage für die letztendliche Realisierung bilden sollte, umfasste vor allem folgende Punkte: Der Turm fällt endgültig. Das Museum moderner Kunst wird nun nicht links, wie im ersten Plan, sondern rechts vom Haupteingang untergebracht, wo zuerst die städtische Kunsthalle situiert gewesen wäre. Die Stadt Wien adaptiert die ehemalige Winterreithalle durch den Einbau ständiger Tribünen für etwa 1.000 Besucherinnen und Besucher als Theaterraum für die Festwochen und ähnliche Veranstaltungen. Dahinter wird nun die Kunsthalle gebaut. Beide Hallen bekommen ein gemeinsames Foyer. Die beiden großen Bundes-Neubauten werden nicht höher als 24 Meter aufragen, so hoch ist der Mittelrisalit des Erlach-Baus, wo die gemeinsamen Kassen untergebracht werden. Dieser Projektvorschlag erhielt 1997 einen positiven Bescheid des Bundesdenkmalamtes. Siehe dazu: <http://bit.ly/MiCqog> (8.11.2011).

12 Tabor, Jan, Nekropolis statt Akropolis, in: Der Falter, Stadtzeitung, 20.6.2001, zitiert aus: nextroom, <http://bit.ly/MZAprv> (8.11.2011).

Auch wenn die Pläne eine Bezugnahme der beiden Zentralbauten auf die gegenwärtigen und vergangenen politischen Verhältnisse vorgeben, wonach das Leopold Museum in der Achse der Bundesmuseen und das Museum moderner Kunst in seiner Stellung auf den bürgerlich-republikanischen 7. Bezirk verweisen soll, überwiegt im äußeren Erscheinungsbild ganz eindeutig die Dominanz der Traditionspflege. Dazu gehört auch, dass die Präsentation zeitgenössischer Kunst nach dem Motto »Je gegenwartsbezogener, desto eher im Keller« möglichst versteckt erfolgt. Das hat nicht nur mit der restaurativen Grundstimmung in Österreich, sondern auch mit einem internationalen Museumstrend der 1980er-Jahre zu tun, der eine »Reelitisierung« mit sich brachte, um durch künstliche Zugangsbarrieren den Zugang nicht nur nicht zu erleichtern, sondern zu erschweren.

Fehlen einer konzeptiven Kulturpolitik

Die österreichische Kulturpolitik zeichnet sich durch eine weitgehende Beziehungslosigkeit zwischen kulturpolitisch formulierten Absichten und einer selbstreferenziellen Praxis andererseits aus. Das hat mit einer spezifischen Planungsfeindlichkeit zu tun, die die Analyse von kulturpolitischen Ansprüchen im Kontext ihrer konkreten Praxis immer wieder erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Auch dafür gibt das MuseumsQuartier beredtes Zeugnis ab, wenn die vielfältigen Angebote weitgehend unbezogen nebeneinander erfolgen und keinerlei nachhaltig wirksame kulturpolitische Entwicklungsplanung folgt, die mangels Existenz auch nicht auf ihre Wirksamkeit überprüft werden kann.

Immanente Schwerpunktsetzung

Das Resultat dieser konzeptiven Schwäche ist eine immanente Schwerpunktsetzung, auch wenn diese allfällig anders gelagerten Absichten staatlicher Kulturpolitik widerspricht. Etwa wenn es um den Beitrag des MuseumsQuartiers geht, den Fokus von der Bewahrung des kulturellen Erbes zugunsten einer stärkeren Berücksichtigung des zeitgenössischen Kunstschaffens zu verschieben. Auch wenn die architektonische Hülle neue Durchmischungen in Grenzen erlaubt und sich in diversen Nischen zeitgenössisches Kunst- und Kulturschaffen einzunisten vermochte, macht der Gesamteindruck die fortdauernde Dominanz der konservativen kulturellen Hegemonie (in Bezug auf staatliches Handeln) unmittelbar deutlich.

Kulturindustrie bleibt marginal

Das zeigt sich auch im Versuch, staatliches und privates, gemeinwesenorientiertes und auf ökonomischen Nutzen orientiertes Engagement stärker aufeinander zu beziehen. So sind die Initiativen des Quartiers²¹, die sich dem neuen Wirtschaftssektor der Cultural bzw. Creative Industries zurechnen lassen, auf eine sehr spezifische Klientel verwiesen. Als solche erreichen sie das Gros der Besucherinnen und Besucher des Areals nicht.

Stattdessen nutzen zuletzt verstärkt Wirtschaftsunternehmen ohne jeden Bezug auf das kulturelle Angebot des Areals die prestigeträchtige Infrastruktur, um ihren Marktwert zu erhöhen.

Widersprüchlichkeit der Vermittlungsbemühungen

Mit dem Slogan »Kultur für alle!« für eine breit angelegte Werbekampagne weckte die Errichtungs- und Betriebsgesellschaft anlässlich des fünfjährigen Bestehens des Areals Assoziationen zu kulturpolitischen Konzepten der 1970er-Jahre. Und in der Tat besuchen mittlerweile rund drei Millionen Besucherinnen und Besucher jährlich das Museums-Quartier, um dort ihre Freizeit zu verbringen. Die meisten Besucher aber fühlen sich vom Kulturangebot in keiner Weise angesprochen; repräsentieren stattdessen ein kulturelles Selbstverständnis, das in dem barocken Ensemble nur sehr beschränkt adäquate Realisierungsformen findet. Sehr wohl aber findet sich eine Reihe von zielgruppenspezifischen Angeboten, wie das »DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum« oder das »ZOOM Kindermuseum«, die sich großer Nachfrage erfreuen.

