

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 6: Museen

Artikel: Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien : Architekt Prof. Karl Schwanzer, Wien
Autor: Hofmann, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-40469>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien

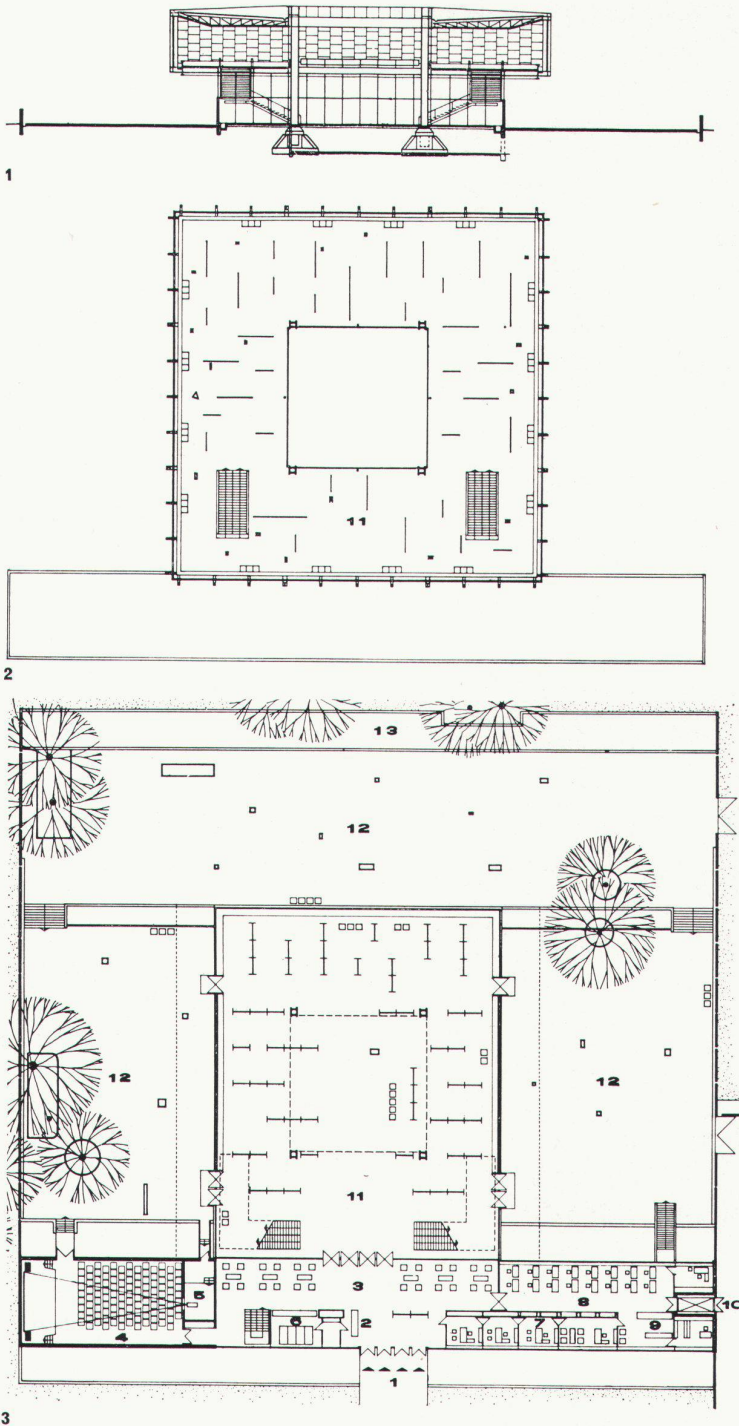
Architekt: Prof. Karl Schwanzner, Wien

Der Bau

Als während der Brüsseler Weltausstellung der Gedanke auftauchte, den österreichischen Pavillon wieder nach Wien zurückzubringen und für museale Aufgaben (für die er ursprünglich nicht konzipiert worden war) verwendbar zu machen, mußte rasch zugegriffen werden, denn endlich bot sich die konkrete Möglichkeit, die schon von Otto Wagner 1899 geforderte «Galerie der Kunst unserer Zeit» zu verwirklichen. Über die Probleme, die sich aus dieser Umwidmung ergaben, referiert am besten der Architekt. Ich zitiere einige der wichtigsten Stellen aus einem Rechenschaftsbericht Prof. Karl Schwanzners, der in der Zeitschrift «Der Aufbau» (Heft 2, 1963) erschienen ist:

«Schon die Tatsache, daß es sich hier um ein Museum für Zeugnisse aus 'einem' Jahrhundert handeln wird, gab den Gedanken, das sogenannte 'Einraummuseum' zu schaffen, wofür die strukturelle Gliederung des Brüsseler Ausstellungsgebäudes, eines von vier Stützen getragenen Baukörpers, bestens geeignet war. Der Pavillon in Brüssel war ein quadratisches, würfelförmiges Gebäude, dessen Grundriß sich in 2 zu 2 m große Quadrate aufrasterte. Im Zentrum befand sich ein Hof mit 8×8 solchen Einheiten. In den Eckpunkten dieses inneren Quadrates, das als Hof freigelassen war, waren die tragenden Stützen angeordnet. Das Planungskonzept für Brüssel hatte als Grundlage die Idee, daß das Erdgeschoß Freiraum zur Aufstellung von Symbolen für die österreichische Wirtschaft sein sollte, während der kulturellen Abteilung der Ausstellung ein nach außen hin abgeschlossener Raum im ersten Stock überlassen war. Nunmehr ergab sich aber die Notwendigkeit, für eine Verwendung als Museum auch das Parterre auszunützen und so den unteren Freiraum als abgeschlossenen Raum in eine Neugestaltung einzubeziehen, vor allem durch Überdeckung des offenen Hofes durch ein Glasdach in der Höhe der Decke des zweiten Stockes. Im Erdgeschoß wurde die Umschließung teilweise durch Glaswände erreicht, aber auch durch massive Wandabschlüsse, die eine innere Konzentration des Raumes ermöglichten, während die Verglasung aus Gründen der Beleuchtung notwendig ist, im übrigen aber auch mit der Umgebung, vor allem den Plastikhöfen und dem Garten, einen innigen Kontakt herstellt. Durch die bauliche Ergänzung entstand somit ein Raumgebilde, das durch den nunmehr überdachten Innenhof zu einem großen Einraum verschmolzen wurde.»

Gestützt auf die Erfahrungen aus achtzehn Wechselausstellungen glaube ich sagen zu können, daß der Gedanke des Einraummuseums seine Bewährungsprobe bestanden hat. Er geht meines Wissens auf ein Projekt Otto Wagners für das Wiener Technische Museum zurück. Es ist bezeichnend, daß Wagner wohl dem technischen Gegenstand, da er diesen von Stilwandlungen unberührt glaubte, den Einraum zubilligte, jedoch in seinem Entwurf für eine «Galerie der Kunst unserer



1
Schnitt 1 : 800
Coupe
Section

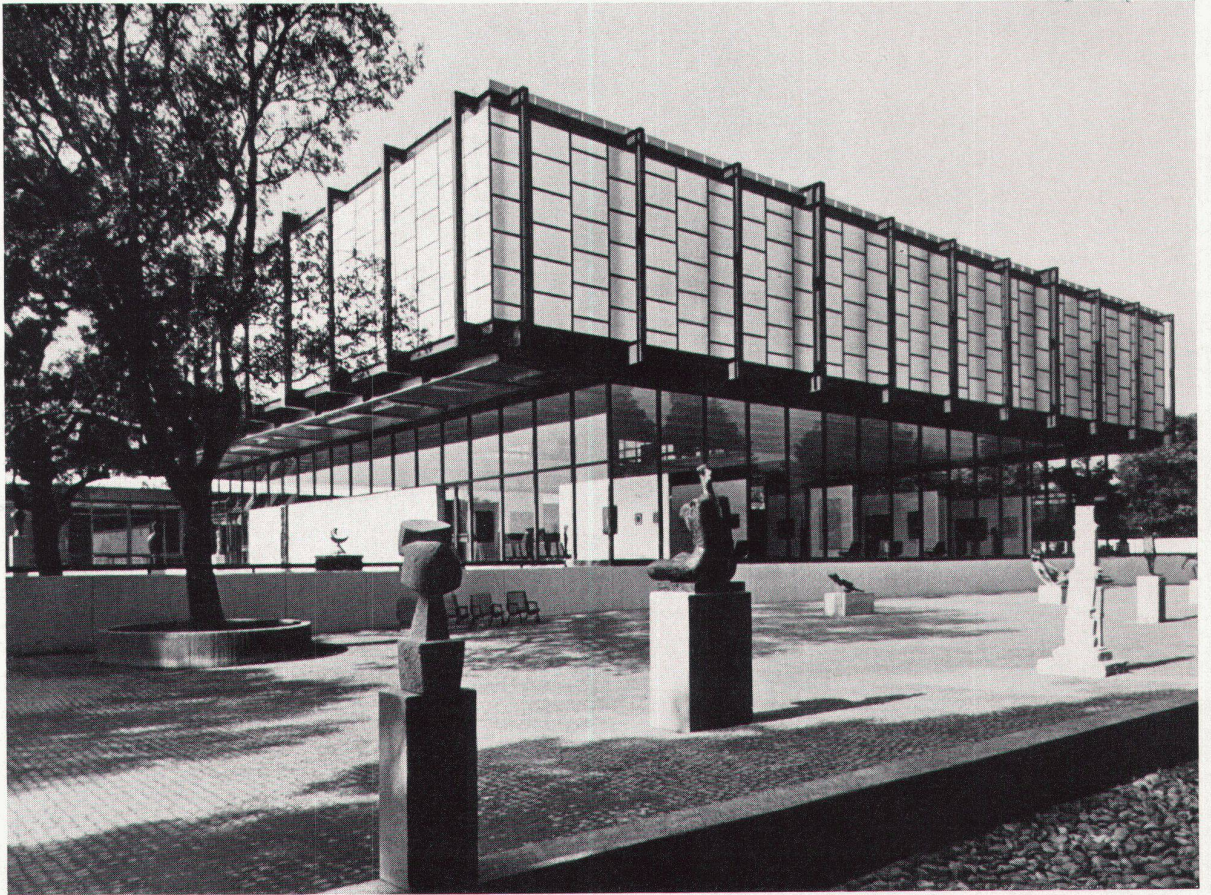
2
Grundriß Obergeschoß 1 : 800
Plan du premier étage
Plan, upper level

3
Grundriß Erdgeschoß 1 : 800
Plan du rez-de-chaussée
Plan, ground level

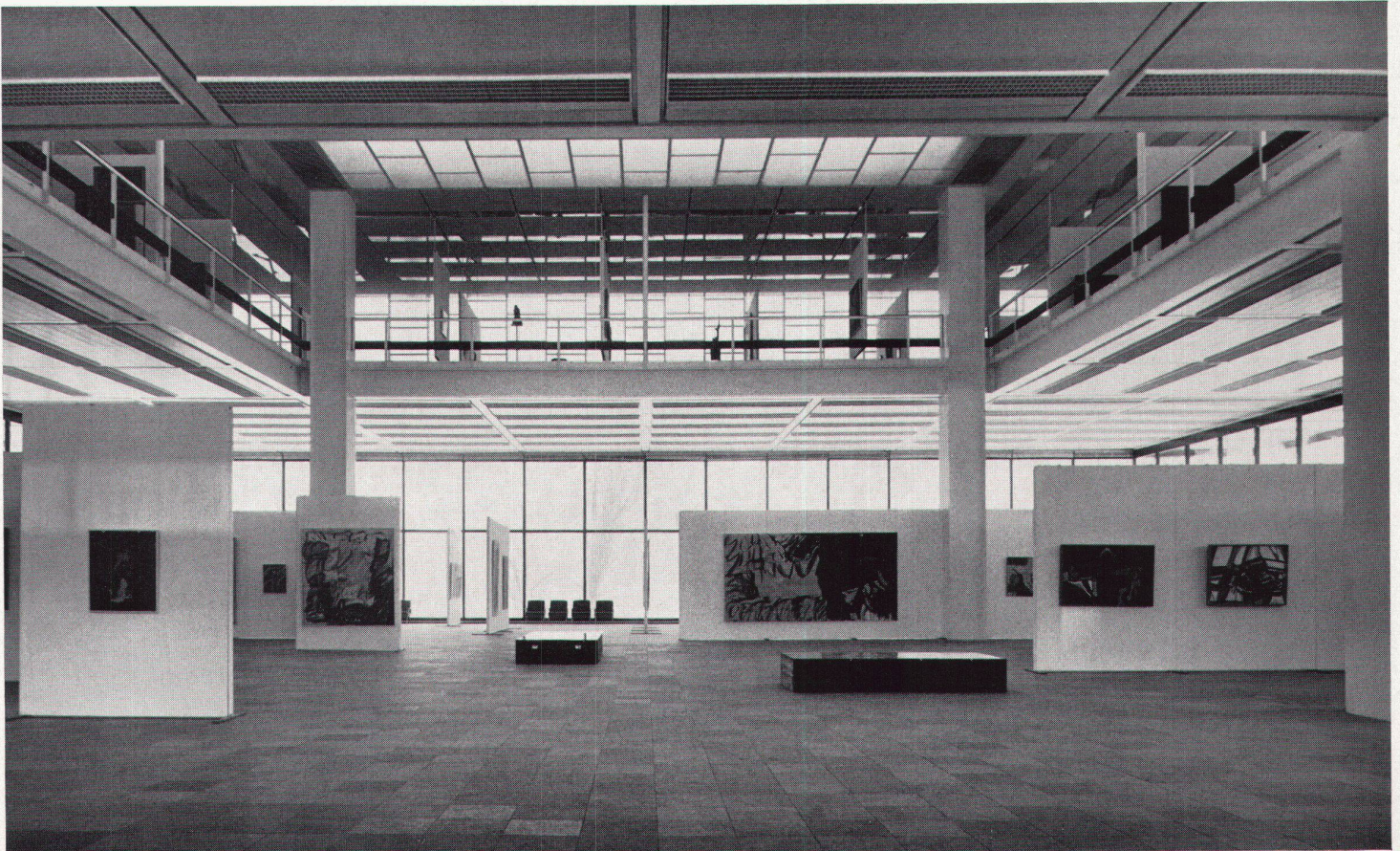
4
Das Museum aus dem Plastikhof gesehen
Le musée vu de la cour des sculptures
The museum seen from the sculpture court

5
Inneres mit Ausstellung Josef Mikl (Januar-März 1964)
Intérieur avec exposition Joseph Mikl
Interior with Josef Mikl Exhibition

- 1 Haupteingang
- 2 Portier
- 3 Halle
- 4 Kino und Vortragssaal
- 5 Projektionsraum
- 6 Garderobe
- 7 Büro
- 8 Leseraum
- 9 Bibliothek
- 10 Lastenaufzug
- 11 Ausstellungsraum
- 12 Höfe für Plastiken
- 13 Wassergraben



4



5



6



7

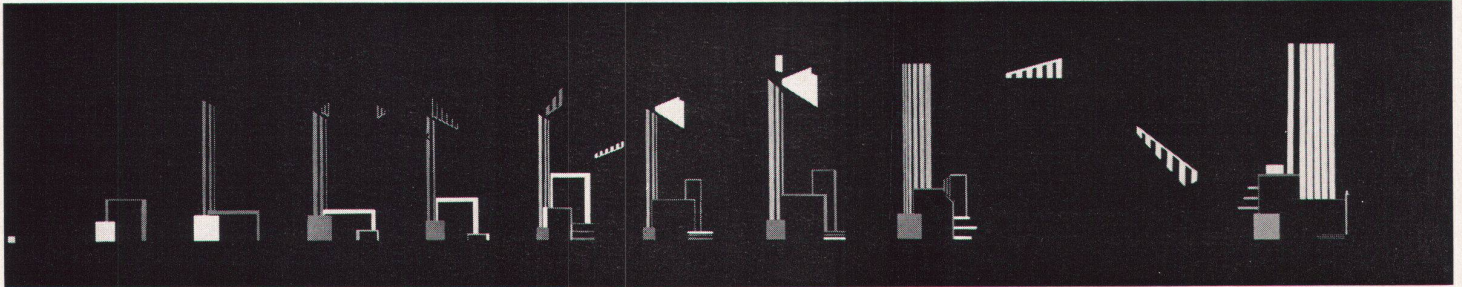
Zeit» darauf Bedacht nahm, jedem Lustrum der Entwicklung einen eigenen Raum zu geben. Mittlerweile hat das Kunstwerk in wachsendem Maße seinen dekorativ-wandschmückenden Charakter eingebüßt. Das Bild ist nicht mehr ausschnittshafte Nachahmung einer optischen Erfahrungswirklichkeit, sondern Erfindung einer neuen Kunstwirklichkeit. Es kann demnach als autonomes Gebilde, als Ding betrachtet werden. Daraus ergibt sich die museale Konsequenz: das Bild gewinnt den Raum, es tritt aus der Fläche in die dritte Dimension, es gewinnt Kontakt zur Plastik. Diese ist nun nicht mehr Lückenbüsser, der die von den Tafelbildern überlassenen Intervalle ausfüllt. Das sind Überlegungen, denen das Einraumkonzept mit den versetzbaren Wandelementen des Erdgeschosses (in dem die Wechselausstellungen stattfinden) und den verschiebbaren Hängewänden des Obergeschosses Rechnung trägt.

Die Sammlung

Als ich im Winter 1959/60 (zwei Jahre vor der Eröffnung des Hauses) die Ankaufstätigkeit beginnen konnte, war mir klar, daß es vermessen wäre, mit Zürich, München, Paris oder Basel in einen Wettstreit zu treten. Dennoch setzte ich mir das Ziel, auf breiter internationaler Basis ein kompromißloses Entwicklungsbild der Malerei, Plastik und Architektur seit dem Jugendstil zu entwerfen. Die österreichische Kunst sollte darin mit ihren gültigen Spitzenleistungen hervortreten, das Nebeneinander von internationalem und lokalem Niveau – wie es sich etwa in Basel nicht vermeiden läßt – unter allen Umständen vermieden werden. Unabhängig vom Museum des 20. Jahrhunderts zeigt darum die Österreichische Galerie im Belvedere weiterhin die innerösterreichische Kontinuität auf breitester Basis und bietet außerdem dem Besucher die Möglichkeit, Künstler wie Schiele, Kokoschka und Klimt – die im internationalen Panorama nur stichwortartig figurieren können – ausführlich zu studieren.

Die ersten Erwerbungen waren Plastiken von Pevsner und Laurens. Darin manifestierte sich bereits meine Absicht, der Ankaufstätigkeit durch besondere Berücksichtigung der Plastik einen Schwerpunkt zu geben. Seitdem versuche ich – nicht ohne Erfolg –, in die museale Praxis umzusetzen, was ich seinerzeit in meinem Buch über «Die Plastik des 20. Jahrhunderts» (Frankfurt 1958) theoretisch und kunstgeschichtlich begründete: die Überzeugung nämlich, daß wir in einem neuen großen Zeitalter der plastischen Möglichkeiten leben. Dieser noch viel zu wenig erkannten Tatsache soll das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts im Rahmen seiner geographischen Lage die überzeugende Veranschaulichung geben. Bestimmend für diese Schwerpunktwahl war überdies die Tatsache, daß Wien heute ein Zentrum der europäischen Plastik ist. Um das zu unterstreichen, wurden Einzelausstellungen von Wotruba, Hoflehner, Urteil und Bertoni gezeigt.

Der Versuch, die Wiener Bildhauer in den ihnen gemäßen internationalen Rahmen zu stellen, ist geglückt, wenngleich immer noch einige wesentliche Namen – zum Beispiel Matisse, Brancusi und Gabo – auf meiner Wunschliste stehen. Immerhin bietet die Museumssammlung heute mit ihren mehr als sechzig Werken – als ich ihren Aufbau begann, waren Plastiken von Archipenko, Barlach, Lehbruck, Despiau, Marini und Giacometti vorhanden – einen Überblick, den summarisch darzustellen sich lohnt. Die Jahrhundertwende ist vertreten durch Medardo Rosso («Ecce puer», «Book-maker»), Rodin, Minne, Picasso («Fernande», 1906/07) und den «Hockenden» von Derain, eine Brancusi vorwegnehmende Inkunabel der modernen Steinskulptur. Dann folgt der Kubismus: Lipchitz, Archipenko («Boxkampf»), Duchamp-Villon («Das kleine Pferd» und «Prof. Gosset»). Die konstruktiven Tendenzen der Zwischenkriegszeit veranschaulichen Belling, Servranckx, Pevsner und Schlemmer («Rundplastik»), die magisch-surrealistischen Möglichkeiten Gonzalez und Freundlich («Auf-



8

6
Medardo Rosso, *Ecce puer*, 1906/07. Bronze

7
André Derain, *Hockender*, 1907. Stein
Homme accroupi. Pierre
Crouching man. Stone

8
Hans Richter, *Fuge in Rot und Grün*, 1923
Fugue en rouge et vert
Fugue in red and green

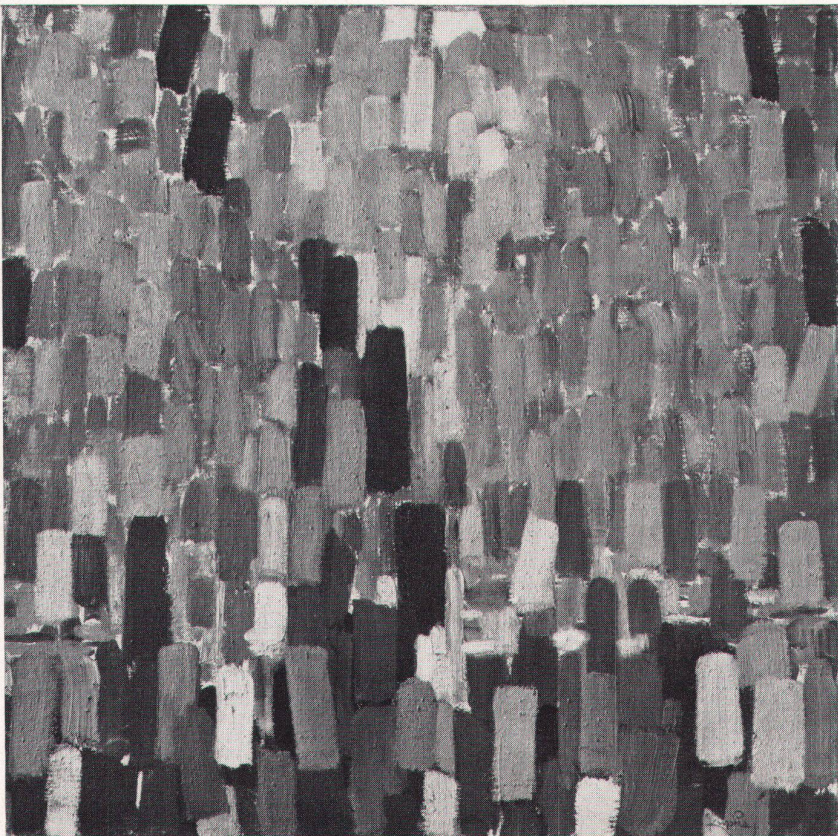
9
Frank Kupka, *Nocturne*, 1910

Photos: 4, 6–8, 10, 12 Adalbert Komers-Lindenbach, Wien

stieg»). Die letzten zwanzig Jahre treten mit folgenden Namen in Erscheinung: Arp, Aeschbacher, Visser, Luginbühl («Große Aggression»), Jacobsen, Richier, Moore, Bill, Césaire, Couzijn, Armitage, Ernst, Giacometti, Calder, Miró, Benazzi, Lipsi, Kalinovsky, Wotruba, Hoflehner, Bertoni, Urteil, Prantl, Goeschl und Pillhofer.

In der Malerei das seit Jahrzehnten Versäumte aufzuholen, war schwieriger, als mit der Nachkriegsentwicklung Schritt zu halten. Es galt, aus der Not eine Tugend zu machen. Durchaus zielbewußt wurden darum auch Werke von Künstlern angekauft, die man andernorts selten oder kaum sieht: ein «Rollbild» von Richter (1923), ein monochromes Gipsrelief von Delaunay (1936), ein beidseitig bemaltes Bild von Mansuroff (1919), ein Materialbild von Larionoff (zirka 1912) sowie Bilder von Wolfgang Paalen und Oscar Dominguez. Doch sollte das Museum keine «Anthologie der Abseitigen» werden. Es gelang immerhin, ein paar Spitzenwerke zu erwerben, die in jedes Handbuch der modernen Kunst gehören. Ich rechne dazu, strengsten Maßstab anlegend, das «Haus am Bahnhof» (1908) von Schmidt-Rottluff, ein «Nocturne» (1910) von Kupka, Kokoschkas «Karl Kraus» (1925) und ein 9 m² großes Glasfenster von Matisse, der damit zum erstenmal mit dieser Technik in einem europäischen Museum vertreten ist.

Was die beiden Nachkriegsjahrzehnte anlangt, findet man sie einerseits durch international anerkannte Künstler vertreten (Dubuffet, Brauner, Lam, Matta, Magritte, Mathieu, Poliakov, Appel, Schumacher, Nay, Serpan, Delvaux, Vedova, Guttuso, Tobey), andererseits durch Namen, die sich erst durchzusetzen beginnen, wobei die jüngere Generation dominiert (Antes, Maryan, Bitran, Mikl, Hollegha, Rainer, Davie, Cuixart, Biasi, Baj und Oelze). Es wird immer wieder debattiert, ob es ratsam sei, die museale Ankaufstätigkeit auch auf die unmittelbare Gegenwart auszudehnen. Ich glaube, daß diese Frage nicht abstrakt, sondern nur konkret beantwortet werden kann. Man kann es einem jungen Museumsleiter wohl kaum verargen, daß er in den Künstlern seiner Altersgeneration Partner erblickt, die ihn überzeugen. Würde er ihnen das Recht auf museale «Würde» vorenthalten, müßte er letztlich auch seine eigene Kompetenz in Frage ziehen, das heißt seine Funktion zurücklegen.



9



10

Die Ausstellungen

Die außermuseale Tätigkeit des Museums berücksichtigt die Wiener Gegebenheiten und ist darum verhältnismäßig weit gespannt. Da es in Wien kein Ausstellungszentrum gibt – «Secession» und «Künstlerhaus» gehören Künstlervereinigungen und werden überdies oft zweckentfremdet, indem man sie etwa für Fremdenverkehrsausstellungen vermietet –, muß das Museum im Schweizergarten auch die Aufgaben einer Kunsthalle erfüllen. Es zeigt im Jahr durchschnittlich sechs bis sieben Ausstellungen*. In einer Stadt, die über keine Cinemathek und auch über keinen Filmclub mit Niveau und Veranstaltungskontinuität verfügt, fällt dem Museum auch die Aufgabe zu, über die Geschichte des Films und den zeitgenössischen Experimentalfilm zu orientieren. Das geschah in konzentrierter Form im Rahmen der «Wochen des französischen Films» (1963), die mit Unterstützung der Cinémathèque française durchgeführt wurden. Wäre das Museum mit mehr Personal versehen, so könnte es auf diesem Gebiet noch häufiger an die Öffentlichkeit treten.

Auch die Musik kommt regelmäßig zu Wort. Pro Saison werden etwa acht bis zehn Konzerte veranstaltet, die meisten im Vortrags- beziehungsweise Filmsaal, der 120 Plätze bietet, einige auch – «medias in res» – in der Ausstellungshalle, denen etwa sechs- bis siebenhundert Zuhörer beiwohnen können. Die Koexistenz von bildender Kunst und Musik (beziehungsweise Film und Tanz) soll verschiedene Publikums-

* 1962: Kunst von 1900 bis heute (Eröffnungsausstellung im September)/ Belgische Malerei seit 1900

1963: Wilhelm Lehmbrock / Rudolf Hoflehner / Hans Hartung / Fritz Wotruba / Idole und Dämonen / Roberto Matta / Französischer Film von 1900 bis heute / Andreas Urteil

1964: Josef Mikl / Franz Kline / Adolf Loos / Meisterwerke der Plastik / POP usw. / Wander Bertoni / Herbert Boeckl

1965: Hundertwasser / Victor Brauner

kreise miteinander in Berührung bringen und der intellektuellen Abkapselung entgegenwirken. Die Programme der Konzerte versuchen die Karenz der Wiener Konzertveranstalter wettzumachen. Sie werden über Vorschlag von Friedrich Cerha, dem Leiter des Ensembles «die reihe», erstellt und sind so konzipiert, daß es kaum Überschneidungen mit den notorisch konservativen Programmen der etablierten Häuser gibt. Die IGNM und die «Musikalische Jugend» treten meistens als Mitveranstalter auf. Obwohl die Konzerte sich mit Vorbedacht an ein zahlenmäßig begrenztes Publikum wenden, das die Auseinandersetzung mit Experimenten nicht scheut, finden sie gute Resonanz. In diesem Sinne wird auch dem Tanz eine Plattform geboten. Am eindrucksvollsten geschah das bisher in einem Abend der Merce Cunningham Dance Group in der Ausstellungshalle. Derzeit wird die Möglichkeit erwogen, künftig auch die Plastiken im Freien in die Tanzhandlung einzubeziehen.

Der druckgraphischen Darbietung sämtlicher Veranstaltungen wird besonderes Augenmerk zugewendet. Seit der Eröffnung des Hauses gestaltet Georg Schmid die Plakate, Kataloge und Drucksachen. (Plakat und Katalogumschlag sind immer miteinander identisch.) Ihre typographische Einheitlichkeit und Prägnanz hat den Veröffentlichungen des Museums im In- und Ausland breite Anerkennung eingetragen. Es ist zu hoffen, daß diese Bemühungen allmählich zur Geschmacksverbesserung der Wiener Gebrauchsgraphiker und ihrer Auftraggeber beitragen werden. Eine erste Bestätigung dieser Vermutung kann man in der Tatsache erblicken, daß eine Jury der Stadt Wien die Plakate des Museums des 20. Jahrhunderts bereits zweimal unter den drei jahresbesten eingereicht hat.

Die Pläne für die Zukunft? Erstens: Übergang von der Einzelausstellung zur Darbietung bestimmter Epochen, Tendenzen oder thematischer Leitlinien (etwa in der Art von «Idole und Dämonen», 1963); zweitens: die systematische Konfrontation von Malerei, Plastik und Architektur. Im Hinblick darauf wäre zunächst besonders der Ausbau der Architekturdokumentation in Angriff zu nehmen. Die anschauliche Demonstration einiger Exempla classica könnte sich unter Umständen auch auf die gegenwärtige Wiener Bausituation positiv auswirken.

10

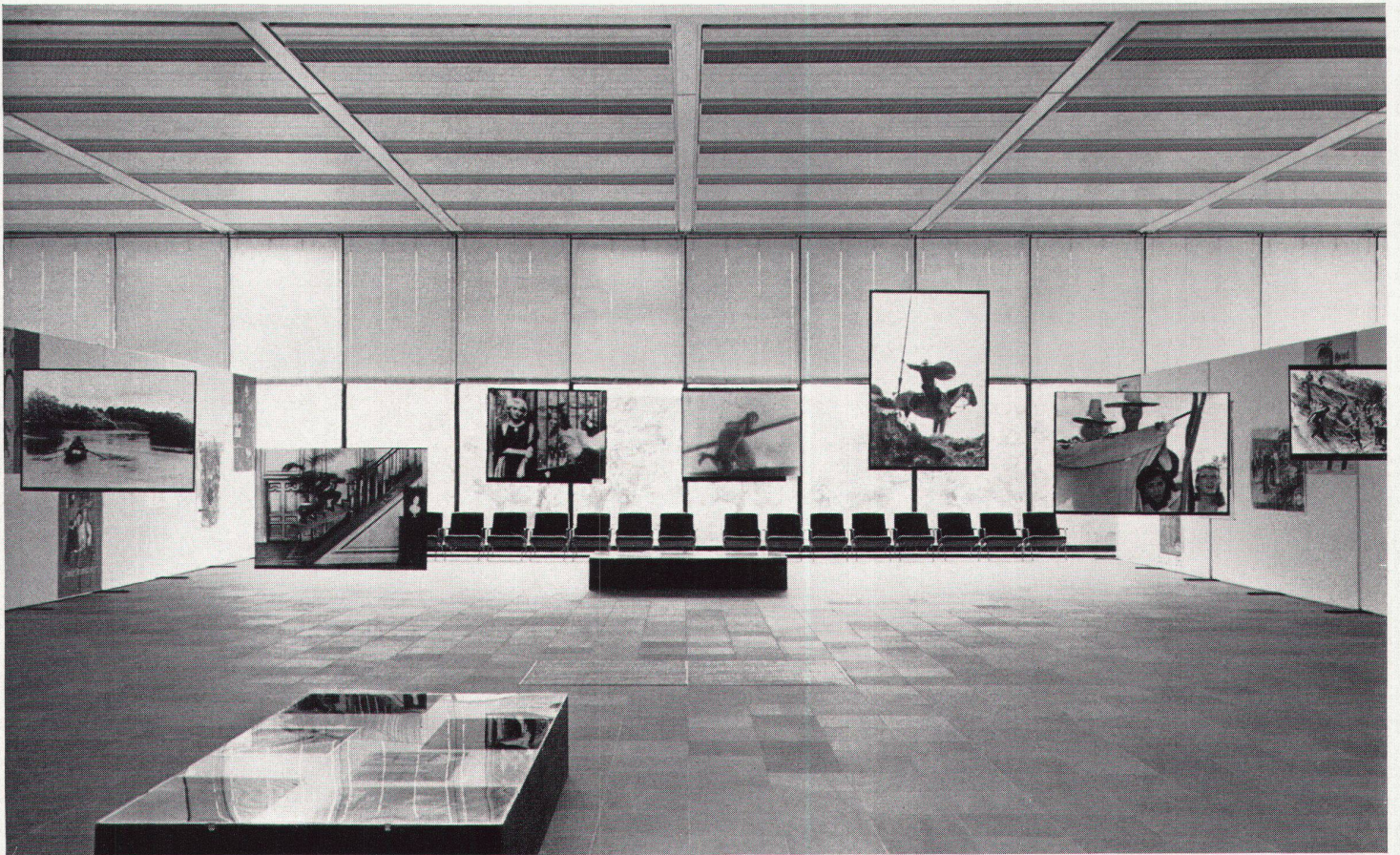
Ausstellung Andreas Urteil (Dezember 1963 bis Januar 1964)
Exposition André Urteil
Andreas Urteil Exhibition

11

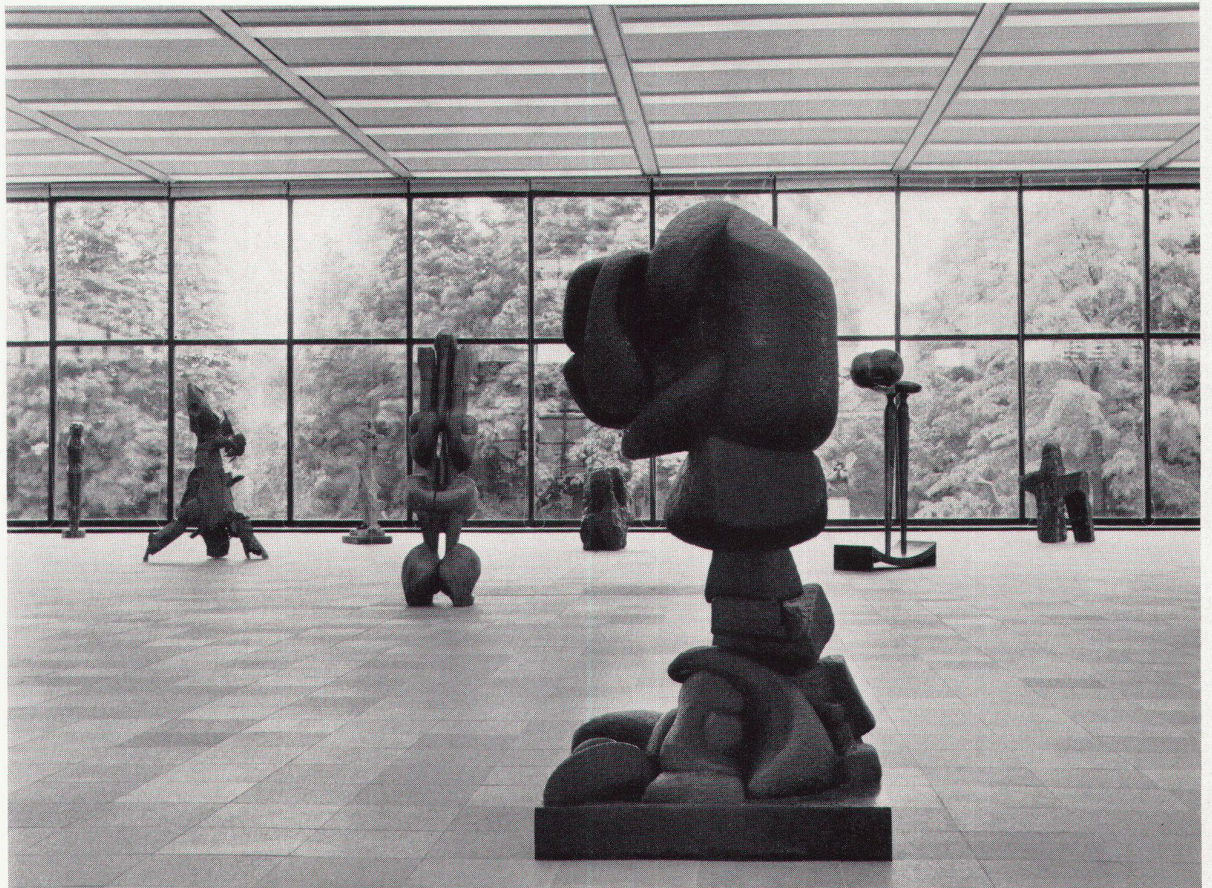
Ausstellung «Französischer Film von 1900 bis heute» (November/Dezember 1963)
Exposition du film français de 1900 à nos jours
Exhibition of French Films from 1900 to the Present

12

Ausstellung Meisterwerke der Plastik (Juli/August 1964). Von links nach rechts: Avramidis, Couzijn, Urteil, Etienne-Martin, Dodeigne, Freundlich, Hoflehner, Guerrini
Exposition «Chefs-d'œuvre de la sculpture». De gauche à droite: Avramidis, Couzijn, Urteil, Etienne-Martin, Dodeigne, Freundlich, Hoflehner, Guerrini
Exhibition 'Masterpieces of Sculpture'. From left to right: Avramidis, Couzijn, Urteil, Etienne-Martin, Dodeigne, Freundlich, Hoflehner, Guerrini



11



12