Die Abwesenheit von Interkultur

Wenn es den rechtspopulistischen und rechtsradikalen Kräften zuletzt gelungen ist, im Rahmen der beträchtlichen demografischen Veränderungen eine neue Kulturkampf-atmosphäre zu schüren, dann findet sich dazu im MuseumsQuartier kein kulturpolitisches Alternativprogramm. Während das kulturelle Angebot im engeren Sinn im Wesentlichen auf ein internationales Touristenpublikum zugeschnitten ist, bleiben die kulturellen Bedürfnisse von Zuwanderern weitgehend unberücksichtigt.

Das sind nur einige Beispiele dafür, dass das MuseumsQuartier in beispielhafter Weise die Stärken und Schwächen österreichischer Kulturpolitik repräsentiert. Als eine in Stein gehauene Manifestation kulturpolitischer Auseinandersetzungen zeugt es in paradigmatischer Weise von den Siegen und den Niederlagen der daran beteiligten Akteurinnen und Akteure. Und als solche macht das Areal deutlich, wo die österreichische Kulturpolitik heute steht bzw. dass noch ein langer Weg zu gehen sein wird, um österreichische Kulturpolitik in die demokratische Verfasstheit des Landes ankommen zu lassen.



GUDRUN SWOBODA (HG.)

**DIE KAISERLICHE GEMÄLDE-
GALERIE IN WIEN UND
DIE ANFÄNGE DES ÖFFENTLICHEN
KUNSTMUSEUMS**

BAND 1: DIE KAISERLICHE GALERIE IM
WIENER BELVEDERE (1776–1837)

BAND 2: EUROPÄISCHE MUSEUMS-
KULTUREN UM 1800

Der im späten 18. Jahrhundert vollzogene Übergang von einer höfischen Sammlung zum öffentlichen Kunstmuseum lässt sich am Beispiel der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien exemplarisch studieren. Die Publikation unternimmt es, das vom Basler Kunsthändler Christian von Mechel auf Einladung von Kaiser Joseph II. realisierte, für Europa richtungsweisende Museumskonzept im Detail zu rekonstruieren und auf seine institutions- und mediengeschichtlichen Implikationen hin zu befragen. Da dieses Konzept Bestandteil eines komplexen historischen Prozesses war, werden auch andere wichtige Schauplätze des museumsgeschichtlichen Umbruchs – darunter Düsseldorf, Paris, Florenz und Berlin – im Blick gehalten. Auf dieser Grundlage werden neue Perspektiven auf die Geschichte, Theorie und Ästhetik der Institution Kunstmuseum eröffnet und für die aktuelle Debatte um seine Funktionen und Aufgaben bereitgestellt.

2014. 567 S. 309 FARB. ABB. GB. IM SCHUBER. 230 X 280 MM.
ISBN 978-3-205-79534-6



WERNER TELESKO, RICHARD KURDIOVSKY,
ANDREAS NIERHAUS (HG.)

**DIE WIENER HOFBURG UND DER
RESIDENZBAU IN MITTELEUROPA
IM 19. JAHRHUNDERT**

MONARCHISCHE REPRÄSENTATION
ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT

Die geplanten und realisierten Erweiterungen der Wiener Hofburg unter Kaiser Franz Joseph I. (reg. 1848–1916) sind europaweit das letzte Experimentierfeld höfischen Bauens und sie verdeutlichen, was im 19. Jahrhundert unter dem Begriff „Residenz“ verstanden wurde. Das zentrale Anliegen des vorliegenden Bandes ist die Diskussion der Frage, wie die internationale Dimension des umfangreichen Planungs- und Baugeschehens der Wiener Hofburg zwischen 1835 (Regierungsantritt Kaiser Ferdinands I.) und dem Ende der Monarchie zu sehen ist. Dazu gehören Aspekte der Funktionsgeschichte ebenso wie die formale Erscheinung der Palastkomplexe. Dem zeitweise parallel sowie unter günstigeren Voraussetzungen vonstatten gehenden Burgbau in Buda als auch den Planungen für den Prager Hradschin wird ebenso Aufmerksamkeit geschenkt wie den Vorhaben in anderen europäischen Großstädten. So wird es erstmals möglich, eine differenzierte Bau- und Ausstattungsgeschichte der Wiener Hofburg im 19. Jahrhundert in ihrer internationalen Dimension zu präsentieren.

2009. 394 S. BR. 115 S/W-ABB. 170 X 240 MM | ISBN 978-3-205-78393-0

Die Buchbeiträge beleuchten Facetten der architektur- und kultur-
geschichtlichen Entwicklung des Wiener Hofburg-Areals im Wechsel
der politischen Systeme seit 1918 und geben einen Ausblick in die
mögliche Zukunft dieses Wiener Gebäude- und Platzkomplexes, an
dem immer weitergebaut wurde. Das Buch versammelt darüber hinaus
Texte zu den spezifischen Entwicklungen der ehemaligen Residenz-
bezirke im 20./21. Jahrhundert in Berlin, Budapest, Bukarest, Madrid,
Moskau und Prag.



9 783205 796053

ISBN 978-3-205-79605-3 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM