

Armin Laussegger und Sandra Sam (Hrsg.)

TÄTIGKEITS BERICHT 2020

der Landessammlungen
Niederösterreich und
des Zentrums für Museale
Sammlungswissenschaften



VORWORT

Johanna Mikl-Leitner
Landeshauptfrau von Niederösterreich



M

useen und Sammlungen gelten als erlebbare Orte des Austausches und der Bildung, wo Bürgerinnen und Bürger Kunst und Kultur, Geschichte und Natur erleben können.

Obwohl es den Landessammlungen Niederösterreich auch in Zeiten der Pandemie binnen kurzer Zeit gelungen ist, digitale Strukturen und Angebote zu schaffen, ist die Freude, dass wir alle nun wieder Museen und Sammlungen in vollen Zügen genießen können, umso größer.

Als wichtige Einrichtungen der Wissenschaft erforschen die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften gemeinsam neue Inhalte, die in Museen und Ausstellungen aufgenommen werden und das kulturelle Gedächtnis unserer Gesellschaft weiterentwickeln.

Das Land Niederösterreich will dabei bewusst die Verbindung von Wissenschaft und Museum stärken, denn außeruniversitäre Forschungseinrichtungen spielen bei der wissenschaftlichen Vernetzung gerade abseits der Ballungszentren eine wichtige Rolle. Auf dieses Potenzial hat auch Claus von Carnap-Bornheim in seinem Eröffnungsvortrag anlässlich des Österreichischen Museumstages 2020 in Krems verwiesen.

Der Österreichische Museumstag, aber auch viele andere gemeinsame Unternehmungen der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften verdeutlichen, wie gewinnbringend die Verknüpfung von Kultur- und Bildungspolitik sein kann. Denn die Herausforderungen unserer Zeit lassen sich mithilfe der Wissenschaft, vor allem aber im Miteinander bewältigen.

VORWORT

*Univ.-Prof. Dr. Anja Grebe
Professorin für Kulturgeschichte
und Museale Sammlungswissenschaften,
Donau-Universität Krems*

Kein Thema hat die Aufmerksamkeit der Menschen 2020 mehr in Anspruch genommen als die Corona-Pandemie. Auch Museen und Universitäten waren von der Corona-Krise in ihrem Betrieb stark betroffen. Doch da Museen weit mehr als Konzert- und Theaterhäuser auf den unterschiedlichsten Feldern vor und hinter den Kulissen agieren, bildet die Corona-Krise nicht nur eine Zäsur, sondern auch eine Chance.

Tatsächlich hat sich in vielen Museen, Sammlungs- und Forschungseinrichtungen der Fokus zunächst stärker nach innen, etwa auf die Sammlungsbearbeitung, wissenschaftliche Publikationen oder die Optimierung der IT-Struktur, und damit auf Felder gerichtet, für die während des Normalbetriebs oft wenig Zeit bleibt. Zudem wurden das Internetangebot und die digitale Präsenz auf verschiedenen Kanälen in beeindruckend kurzer Zeit stark ausgebaut. Damit wurde eine wesentliche Basis für die Zukunft geschaffen. Der digitale Auftritt der Landessammlungen Niederösterreich und die Online-Sammlung mit ihren innovativen Visualisierungstools sind diesbezüglich ein wichtiges Beispiel. Zugleich etablierten sich neue digitale Kommunikationsformate, die große Potenziale für die universitäre Lehre und Forschung ebenso wie für den internationalen Austausch bergen.

Neben der Digitalisierung kann auch ein gutes Netzwerk helfen, die Krise und die Zeit danach besser zu meistern. Dies gilt insbesondere für längerfristige Kooperationen, etwa von Museen mit anderen Kultur- und Bildungseinrichtungen, sowie vor allem für die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Museen, Sammlungen und Universitäten. Diese Koope-

rationen gilt es zu stärken, auch durch finanzielle Investitionen, denn die Erforschung und die Vermittlung unseres Kulturerbes sind eine unmittelbare Investition in die Zukunft. Auf diese Weise kann die Corona-Krise langfristig positive Veränderungen bewirken.

Museen müssen gegenüber Politik und Gesellschaft deutlich machen: Statt Quantitätsmaßstäben muss in Zukunft die Qualität wieder an vorderster Stelle stehen. Die Existenzberechtigung von Museen kann nicht allein von hohen Besucher*innenzahlen und immer größeren Sonderausstellungen abhängen. Die Corona-Krise hat den Blick wieder stärker auf die eigenen Sammlungen und die Bedeutung des Lokalen gelenkt, auch auf die Publika vor Ort und den Wunsch nach Partizipation. Dieser Wert und diese Wertschätzung müssen auch nach der vollständigen Wiederaufnahme des Betriebes weiter gepflegt und durch den Ausbau der Forschung an den Sammlungen gestärkt werden.

ZUM TÄTIGKEITS- BERICHT

Das Jahr 2020 hat vor Augen geführt, wie schnell sich unsere Lebensverhältnisse, unsere Pläne und Perspektiven verändern können, und das sowohl im privaten als auch im beruflichen Umfeld. Seit Beginn der Coronavirus-Pandemie nutzen die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften in der Zusammenarbeit vermehrt digitale Medien. Wir haben schnell gelernt, unsere Kommunikation an die neuen Umstände anzupassen und die Zugänge zu den von uns verantworteten Sammlungen mithilfe neuer Technologien zu gestalten.

Der vorliegende Tätigkeitsbericht präsentiert eine Auswahl gemeinsamer Projekte der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften in den Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kulturgeschichte und Kunst. Wir freuen uns darüber, dass auch die Hauptvortragenden des 31. Österreichischen Museumstages ihre Beiträge für diesen Tätigkeitsbericht zur Verfügung stellten.

Mit dem unseren Einrichtungen zugrundeliegenden Forschungs- und Bildungsauftrag standen wir im Jahr 2020 in der Verantwortung, vor allem die vielfältigen Möglichkeiten der Digitalisierung für den Zugang zu den musealen Sammlungsbeständen des Landes Niederösterreich und für die Vermittlung unserer Arbeit zu nutzen. Dies konnten wir rückblickend in erstaunlicher Geschwindigkeit schaffen. Die Umsetzung der Online-Sammlung samt Implementierung eines Visualisierungskonzepts, die Podcast-Reihe „CollectCast NÖ“ mit einer Vorstellung unserer Arbeitsfelder und der gemeinsam mit der Kunstmeile Krems veranstaltete 31. Österreichische Museumstag

zählen zu den besonderen Leistungen des vergangenen Jahres. Die erfreulich positiven Rückmeldungen seitens des Fachpublikums waren von einer hohen Wertschätzung für die Qualität unserer Arbeit in allen Tätigkeitsbereichen geprägt.

Digitalisierung kann den Horizont erweitern, Vernetzung ermöglichen und die eigenverantwortliche Bildung stärken. Für uns ersetzt sie aber nicht das Arbeiten mit dem Original – den musealen Objekten – und keinesfalls den Kontakt mit den Kolleg*innen, das soziale Erlebnis im Team.

Wir sind zuversichtlich, dass wir die Herausforderungen unserer Zeit gemeinsam meistern – als großes Team, in dem jede und jeder Einzelne durch Engagement, Flexibilität und Einsatzbereitschaft einen wertvollen Beitrag leistet. Für die gute und von großer Kollegialität getragene Zusammenarbeit möchten wir uns bei allen bedanken!

*Mag. Armin Laussegger, MAS
Leitung Landessammlungen Niederösterreich und
Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften*

*Mag. Sandra Sam
stv. Leitung Zentrum für
Museale Sammlungswissenschaften*

INHALT

- 3 **Vorwort von Landeshauptfrau
Johanna Mikl-Leitner**
4 **Vorwort von Anja Grebe**
5 **Zum Tätigkeitsbericht**

DIE LANDESSAMMLUNGEN
NIEDERÖSTERREICH
UND DAS
ZENTRUM FÜR MUSEALE
SAMMLUNGSWISSENSCHAFTEN

- 08 **Vom Ort der Originale zur
vernetzten Gedächtnisinstitution**
Armin Laussegger, Sandra Sam

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND
HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

- 16 **Das „Objekt der Begierde“**
Franz Pieler
- 20 **Gewappnet für Bedrohungsszenarien**
Wolfgang Breibert
- 24 **Mittels EU-Projekt ins Mittelalter**
Elisabeth Nowotny
- 28 **Archäologie vor der Haustür**
Jakob Maurer
- 32 **Let's get digital!**
Julia Längauer, Daniela Fehlmann

SAMMLUNGSBEREICH
RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

- 36 **Gut geschützt und sicher verwahrt**
Eduard Pollhammer, Bernadette Malkiel
- 42 **Carnuntum 2020**
Jasmine Cencic
- 46 **Bleistift, Maus und Laserscan**
Alexandra Rauchenwald

SAMMLUNGSBEREICH
HISTORISCHE LANDESKUNDE
UND RECHTSGESCHICHTE

- 50 **Zur Genese eines Sammlungsgebietes**
Abelina Bischof

- 56 **Wider das Vergessen**
Michael Resch

SAMMLUNGSBEREICH
VOLKSKUNDE

- 60 **Vollgas in die Volkskunde**
Rocco Leuzzi

SAMMLUNGSBEREICH
HISTORISCHES SPIELZEUG

- 66 **Spielen als Teil der Alltagskultur**
Dieter Peschl

SAMMLUNGSBEREICH
LITERATUR

- 72 **Flügelhornblasen gegen den Wind**
Helmut Neundlinger, Julia Stattin
- 76 **Wortobjekt und Bildgedicht**
Helmut Neundlinger
- 80 **„Pseudoschizophrene Stilübungen“**
Fermin Suter

- 86 **Zur Welt hin**
Isabella Breier

SAMMLUNGSBEREICH
KARIKATUR

- 90 **Ernst Juch**
Wolfgang Krug

- 96 **Wolfgang Zöhrer**
Jutta Pichler

SAMMLUNGSBEREICH
KUNST VOR 1960

- 100 **Ein Niederösterreicher erobert Salzburg**
Wolfgang Krug

SAMMLUNGSBEREICH
KUNST NACH 1960

- 106 **Not macht erfinderisch**
Alexandra Schantl

- 110 **„Jetzt sitz ich wieder hier und kratze“**
Nikolaus Kratzer

- 114 **Rahmungen**
Marlies Surtmann

SAMMLUNGSBEREICH
KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

- 120 **Alles anders macht das Corona-Virus**
Katrina Petter

SAMMLUNGSBEREICH
NATURKUNDE

- 126 **Eine Überraschung in der Sammlung**
Ronald Lintner

- 132 **„Die Herrlichkeit der Schöpfung
im Kleingeschöpf“**
Norbert Ruckenbauer

- 138 **Der Höhlenbär**
Fritz Egermann

KONSERVIERUNG
UND RESTAURIERUNG

- 142 **Mutterglück**
Christina SchAAF-Fundneider

- 146 **Wachau im Großformat**
Theresa Feilacher

- 150 **„Landschaftsaufnahmen mit
ungewöhnlich starken Lichtkontrasten“**
Franziska Butze-Rios

- 154 **Reich an Kupfer**
Nils Unger

- 158 **Der Gugelhupf von Wien**
Eleonora Weixelbaumer

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

- 162 **Ins Netz gegangen**
Isabella Frick, Kathrin Kratzer

- 168 **Zur Sichtbarkeit von Museumsarbeit**
Theresia Hauenfels

- 174 **Status: in Bearbeitung**
Andreas Liška-Birk

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

- 178 **Museen in Quarantäne**
Anja Grebe

- 184 **Museum und Wissenschaft**
Claus von Carnap-Bornheim

- 190 **Entgrenzen? Abgrenzen? Eingrenzen?**
Dennis Niewerth

- 196 **Vom Objekt zur Politikberatung**
Katrin Vohland

- 202 **Visionäre Ansätze des Sammelns**
Martina Griesser-Stermscheg im Interview

206 **Rückblick**
208 **Impressum**

Landessammlungen Niederösterreich 2020

Fachbereichsleitung Mag. Armin Laussegger, MAS

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE SAMMLUNGSLEITUNG

Historische Landeskunde Mag. Abelina Bischof, BA
 Rechtsgeschichte Mag. Abelina Bischof, BA
 Volkskunde Mag. Rocco Leuzzi, MSc
 Historisches Spielzeug Dieter Peschl
 Literatur Julia Stattin, BA MA

SAMMLUNGSGEBIET NATUR SAMMLUNGSLEITUNG

Naturkunde Mag. Ronald Lintner

SAMMLUNGSGEBIET KUNST SAMMLUNGSLEITUNG

Kunst vor 1960 Mag. Wolfgang Krug
 Karikatur Mag. Wolfgang Krug
 Kunst nach 1960 Dr. Alexandra Schantl
 Kunst im öffentlichen Raum Mag. Katrina Petter

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE SAMMLUNGSLEITUNG

Römische Archäologie Dr. Eduard Pollhammer
 Urgeschichte und Historische Archäologie Dr. Franz Pieler

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG LEITUNG

Dipl. Rest. Christina Schaaf-Fundneider

Standorte

Kulturdepot St. Pölten KULTURGESCHICHTLICHE SAMMLUNGEN
 Museum Niederösterreich
 Depot Hart
 Landhaus St. Pölten

Kulturdepot St. Pölten KUNST

Landhaus St. Pölten NATURKUNDLICHE SAMMLUNGEN
 Museum Niederösterreich
 Depot Hart

Museum Carnuntinum Bad Deutsch-Altenburg ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNGEN
 Kulturfabrik Hainburg
 Schloss Asparn an der Zaya
 Depot Zissersdorf
 Depot Obermallebarn

Vom Ort der Originale zur vernetzten Gedächtnisinstitution

Die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften

Von Armin Laussegger und Sandra Sam

M

useen halten als Orte der Originale spannende Angebote für Bildung und Begegnung bereit, bieten vielfältige Möglichkeiten des Austausches und ausreichend Platz für Erholung. Umso bedauerlicher ist die durch die Coronavirus-Pandemie erforderliche zeitweise Schließung der Museen im Jahr 2020 und leider fortwährend auch im Jahr 2021.

Für die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) machte diese Zäsur eine Änderung der projektierten Arbeits- und Zeitpläne notwendig: Zum einen waren – trotz Verschiebungen von Ausstellungseröffnungen – zahlreiche Objektpakete unter den schwierigen Rahmenbedingungen der Pandemie vorzubereiten. Dies erforderte eine Neuorganisation >>

der internen Arbeitsabläufe und eine umsichtige Planung der Anwesenheiten vor Ort. Zum anderen blieb deutlich mehr Zeit für die Umsetzung unseres Projekts Online-Sammlung, für die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Sammlungsobjekten und die Entwicklung neuer Forschungsprojekte. Dabei stand insbesondere die Objektforschung unter Anwendung einer Methodenvielfalt der in unseren beiden Einrichtungen vertretenen Fachdisziplinen mit einem breiten Spektrum von Geistes-, Kultur- und Naturwissenschaften sowie dem Arbeitsfeld der Museologie im Fokus. Diese intensive Auseinandersetzung mit den Sammlungsobjekten hat uns in der Überzeugung gestärkt, dass Museen und Sammlungen als Orte der Vermittlung zwischen wissenschaftlich erschließbaren Objekten einerseits und einer im gesellschaftlichen Wandel stehenden Öffentlichkeit andererseits immerfort neue Fragen an die Objekte generieren. Daher erscheint es uns langfristig wichtig und nachhaltig, sich vermehrt sammlungsbezogener Forschung zu widmen.

Nachhaltige Perspektive

Im Jahr 2020 hat das Österreichische Nationalkomitee des International Council of Museums (ICOM) – wie bereits zuvor ICOM Deutschland – deutlich auf die Bedeutung der Nachhaltigkeit für die Museumsarbeit hingewiesen. Bezogen auf das vielfältige Aufgabenfeld von Museen, bedeutet der weitreichende Begriff der Nachhaltigkeit, eine Balance zwischen ökonomischen, sozialen und ökologischen Aspekten zu finden und darauf zu achten, in jeder Entscheidung, Handlung oder Weiterentwicklung im besten Fall eine Verbesserung in allen drei Bereichen zu erzielen. Insbesondere im Bewahren berücksichtigen die LSNÖ mit Maßnahmen der präventiven Konservierung das Prinzip der Nachhaltigkeit.

Im Jahr 2020 konnten die LSNÖ den bereits eingeleiteten Prozess fortsetzen, sämtliche Depotstandorte zu evaluieren und kontinuierlich zu verbessern. Für den Standort Kulturdepot St. Pölten wurde eine Position für das Sammlungs- und Depotmanagement geschaffen, außerdem wurden Überlegungen zur Erweiterung dieses Standortes wieder aufgenommen. Im Depot Hart mit Objekten aus den Gebieten Natur und Kulturgeschichte führten weitläufige Ordnungsmaßnahmen zu einer Verbesserung des Standortes. Und im Sammlungsgebiet Archäologie wurden die Vorbereitungen für die Zusammenführung eines Großteils des archäologischen Fundmaterials im Depot Kulturfabrik Hainburg fortgesetzt.

Allen Depotstandorten gemeinsam ist, dass die Bewertung der Depoträume, die fachgerechte Einrichtung und Ausstattung, umfassende Klimastudien, die

31. Österreichischer Museumstag in Krems an der Donau:
Armin Laussegger (Landessammlungen Niederösterreich), Bettina Leidl (ICOM Österreich), Christian Bauer (Landesgalerie Niederösterreich), Landeshauptfrau Johanna Mikl-Leitner und Wolfgang Muchitsch (Museumsbund Österreich)
Foto: Skokanitsch Fotografie



Feststellung von Schadstoffbelastungen, Risikoanalysen und in absehbarer Zeit auch die Erstellung von Notfallplänen in einem zentral gesteuerten Zusammenwirken der unterschiedlichen Bereiche erfolgen.

Katalysator für Neues

Die fachgerechte Dokumentation der musealen Objektbestände und die Bereitstellung der Ergebnisse zählen zu den Kernaufgaben der LSNÖ. Dazu nutzen sie die Möglichkeiten der Digitalisierung und fördern einen bewussten Umgang mit diesen Technologien. Über die Schaffung digitaler Information hinaus gilt das Augenmerk dem Aufbau digitaler Kompetenzen, der Verbesserung von Infrastruktur und Ausstattung, der Bereitstellung von E-Culture und den digitalen Transformationen im Museum. Dabei wird ein gesamthafes Entwicklungskonzept – eine digitale Strategie – ver-

folgt, das bislang in drei Richtungen geht: die Präsenz in der virtuellen Welt auszubauen, die Teilhabe zu stärken und das kulturelle Gedächtnis zu fördern.

Das erste Ziel, die verstärkte „digitale Präsenz“, entspricht dem Wunsch, die LSNÖ als vernetzte Gedächtnisinstitution zeit- und ortsunabhängig erlebbar zu machen. Dazu bietet seit dem Frühjahr 2020 der Podcast „CollectCast NÖ“ mit kurzen Videos zu den verschiedenen Sammlungsbereichen das geeignete Format.

Die zweite Ambition gilt der „Kultur der Teilhabe“. Zum einen sollen Interessierte die Möglichkeit erhalten, mit den Sammlungsobjekten zu arbeiten, und einen Einblick in die Objektvielfalt der LSNÖ bekommen. Zum anderen sollen Mitarbeiter*innen kollaborativ und, wo sinnvoll, ortsunabhängig arbeiten können. Beidem kommt aktuell verstärkt Aufmerksamkeit zu. ➤

Und das dritte Ziel betrifft das „kulturelle Gedächtnis“: Die Inhalte der Sammlungen sollen digital zugänglich gemacht und vernetzt werden, damit die Bestände leicht zu finden und die Informationen langfristig gesichert sind. Wie wichtig die Möglichkeit des digitalen Zugriffs ist, zeigt sich in der jetzigen Situation, in der ein Besuch vor Ort aufgrund der Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung nicht möglich ist und es Innovationen braucht, um die Vermittlung der von uns verantworteten Sammlungsobjekte über neue Medien zu fördern.

Rückblickend beschleunigten die Ereignisse des vergangenen Jahres die Bemühungen, unsere digitale Präsenz weiter auszubauen. Die Präsentation von mehr als 30.000 Objekten und ihre Visualisierung auf der Homepage der LSNÖ (www.landessammlungen-noe.at/de/home.html) mit Fachinformationen zu den Sammlungsobjekten einschließlich hochwertiger Abbildungen konnten wesentlich schneller als zunächst geplant erreicht werden. Allen an der Planung und Umsetzung Beteiligten gebührt großer Dank für ihre mit sehr viel Engagement erbrachte Leistung.

Darüber hinaus ist es mit Unterstützung von Eva Mayr und Florian Windhager, Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems, gelungen, die spezifischen Erwartungen der wissenschaftlichen Fachöffentlichkeit hinsichtlich besonderer Qualitätsanforderungen an die Methodik der Digitalisierung und der vertiefenden Sammlungserschließung zu erfüllen.

Bessere Orientierung

Das Sammlungskonzept der LSNÖ aus dem Jahr 2014 dient gemeinsam mit der Sammlungsstrategie als Instrument der Qualitätssicherung. Enthalten sind

Workshop „Das Objekt als Spiegel des Welterbes“ beim 31. Österreichischen Museumstag 2020: Martin Grüneis (Abteilung Kunst und Kultur, Land Niederösterreich) und Wolfgang Krug (Landessammlungen Niederösterreich) in der Landesgalerie Niederösterreich
Foto: Skokanitsch Fotografie



Aussagen über funktionale, organisatorische und inhaltliche Grundlagen, über Potenzial und Relevanz und über Entwicklungsperspektiven der einzelnen Sammlungen.

Mit dem Anspruch einer aktualisierenden Überarbeitung konnten die LSNÖ und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften das Sammlungskonzept aus dem Jahr 2014 über einen längeren Zeitraum diskutieren, vertraute Schwerpunktthemen hinterfragen und ihrer Anschlussfähigkeit an heutige Herausforderungen nachgehen. In der Folge wurden die Ziele, Leitlinien und Qualitätsstandards erneut schriftlich festgelegt, und so kann das erste überarbeitete Sammlungskonzept der LSNÖ im Jahr 2021 für die weitere interne Verwendung zur Verfügung stehen. Es stellt nun in verbesserter Form dar, wie die Aufnahme von

Objekten in den Bestand erfolgt, welche Qualitäts- und Entscheidungskriterien dabei zur Anwendung kommen und welche Zukunftsperspektiven sich ergeben bzw. verfolgt werden sollen. Dabei ist angesichts der progressiven Zunahme potenzieller Sammlungsobjekte nicht die Quantität, sondern die Qualität der Sammlung das von allen Sammlungsleiter*innen gemeinsam formulierte Ziel.

Veränderungen unterschiedlicher Art machen es erforderlich, das Sammlungskonzept laufend fortzuschreiben. Parallel dazu erfolgt die Neuausrichtung der Sammlungsstrategie mit einem verbesserten Orientierungsrahmen für die strategische Weiterentwicklung des Fachbereiches LSNÖ in den Jahren 2021 bis 2030. Diese baut auf der im April 2014 beschlossenen Sammlungsstrategie auf, knüpft an die bereits ein-

geleiteten Schritte zur Verbesserung der Aufgabenfelder Sammeln, Dokumentieren, Bewahren und Forschen an und setzt insbesondere die im Zusammenhang mit der digitalen Transformation stehenden Maßnahmen auf hohem Niveau fort. Dazu soll das große Potenzial der im Eigentum des Landes Niederösterreich stehenden musealen Sammlungen für das Ausstellungswesen, die Wissensvermittlung, für Wissenschaft und Forschung sowie für den Kulturtourismus noch besser genutzt werden.

„Ort der Originale“

Eine mehr als einjährige inhaltliche und organisatorische Vorbereitungszeit ging dem 31. Österreichischen Museumstag voraus, der im Jahr 2020 ganz im Zeichen einer facettenreichen wissenschaftlichen >>

Auseinandersetzung mit Objekten in Museen und musealen Sammlungen stand. Zu Planungsbeginn dieser gemeinsam von der Kunstmeile Krems und Christian Bauer als künstlerischem Direktor der Landesgalerie Niederösterreich, den LSNÖ und der Donau-Universität Krems vorbereiteten Fachtagung konnte niemand ahnen, welche Aktualität dem Tagungsthema „Ort der Originale“ durch die zeitweise Schließung der Museen und den raschen Wechsel zu digitalen Technologien zukommen würde. Aufgrund der pandemiebedingten Einschränkungen musste die zweitägige Fachtagung auf einen Tag verkürzt werden und konnte am 8. Oktober 2020 unter dem Thema „Ort der Originale – aus der Krise neue Chancen für Museen“ an der Donau-Universität Krems und der Kunstmeile Krems stattfinden. In Reaktion auf die pandemiebedingten Maßnahmen – Reiseeinschränkungen sowie Reduktion auf 100 Personen vor Ort – wurde beim 31. Österreichischen Museumstag erstmals die Möglichkeit zur digitalen Teilnahme geboten.

In seiner Keynote ging Claus von Carnap-Bornheim, Leitender Direktor der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, auf die Verbindung von Museum und Wissenschaft ein. Er verwies insbesondere auf das Potenzial, das Museen als außeruniversitäre Forschungseinrichtungen für die nationale und internationale wissenschaftliche Vernetzung haben, und betonte, wie empfindlich Museen mit einer rein kulturtouristischen Orientierung auf Ausnahmesituationen reagieren.

Die Hauptvorträge gliederten den Museumstag in die drei Themenblöcke „Corporate Object: Neue Sammlungen“, „Object to go: Digitale Strategien“ und „Corporate Object: Gemeinsame Forschungen“. Die drei Hauptvortragenden Martina Griesser-Sterm-

scheg (Abteilungsleiterin Sammlungen im Technischen Museum Wien), Dennis Niewerth (Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Deutschen Schiffahrtsmuseum Bremerhaven), der aufgrund von Reisebeschränkungen nur per Streaming am Museumstag teilnehmen konnte, und Katrin Vohland (Generaldirektorin des Naturhistorischen Museums Wien) haben ebenso wie Claus von Carnap-Bornheim ihre Vorträge als schriftliche Beiträge für diesen Tätigkeitsbericht zur Verfügung gestellt, wofür wir uns an dieser Stelle nochmals ausdrücklich bedanken wollen.

Inhaltlich spannten die drei Hauptvortragenden einen Bogen von der Hypothese des Verschmelzens von Archiven, Museen und Bibliotheken zu großen Gedächtnisinstitutionen über die Darstellung des Spannungsfelds von der scheinbaren Wahrhaftigkeit des Objekts und der Rolle ihres digitalen Pendant bis zur Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Relevanz von Museen.

So betonte Katrin Vohland, dass sich Museen neben ihren „klassischen“ Aufgaben auch verstärkt gesellschaftlichen Zielen wie Demokratie, Menschenrechten und Inklusion verschrieben. Anknüpfungspunkte für die gesellschaftliche Relevanz der Museen blieben weiterhin die Objekte, die durch inter- und transdisziplinäre Forschung in ihrer Multiperspektivität erschlossen würden.

An die Vorträge anschließende Workshops mit dem Titel „ARE YOU SPEAKING OBJECT?“ rundeten das Programm des Österreichischen Museumstages 2020 in Krems ab.

Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften 2020



Leitung Mag. Armin Laussegger, MAS
stv. Leitung Mag. Sandra Sam
Organisationsassistentin Karin Bachmayer
Marie-Christine Markel
Oliver Markel

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Historische Landeskunde und Rechtsgeschichte
Literatur
Michael Resch, MA
Dr. Isabella Breier
Mag. Barbara Eisenhardt, MAS
Dr. Helmut Neundlinger
Fermin Suter, MA

SAMMLUNGSGEBIET NATUR WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Naturkunde
Dr. Fritz Egermann
Mag. Norbert Ruckenbauer

SAMMLUNGSGEBIET KUNST WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Kunst vor 1960 und Karikatur/Satirische Zeichnung
Kunst nach 1960
Mag. Jutta M. Pichler, BA
Dr. Nikolaus Kratzer
Mag. Barbara Wippl
Clara Simak, BA
Mag. Marlies Surtmann

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Römische Archäologie
Urgeschichte und Historische Archäologie
Mag. Jasmine Cencic
Mag. Alexandra Rauchenwald
Dr. Wolfgang Breibert, MSc
Mag. Daniela Fehlmann
Michael Konrad
Julia Längauer, MA
Mag. Jakob Maurer
Dr. Elisabeth Nowotny
Mag. Elisabeth Rammer

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Dipl.-Rest. (univ.) Franziska Butze-Rios
Mag. Theresa Feilacher
Mag. Nils Unger
Mag. Eleonora Weixelbaumer

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Sammlungsdokumentation
Provenienzforschung
Isabella Frick, MA
Dr. Theresia Hauenfels
Mag. Kathrin Kratzer, MA
Mag. Andreas Liška-Birk

Miniaturlwagen mit Vogelköpfen, wie dieser aus Böheimkirchen (Inv.Nr. BHK 73/Qu 13), könnten mit bronzezeitlichen religiösen Vorstellungen verbunden sein. Die Flöte aus einem Rentier-Schienbein von Kammern-Grubgraben (Inv.Nr. UF-19805.6878) ist eines der ältesten Musikinstrumente Europas.
Fotos: Landessammlungen NÖ



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE
UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Das „Objekt der Begierde“

*Aspekte der Priorisierung im
Sammlungsbereich Urgeschichte und
Historische Archäologie*

Von Franz Pieler

Die Priorisierung und qualitative Reihung bzw. Wertung von musealen Objekten ist ein wichtiger Prozess im Sammlungsmanagement, der üblicherweise im Hintergrund abläuft. Sie ist eng mit einer Einstufung und Wertung von Kulturgütern verbunden, da hier entschieden wird, welche Objekte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, oder gar, welche Bestände im Ernstfall gerettet werden und was dem möglichen Verlust preisgegeben wird. Derartige Entscheidungen lassen sich nicht allgemeingültig und dauerhaft festlegen, sondern sind als Wertbildungsprozesse einer permanenten Evaluierung und Veränderung unterworfen. Sie sind im Zusammenhang mit

der allgemeinen Wertediskussion zu sehen, die spätestens im Zuge der großen politischen Umwälzungen nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Diktaturen in Osteuropa einsetzte und angesichts der steigenden Bedeutung sozialer Medien und der „Demokratisierung“ der öffentlichen Meinung im Internet zunehmend umfassender geführt wird.¹

So sehen sich Museen und Sammlungen veranlasst, die Tätigkeit des Sammelns und Bewahrens zu rechtfertigen, das immer weniger als selbstverständliche Aufgabe der öffentlichen Hand wahrgenommen und verstanden wird. Wesentliche Voraussetzung für Verständnis und Wertschätzung kultureller Belange >>

durch eine breitere Öffentlichkeit sind daher die Schaffung von niederschweligen Zugängen und eine Sichtbarmachung des Mehrwerts von Kultur im gesellschaftlichen Diskurs.

Die Covid-19-Pandemie, die im Frühjahr 2020 auch Österreich erfasste und das öffentliche wie private Leben teilweise zum Stillstand brachte, stellte für kulturelle Institutionen und die Vermittlung ihrer Inhalte eine gewaltige Herausforderung dar, bot umgekehrt aber die Möglichkeit, bereits auf den Weg gebrachte digitale Vermittlungs- und Visualisierungsprojekte zu forcieren. Die spürbaren Einschränkungen in der Bewegungsfreiheit, die die Maßnahmen der Gesundheitsbehörden mit sich brachten, führten interessanterweise auch zu einer bewussteren Wahrnehmung des Werts, der Kunst und Kultur im Sinne einer Bereicherung des Alltags zukommt, und bescherten Online-Angeboten und digitalen Kulturinitiativen große Aufmerksamkeit.

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) initiierten den Podcast „CollectCast NÖ“, an dem sich der Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie mit bisher drei veröffentlichten Beiträgen beteiligte. Über den YouTube-Kanal des MAMUZ wurden zudem einige Beiträge zur aktuellen Sonderausstellung „Die Maya“ sowie zur archäologischen Schausammlung und zum Freigelände gestaltet. Bei diesen Formaten geht es primär darum, einen digitalen Zugang zum Sammlungsbereich zu ermöglichen bzw. bestimmte Objektgruppen in ihrem Kontext darzustellen, wie etwa die Funde aus den frühmittelalterlichen Hügelgräbern. Die Auswahl folgte hier nicht einer Priorisierung der Objekte, vielmehr wurden Themen zu allen Epochen vergeben; die Veröffentlichung richtete sich nach der Reihenfolge, in der die Manuskripte vorlagen.

Bei der Frage nach dem „Objekt der Begierde“, die der Radiosender Ö1 im Sommer 2020 Museumsdirektor*innen und Sammlungsverantwortlichen stellte, galt es hingegen, konkrete „Lieblingsstücke“ aus der jeweiligen Sammlung zu nominieren und medial zu präsentieren. Die gleiche Frage stellte das populärwissenschaftliche Magazin „PM“ in seiner Rubrik „Mein Lieblingsstück“. Im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit nahm das MAMUZ an beiden Aktionen teil, weswegen auch der Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie der LSNÖ aufgefordert wurde, entsprechende Nominierungen zu machen und zu begründen. Wie eingangs erwähnt, stellt die Priorisierung von Sammlungsbeständen ein wichtiges Instrument des Sammlungsmanagements dar, um zu entscheiden, welche Objekte vor den Vorhang geholt werden. Um eine Entscheidung treffen zu können, gilt es Argumente abzuwägen, ausschlaggebend kann einerseits der Aussagewert eines Objekts zur Themensetzung der Ausstellung bzw. Publikation sein oder andererseits die Frage, ob eher ein außergewöhnlicher Sonderfall oder ein für einen Kontext besonders typisches und häufiges Objekt präsentiert werden soll.

Beim „Objekt der Begierde“ ging es allerdings explizit nicht um die rein fachspezifisch-wissenschaftliche Auswahl, sondern in erster Linie um den emotionalen Zugang zur Sammlung: Welches Exponat spricht mich persönlich an? Letztlich fiel die Wahl auf zwei Objekte: die Rentierknochenflöte von Kammern-Grubgraben, das älteste Musikinstrument Österreichs, und den tönerernen Vogelwagen aus der frühbronzezeitlichen Siedlung von Böheimkirchen. Beide Objekte sind auf ihre Weise faszinierende Anknüpfungspunkte für wissenschaftliche Überlegungen, laden aber auch dazu ein, die Fantasie schweifen zu lassen.

Auf der Suche nach dem „Objekt der Begierde“ die Sammlung einmal durch eine andere als die rein fachliche Brille zu betrachten, war durchaus bereichernd. Nach rein wissenschaftlichen Standpunkten nämlich bezieht ein Einzelobjekt seinen Aussagewert maßgeblich aus seinem Kontext. Auf ein Grabinventar angewendet würde das bedeuten, dass beispielsweise ein Topf ebenso wichtig ist wie der Rest der Ausstattung, jedes Grab wiederum für die Analyse des Gräberfeldes gleichermaßen wichtig ist und schließlich der kulturelle Kontext einer Siedlung ohne Gräberfelder auch nicht verständlich ist. Prozesse einer sinnvollen Priorisierung sollten daher auch andere Aspekte wie die optische Attraktivität, den Schauwert von Objekten oder emotionale Anknüpfungspunkte berücksichtigen.²

Neu in der Sammlung

Bei den archäologischen Ausgrabungen in Poysbrunn, an der Trasse der Ortsumfahrung Drasenhofen (A5), wurden im Sommer 2018 unter anderem die Reste eines Mammuts freigelegt. Ging man zunächst von einer rein paläontologischen Fundstelle aus, stellte sich bei näheren Untersuchungen heraus, dass hier auch unverkennbare Spuren eiszeitlicher Menschen vorhanden waren. Schnittspuren an den Knochen und einige Bruchstücke von Steinwerkzeugen erlauben es, die Fundstelle als einen der ganz wenigen bekannten Jagd- und Zerlegungsplätze eines Mammuts einzustufen. Aus dieser Region sind schon mehrere altsteinzeitliche Plätze bekannt, wie die berühmten Fundstellen von Dolní Vestonice und Pavlov an der Nordseite der Pollauer Berge im mährischen Teil Tschechiens, doch ist Poysbrunn die erste Fundstelle auf niederösterreichischer Seite. Die Funde wurden im Frühjahr 2020 den LSNÖ übergeben, wo sie zunächst restauriert, wissenschaftlich aufgearbeitet und dann der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen.

Ausblick

Das Jahr 2021 wird hoffentlich weniger stark durch die Covid-19-Pandemie dominiert sein. Damit ließe sich auch die verlängerte und thematisch erweiterte Ausstellung über die mesoamerikanische Kultur der Maya



Bei den Ausgrabungen im Vorfeld der Bauarbeiten zur Ortsumfahrung Drasenhofen kamen Stoßzähne und Knochen eines Mammuts zutage (Inv.Nr. UF-23004). Schnittspuren und Werkzeuge belegen, dass das Tier erlegt und zerteilt wurde.
Foto: Landessammlungen NÖ

tatsächlich uneingeschränkt der Öffentlichkeit zugänglich machen. Das MAMUZ Schloss Asparn/Zaya zeigt eine Sonderausstellung über „Experimentelle Archäologie“, die diesen wichtigen Forschungszweig mit zahlreichen Beispielen unterschiedlicher spannender Experimente aus der ganzen Welt darstellt. Die Ausstellung wird in Kooperation mit EXARC veranstaltet, der Dachorganisation für Experimentelle Archäologie, die begleitend eine weltumspannende virtuelle Konferenz zum Thema organisiert. Viele der dort vorgestellten Experimente sind in Asparn mit Objekten, Bildern und Videoclips vertreten.

¹ Vgl. Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann, Wolfgang Sonne: Jenseits des Kultus? Zu Wertbildungsprozessen in der Denkmalpflege. In: Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann, Wolfgang Sonne (Hrsg.), Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart. Berlin 2013, S. 8–13.

² Zum Risikomanagement in den LSNÖ siehe den Beitrag von Wolfgang Breibert (S. 20–23).

Hallstattzeitliches Kegelhalsgefäß
aus der ehemaligen Sammlung Kastner
(Inv.Nr. UF-15302)
Foto: Landessammlungen NÖ



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE
UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Gewappnet für Bedrohungsszenarien

*Katastrophenmanagement und
Kulturgüterschutz*

Von Wolfgang Breibert

U

nter Katastrophenmanagement wird die Gesamtheit aller aufeinander abgestimmten Maßnahmen in den Bereichen Beurteilung, Vorbeugung, Bewältigung und Regeneration nach Katastrophen, einschließlich der laufenden Evaluierung der in diesen Bereichen getroffenen Maßnahmen, verstanden. Das Gefahrenmanagement hat sich zuletzt stark weiterentwickelt. Explizite gesetzliche Vorgaben für Katastrophen- und Risikomanagement sowie die Gefahrenabschätzung fehlen bislang.¹ Das Land Niederösterreich war in den vergangenen Jahren mehrmals von Naturkatastrophen (Hochwässer, Unwetter, Stürme etc.) betroffen und hat durch Katastrophen-

management entsprechend reagiert. Ebenso fanden im Katastrophenmanagement die Gefahren durch fortschreitende Technisierung und zunehmenden Verkehr (Industrieunfälle, Eisenbahnunglücke, Flugnotfälle etc.) Beachtung. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Berichtes befinden wir uns inmitten der Corona-Pandemie; sie bestimmt unser Leben in einem Ausmaß, das noch vor einem Jahr kaum jemand für möglich gehalten hätte.

In allen diesen Planungen, die drohende oder bereits eingetretene Schädigung von Menschen, Tieren, Umwelt und Sachwerten verhindern, minimieren bzw. bewältigen, wird der Kulturgüterschutz >>

nicht explizit erwähnt. Er findet seinen Platz zuletzt unter den besonderen Sachwerten.

Das modellhafte Katastrophenmanagement ist allgemein gehalten und damit auf den Kulturgüterschutz anwendbar. Die vier Schritte des Katastrophenmanagements gelten auch für den Kulturgüterschutz: Katastrophenschutz – Vermeidung und Vorsorge – Katastrophenhilfe – Bewältigung und Wiederherstellung. Danach startet der nächste Durchgang des modellhaften Katastrophenmanagements wieder mit der Beurteilung des Katastrophenschutzes bzw. erfolgt bei Nichteintritt eines Ereignisses periodisch eine neue Beurteilung (vgl. Grafik 1).²

Der Prozess des Risikomanagements im Katastrophenmanagement besteht aus mehreren Arbeitsschritten mit unterschiedlichen Zielen. Einen Teil dieses Ablaufes stellt die Risikoanalyse dar (vgl. Grafik 2).

Über die Analyse der Risiken

Wir wollen näher auf einen Schritt des Risikomanagements eingehen. Im Rahmen der Risikoanalyse ist zu erheben, welche Notfälle oder Bedrohungen für das jeweilige Objekt besonders wahrscheinlich sind und welche möglicherweise bereits aufgetreten sind (Eintrittswahrscheinlichkeit).³ Die Auswirkungen und das Schadensausmaß ein und desselben Bedrohungsszenarios sind individuell vom jeweiligen Sammlungs- und Kulturgut abhängig. Die Vulnerabilität (Verletzlichkeit) und das Schadensausmaß bzw. die Auswirkungen gilt es damit ebenfalls für jeden Fall gesondert abzuschätzen.⁴ In einer volkskundlichen Sammlung von Trachten hat ein Insektenbefall eine viel höhere Wahrscheinlichkeit und ein sehr hohes Schadensausmaß, während selbiger einer Sammlung antiker Grabsteine und Sarkophage nur sehr selten droht und dort selbst bei Eintritt nur unbedeutende Schäden anrichten könnte.⁵

Definiert wird das Risiko mathematisch als Produkt aus Eintrittswahrscheinlichkeit und Ausmaß eines Ereignisses.⁶ Ein allgemeinerer Risikobegriff kann als „Kombination aus Schadensausmaß / Auswirkungen unter Berücksichtigung der Vulnerabilität und geschätzter Eintrittswahrscheinlichkeit eines Ereignisses“ beschrieben werden.⁷

Die grafische Darstellung dieser Zusammenhänge wird als Risikolandschaft bezeichnet. Das Risikomanagement in Niederösterreich beschreibt die Darstellungsweise folgendermaßen:

Die Darstellung in Diagrammform hat zwei Achsen, wobei auf der horizontalen Achse nach rechts zunehmend die quantitativen und qualitativen Auswirkungen des Risikos, auf der vertikalen Achse nach oben zunehmend die Eintrittswahrscheinlichkeit eingetragen wird.⁸

Es folgt damit den gängigen Möglichkeiten der Darstellung.

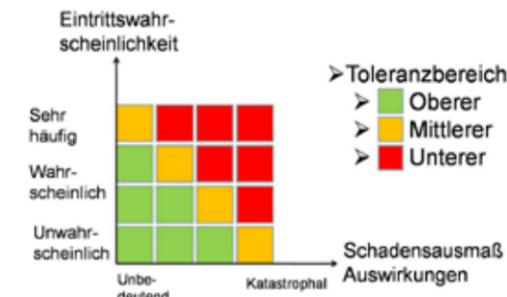
Der „Obere Toleranzbereich“ stellt in Grün Ereignisse dar, deren Eintritt als unwahrscheinlich eingeschätzt wird und deren Schadensausmaß bzw. Auswirkungen als unbedeutend beurteilt werden. Beim gelb dargestellten mittleren Bereich handelt es sich um die Akzeptanz-/Toleranzschwelle, hier kann bereits Handlungsbedarf vorhanden sein. Unbedingt ist dieser bei Ereignissen gegeben, die sehr häufig eintreten und deren Auswirkungen als katastrophal eingeschätzt werden. Sie nehmen in der Grafik den roten unteren Toleranzbereich ein (vgl. Grafik 3).

Zur Veranschaulichung zwei kurze Beispiele: Der Einschlag eines Meteoriten in ein Museum für Urgeschichte hätte sowohl katastrophale Auswirkungen als auch ein enormes Schadensausmaß zur Folge. Die Eintrittswahrscheinlichkeit für dieses Ereignis ist äußerst gering, es kann aber trotzdem passieren. Wir finden uns auf dem ersten gelben Feld ganz rechts, schon im mittleren Toleranzbereich. Eine Entscheidung muss getroffen werden – ob sie nun in die Richtung geht, das Risiko zu akzeptieren bzw. zu tragen, oder in jene, aktiv Vorkehrungen gegen das Risiko zu treffen.

Ein zweites Beispiel: Der Neubau eines Museums für Fotokunst mit umfangreichem Tiefspeicher wurde in unmittelbarer Nähe eines Flusses errichtet, der sehr



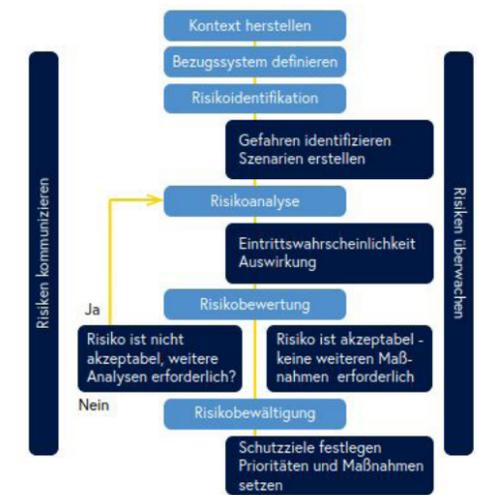
Grafik 1: Katastrophenschutz – Vermeidung und Vorsorge – Katastrophenhilfe – Bewältigung und Wiederherstellung
Quelle: nach ÖNORM S2304



Grafik 3: Möglichkeit der grafischen Darstellung der Risikolandschaft
Quelle: nach Führer, Hauser, Kreuzer: Risikomanagement Niederösterreich, S. 12, Abb. o. N.

häufig zu Hochwässern neigt. Das stellt unsere Eintrittswahrscheinlichkeit dar. Die Auswirkungen des Hochwassers auf die Fotokunst, besonders im Tiefspeicher, wären katastrophal und könnten bis zum Totalverlust gehen. Hier ist unmittelbarer Handlungsbedarf gegeben – wir befinden uns ganz oben im roten rechten Eck. Maßnahmen müssen gesetzt werden!

Die Risikoanalyse stellt den ersten Schritt auf dem Weg der Notfallplanungen dar. Erhoben werden die Wahrscheinlichkeit, mit der gewisse Notfälle und Bedrohungen eintreten können, und die Empfindlichkeit der Sammlungsbestände gegen verschiedene Gefahren.



Grafik 2: Risikomanagement im Katastrophenmanagement
Quelle: nach ISO 31000

¹ In Österreich können für Gemeinden und Bezirke, im Gegensatz zu Unternehmen, nur wenige sinngemäße Bestimmungen für die Verwendung eines zeitgemäßen Risikomanagementsystems abgeleitet werden. Für die Situation in Niederösterreich vgl. Gerald Führer, Thomas Hauser, Stefan Kreuzer: Risikomanagement Niederösterreich. Handbuch zur Verwendung des Excel basierenden Risikomanagementinstrumentes, Bewertung von Gefahren für das behördliche Krisen- und Katastrophenschutzmanagement in Niederösterreich, hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Feuerwehr und Zivilschutz. Version 1.0. Tulln 2009, S. 8f.

² Zum Staatlichen Krisen- und Katastrophenschutzmanagement der Republik Österreich vgl. SKKM-Leitfaden für das Risikomanagement, Version 1.0, Dezember 2018, hrsg. vom Bundesministerium für Inneres Abteilung II/13 – SKKM – Staatliches Krisen- und Katastrophenschutzmanagement und Koordination Zivile Sicherheit. Wien 2018.

³ Nähere Erklärungen zu Risikomanagement und Gefahrenmanagement stammen von Stefan Kreuzer (Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abt. IVW4, Feuerwehr und Zivilschutz), dem ich auch die Grundlage für die Abbildungen [1–3] zu verdanken habe.

⁴ Unter Vulnerabilität ist hier die Verletzlichkeit des Museums bzw. der Kulturinstitution in den jeweiligen materiellen (wie Gebäude und Bestand) und immateriellen Strukturen (Reputation in der Fachwelt, Beziehung zu Besucher*innen) durch verschiedene Einflüsse (Bedrohungen) zu verstehen; vgl. Führer, Hauser, Kreuzer: Risikomanagement Niederösterreich, S. 11, bes. Fußnote 14.

⁵ Das bedeutet aber nicht, dass überhaupt kein Schaden entsteht. In unserem Beispiel könnte selbst in Bezug auf die Grabsteinsammlung im Sinne der Vulnerabilität immaterieller Strukturen (Reputation des Hauses) als auch materieller Strukturen (Kosten für den Schädlingsbekämpfer) Schaden entstehen.

⁶ Vereinfachte Darstellung, ausführlich zur Risikokalkulation und -einschätzung vgl. Christoph Wenzel: Notfallprävention und -planung für Museen, Galerien und Archive. Kölner Beiträge zur Präventiven Konservierung 1. Köln 2007, S. 36ff.

⁷ Führer, Hauser, Kreuzer: Risikomanagement Niederösterreich, S. 11.

⁸ Ebd., S. 11. Zu einer anderen Art der grafischen Gestaltung der Risikolandschaft, die aber in der Aussage gleichwertig ist, siehe z. B. Ralph Scheuss: Change Tools. Wandel bewirken, Super-Teams gestalten, Engagement mobilisieren. Regensburg 2012, S. 116, Abb. o. Nr.

Replik eines Spielzeuges in Form eines Tonpferdchens vom Hausberg zu Gaiselberg, mit Loch zur Aufnahme einer hölzernen Lanze (Inv.Nr. UF-23.000)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE
UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Mittels EU-Projekt ins Mittelalter

*Die archäologische Schiene
des Interreg-Projekts I-CULT*

Von Elisabeth Nowotny



Das Interreg-Projekt I-CULT (Internationale Kulturplattform, ATCZ59) zielt darauf ab, die tschechisch-österreichische Museumslandschaft für Besucher*innen sowie Bewohner*innen der Grenzregion interessanter und zugänglicher zu gestalten, indem es ein attraktives Angebot der Museumsinstitutionen beiderseits der Grenze entwickelt. Im Rahmen des Vermittlungsprogrammes „Geschichte der Grenze“ wird das Kulturerbe der Grenzregionen mittels dreier Ausstellungen präsentiert, die sich mit den alle Partner verbindenden Themen „Bauen und Leben im Mittelalter“, „Leben und Bräuche im Grenzraum“ sowie „Glasherstellung im Grenzraum“ beschäftigen. I-CULT er-

streckt sich über die Jahre 2018 bis 2021. Das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems ist als Partner beteiligt.

Als Teil der europäischen Kohäsionspolitik unterstützt das Programm INTERREG V-A Österreich-Tschechische Republik nachhaltige grenzüberschreitende Kooperationen. Das Gebiet des Programms umfasst Südböhmen, Südmähren und Niederösterreich. Lead Partner ist der Südböhmische Kreis; weitere Partner auf tschechischer Seite sind das Muzeum Vysočiny Třebíč (Vysočina-Museum Třebíč), das Jihomoravské muzeum ve Znojmě (Südmährisches Museum in Znojmo/Znaim) und das Regionální >>



muzeum v Mikulově (Regionalmuseum in Mikulov/ Nikolsburg). Auf österreichischer Seite nehmen die Weinviertel Museum Betriebs GmbH (WMB), die Stadtgemeinde Retz und das Museumsmanagement Niederösterreich teil.

Sonderausstellung zum Mittelalter

Ein wichtiges Ergebnis der archäologischen Schiene des Projektes war die Sonderausstellung „ACHTUNG BAUSTELLE. Bauen und Wohnen im Mittelalter“, die in der Saison 2020 im MAMUZ Schloss Asparn/Zaya gezeigt wurde. Konzeption und Kuratierung dieser Ausstellung übernahm das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems.

Die Ausstellung rückte das gemeinsame mittelalterliche Kulturerbe der Grenzregionen Niederösterreich-Tschechien in den Mittelpunkt. Die Inhalte basierten auf dem neuesten Forschungsstand, da hierfür eigens Forschungsarbeiten durchgeführt wurden, auf die in der Folge noch genauer eingegangen wird.

Die Ausstellung behandelte die Themen Bauen, Wohnen und Leben. Zwar lag der Fokus auf der Zeit des Mittelalters; um die Entwicklungen besser vermitteln zu können, wurde der Bogen jedoch vom Frühmittelalter bis in die frühe Neuzeit gespannt.

Anhand von archäologischen Ausstellungsobjekten aus Niederösterreich und Tschechien konnten die Besucher*innen in die verschiedenen Lebenswelten dieser Zeit eintauchen. So wurde das Leben in der ländlichen Siedlung, in Burg, Stadt und Kloster erfahrbar. Die fünf Räume der Ausstellung behandelten die folgenden Themenbereiche: „Wohnen, Haus- und Siedlungsentwicklung, Einrichtung“; „Herrschen und Schützen: Burgen im Lauf der Zeit und ihre Funktionen, materielle Kultur der Elite“; „Essen und Arbeiten:

Ernährung, Landwirtschaft, Handwerk, Produktion“; „Die Stadt: Stadtgründungen, tägliches Leben, Schmuck und Geldwirtschaft“; „Das Kloster: Entwicklung des Klosterwesens, Funktionen, Architektur“.

Da die einzelnen Bereiche annähernd chronologisch aufgebaut waren, konnten die Besucher*innen die historische Entwicklung nachverfolgen. Dabei lagen Schwerpunkte auf zeittypischen Besonderheiten. Jeder Aspekt wurde anhand von Objekten eines oder mehrerer Fundorte behandelt. Auch Prozesse wie Stadt- und Klostergründungen sowie die Entwicklung einer Stadt oder einer Burg im Lauf der Zeit kamen zur Sprache.

Der erste Raum skizzierte den Wandel der (Wohn-) Gebäude und Ansiedlungen. Die Entwicklung verlief vom frühmittelalterlichen Grubenhaus über oberirdisch in Pfostenbauweise errichtete Gehöfte bis zu Steinhäusern mit mehreren Räumen, die regelmäßig gestaltete Dörfer bildeten. Weitere Themen waren die Entwicklung und die Funktionen von Burgen – von frühmittelalterlichen befestigten Zentralorten, sogenannten Burgwällen, über die steinernen Höhenburgen des Hochmittelalters bis zu den Stadtburgen.

Die Produktion verschiedener Güter und die Spezialisierung des Handwerks im Lauf der Zeit wurden anhand von Fundobjekten greifbar. Auf Fragen zu Ernährung und Landwirtschaft geben neben archäologischen auch archäobotanische Zeugnisse Auskunft.

Die Gründung von Städten setzte bauliche und wirtschaftliche Entwicklungen in Gang; der Handel und die Geldwirtschaft florierten. Klöster stellten bedeutende autarke Wirtschaftseinheiten dar, die unter anderem eine wichtige Rolle bei der Besiedelung der Landschaft und als Bildungszentren spielten. Auch ihre Architektur wurde in der Ausstellung thematisiert.

Forschungsarbeiten

Um dem Ausstellungspublikum das Leben im Mittelalter facettenreich und auf dem neuesten Forschungsstand vermitteln zu können, waren auf niederösterreichischer und tschechischer Seite Forschungsarbeiten nötig, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem archäologischen und archäobotanischen Fundmaterial verschiedenster Fundorte umfassten.

Rekonstruktion der frühmittelalterlichen Rotunde von Pohansko bei Břeclav/Lundenburg
Illustration: Radek Mika



Die Koordination der Forschungen übernahm das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften, an dem selbst ebenfalls wissenschaftliche Arbeiten durchgeführt wurden. Dabei boten die umfangreichen Sammlungsbestände der LSNÖ, Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie, eine breite Auswahl. Von besonderem Interesse waren hierbei die Aufarbeitung und Auswertung von bis dahin noch nicht umfassend bearbeiteten archäologischen Ausgrabungen des (Früh-)Mittelalters. Die betreffenden Fundorte sind für die Geschichte (des nördlichen) Niederösterreichs von großer Bedeutung, machen sie doch wesentliche Wandlungen in der Siedlungs- und Herrschaftsgeschichte nachvollziehbar. Damit sind die Ergebnisse diesbezüglicher Forschungen sowohl für ein breites Publikum als auch für die nationale und internationale Fachwelt von Interesse.

So konnte im Zuge des Projektes das umfangreiche keramische Fundmaterial der frühmittelalterlichen Burg Sand bei Raabs/Thaya katalogisiert und ausgewertet werden, was die Erforschung dieser Fundstelle vorläufig abschließt. Auch eine Aufarbeitung des in den vergangenen Jahren durch archäologische Ausgrabungen gewonnenen Fundmaterials inklusive Befundung der hochmittelalterlichen Burg von Ödengroßau bei Raabs/Thaya konnte erfolgen. Gleiches gilt für die frühmittelalterliche Talsiedlung von Thunau im Kamptal, die als Suburbium eines Zentralortes diesen versorgte und in der allerlei Produktion sowie Hand-

werk stattfanden. Auch wurden botanische Reste der Burgen Sand sowie Ödengroßau aufgearbeitet; denn archäobotanische Analysen liefern Informationen zum natürlichen Lebensraum sowie zu pflanzlichen Nahrungsmitteln.

Weitere touristische Outputs

Um Inhalte noch lebendiger vermitteln zu können, kommen in den am Projekt beteiligten Museen sogenannte archäologische Koffer zum Einsatz. Sie sind mit Repliken der Ausrüstung (Gewand, Waffen und Gegenstände des Alltags wie Geschirr und Münzen) eines niederen Adligen aus dem Spätmittelalter ausgestattet.

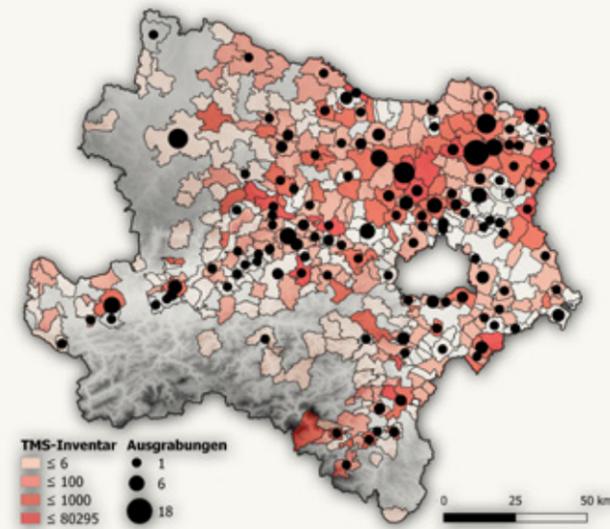
Weiters wird im archäologischen Freigelände des MAMUZ Schloss Asparn/Zaya eine Kirche nach einem frühmittelalterlichen Vorbild aus Pohansko bei Břeclav/Lundenburg, Südmähren, errichtet.

Für die Schaffung eines Freilichtmuseums in Trocnov, Südböhmen, erfolgen im Rahmen des Projektes Vorarbeiten. Es war dies der Geburts- und wohl auch Wohnort von Jan Žižka, dem wichtigsten Feldherrn der Hussiten.

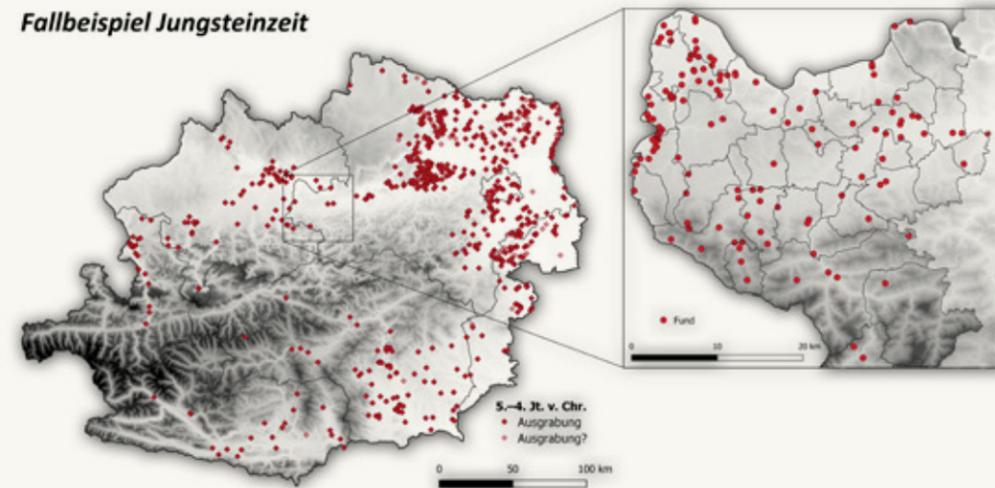
LITERATUR

J. Macháček, A. Balcárková, P. Čap, P. Dresler, A. Přichystal, R. Přichystalová, E. Schuplerová, V. Sládek: Velkomoravská rotunda z Pohansko u Břeclavi [The Great Moravian Rotunda at Pohansko near Břeclav]. In: Pam. Arch. 105, 2014, S. 87–153.

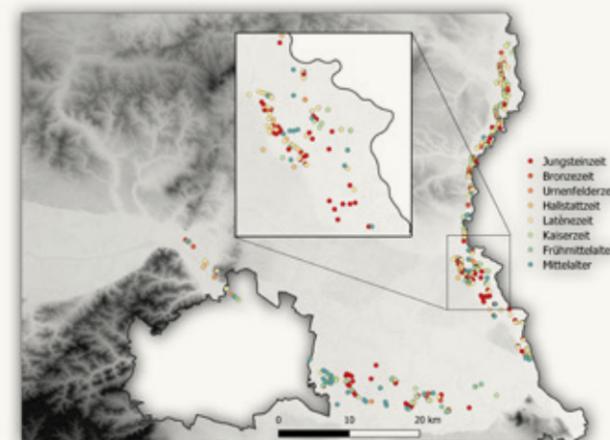
Fallbeispiel Abfrage aus dem Sammlungsinventar



Fallbeispiel Jungsteinzeit



Fallbeispiel Privatsammlung



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE
UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Archäologie vor der Haustür

*Zur Dichte der niederösterreichischen
Fundlandschaft anhand ausgewählter
GIS-Kartierungen*

Von Jakob Maurer

Das enorme öffentliche Interesse an der Archäologie gibt sich bei der Durchführung von Projekten oft folgendermaßen zu erkennen: Das Fach wird gekannt, als außerordentlich spannend, aber auch etwas exotisch empfunden. Man bringt es vor allem mit herausragenden Fundplätzen in Verbindung, in Österreich beispielsweise mit Carnuntum oder Willendorf. Selbst in der Zusammenarbeit mit Privatpersonen, die glauben, sich bereits intensiv mit dem Thema beschäftigt zu haben, kommt es daher erfahrungsgemäß immer wieder zu Überraschungen: „Was? Bei mir im Ort wurde auch etwas gefunden?“
Im Folgenden sei anhand von Fallbeispielen aus

Niederösterreich gezeigt, dass sich diese Frage in den meisten Fällen mit „Ja“ beantworten lässt. Kurz angesprochen wird auch die Bedeutung dieser Funde auf lokaler und internationaler Ebene, mit einem Ausblick auf technische Entwicklungen, die das Wissen über die dichte Fundlandschaft in Zukunft wahrscheinlich einfacher zugänglich machen.

Vom lokalen Parkett ...

Sehr viele Anfragen sowohl von Privatpersonen als auch von Wissenschaftler*innen an den Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) >>

haben einen geografischen Bezug. Oft wird gefragt, ob es Funde aus einer konkreten Gemeinde oder Region gibt bzw. ob eine bestimmte Fundstelle bereits bekannt ist.

Das Wissen um diese Verortung und den Fundkontext macht viele archäologische Objekte überhaupt erst interessant. So ist es in der Regel weniger wichtig, dass es sich bei einem Fund z. B. um ein Steinbeil handelt, als vielmehr durch ein konkretes Beil belegen zu können, dass vor 5.000 Jahren an einem bestimmten Ort Menschen gelebt haben. Erst aufgrund dieses Kontexts erhalten archäologische Funde einen Ehrenplatz im Kapitel zur frühesten Geschichte in einer Ortschronik oder in einer Ausstellung. Sie stellen in den meisten Gegenden die ältesten Zeugnisse menschlicher Besiedelung dar, mit entsprechender Bedeutung für das lokale Geschichtsbewusstsein und historisch interessierte Personen.

... zum internationalen Projekt

Aufgrund ihrer Expertise zum archäologischen Hotspot Niederösterreich sind die LSNÖ ein beliebter Kooperationspartner in Forschungsprojekten. Dabei werden oft Fallstudien zu Fundorten und Ausgrabungen verschiedener Gebiete miteinander verglichen, um das Leben in der Vergangenheit zu rekonstruieren. Teils kann hierbei auf die gleichen Datensätze zurückgegriffen werden wie bei der Beantwortung von Anfragen lokaler Interessent*innen.

Diese Möglichkeit, fundstellenbezogene Forschung auf verschiedenen Ebenen – von der lokalen bis zur internationalen Ebene – miteinander zu verknüpfen, ist eine besondere Stärke der Archäologie. Oft gehen Daten, die in länderübergreifenden Projekten in einen europäischen Kontext gestellt werden, auf die Initiative und Informationen jener Personen zurück, die sich auf lokaler Ebene dafür interessieren.

Fundstellendaten in den Landessammlungen Niederösterreich

Für Fundstellenrecherchen werden in den LSNÖ verschiedene Quellen genutzt. Von den hauseigenen Datenbeständen sind besonders das historisch gewachsene Inventar, das zu einem größeren Teil bereits digital abfragbar ist, sowie eine Liste zu Fundkomplexen aus archäologischen Ausgrabungen wichtig. Es existiert aber auch ein umfangreiches digitales Ortsaktenarchiv, in dem Berichte und Fotos aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenso enthalten sind wie moderne Grabungsdokumentationen.

Fallbeispiel: Abfrage aus dem Sammlungsinventar

Eine rasche Abfrage der digitalen Bestandslisten des Sammlungsbereiches Urgeschichte und Historische Archäologie zeigt, dass aus mehr als 60 Prozent der niederösterreichischen Gemeinden (mindestens 354 von insgesamt 573) Funde vorhanden sind.

Ein größerer Teil stammt aus dem Weinviertel und dem Umfeld des Donautals, wo lange und intensiv geforscht wurde. Lücken im Waldviertel und in den Voralpen gehen wohl unter anderem auf die geringere Besiedlung, schwierigere Entdeckbarkeit und einen Mangel an Forschung zurück. Erfreulich und in der Kartierung gut zu sehen ist in diesen weniger bekannten Zonen des Bundeslandes speziell das in den 1950er-Jahren einsetzende Wirken der heutigen LSNÖ im Bezirk Neunkirchen. Aber auch bei den Fundkomplexen aus Ausgrabungen waren zuletzt verstärkt solche aus weniger erforschten Regionen wie dem Industrie- und dem Mostviertel enthalten.

Fallbeispiel: Jungsteinzeit

Eine vom Autor im Rahmen seiner Dissertation durchgeführte Kartierung archäologischer Ausgrabungen

mit Funden des 5. bis 3. Jahrtausends v. Chr. lässt klar erkennen, dass in Niederösterreich bisher mehr Fundorte aus dieser Zeit untersucht wurden als in fünf anderen kartierten Bundesländern zusammen. Auch in Regionen, die innerhalb von Niederösterreich wenig erforscht sind, wie im Bezirk Amstetten, zeigt sich bei einer genaueren Recherche ein flächendeckendes Auftreten zumindest von Oberflächenfunden.

Fallbeispiel: Potenzielle Übernahme einer Privatsammlung

Hermann Schwammenhöfer, Bundesheeroffizier aus Spannberg im Bezirk Gänserndorf, hat in jahrzehntelanger privater Tätigkeit eine wichtige archäologische Sammlung aufgebaut, die unter anderem Funde von systematischen Feldbegehungen im Weinviertel enthält. Sie könnte mittelfristig in die LSNÖ Eingang finden.

Um eine mögliche Übernahme möglichst effizient zu gestalten, wurden vorab passende Fundzettel gestaltet und 600 Blattschnittkoordinaten der einzelnen Fundorte in digital kartierbare Koordinaten konvertiert. Deren Verteilung zeigt, wie außergewöhnlich dicht die ur- und frühgeschichtliche Besiedelung in den von ihm prospektierten Zonen des March- und Donautals ist.

Technologische Entwicklungen

Digitale Technologien haben die archäologische Arbeit in den vergangenen Jahren teils massiv verändert. Dabei fällt unter anderem auf, dass viele Daten mit weniger Aufwand zugänglich werden – von digitaler Literatur über das Höhenrelief von Fundstellen bis hin zu virtuell erfassten Funden. Sie lassen sich für die Beantwortung rascher Fragen ad hoc betrachten, ganz ohne zeitaufwendigen Bibliotheks-, Gelände- oder Depotbesuch.

In Zukunft werden derartige Datenbestände weiterwachsen und können wahrscheinlich immer besser miteinander verknüpft, analysiert und visualisiert

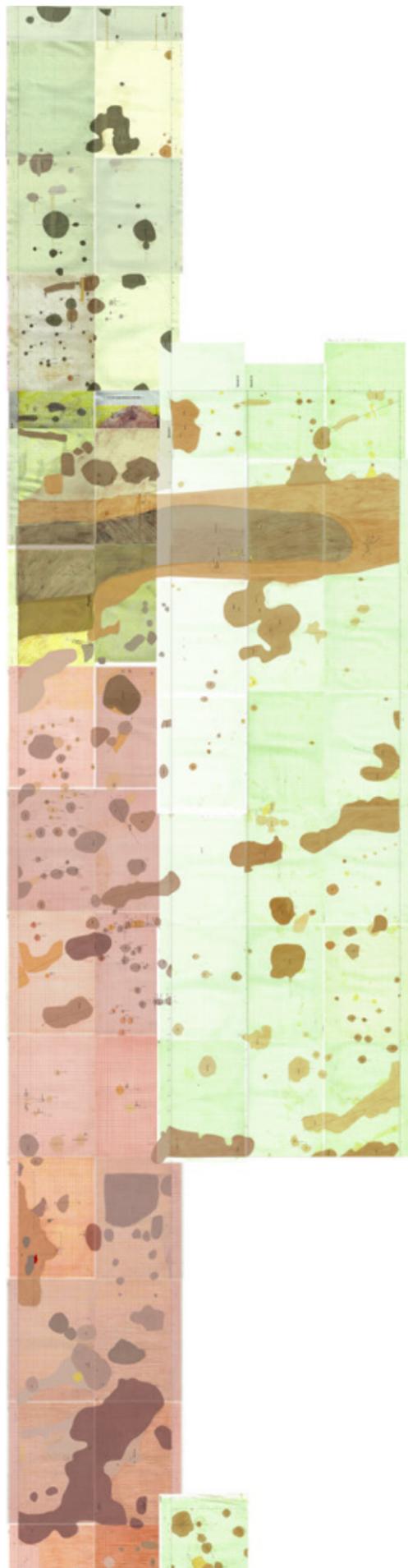
werden. Gute Softwarelösungen gibt es in der Archäologie beispielsweise bereits für zweidimensionale raumbezogene Daten, und zwar in Form von „Geografischen Informationssystemen“ (GIS). Sie wurden auch bei der Erstellung der hier abgedruckten Kartierungen verwendet.

In nicht gedruckter, digitaler Form bieten sie den entscheidenden Vorteil, dass Daten, zum Beispiel die Fundpunkte, einfach durchsucht, sortiert und in verschiedenen Formen angezeigt werden können. Per Mausklick lassen sich bei Interesse auch Informationen zu den Funden und zu ihrer Zeitstellung anzeigen. Langfristig werden voraussichtlich auch viele andere Arten von archäologischen Daten in einer ähnlichen Form interaktiv zugänglich sein.

Ausblick

Die angeführten Fallbeispiele lassen vermuten, dass aus fast allen Gemeinden Niederösterreichs archäologische Fundstellen bekannt sind, bezieht man die noch nicht digitalisierten Funde der LSNÖ sowie solche in Depots und Vitrinen anderer Institutionen und Personen ein. In Zukunft wird dieses Wissen wahrscheinlich auch verstärkt online zugänglich sein, sowohl für Privatpersonen als auch für Wissenschaftler*innen.

In Regionen mit einem ähnlich flächendeckenden archäologischen Erbe, wie es Niederösterreich aufweist, wird dies auch die Chance bieten, historisch interessierten Personen das Wissen um die Archäologie in ihrem persönlichen, alltäglichen Lebensumfeld – sprich: in den Gemeinden, in denen sie wohnen – einfacher zugänglich und bewusster zu machen. Archäologie ist nicht nur etwas Exotisches, was im Urlaub in einem weit entfernten Land im Museum betrachtet wird, oder etwas, wofür eine Depotanfrage nötig ist. Archäologie ist vor allem auch eine spannende Sache direkt vor der Haustür.



Grabung Asparn-Schletz
Schnitte 9, 11 und 10, 1987, Südbereich
Li.: Grabungspläne 1:20, zusammengesetzt
zu Schnittplänen mit Umzeichnung
Re.: reine Umzeichnung
Grafik: Daniela Fehlmann

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE
UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Let's get digital!

Von der Scherbe zur Statistik

Von Julia Längauer und Daniela Fehlmann

Im Rahmen des FTI-Projekts „Mobile Dinge, Menschen und Ideen – eine bewegte Geschichte Niederösterreichs“ untersucht das Institut für Jüdische Geschichte Österreichs (Injoest) als Leadpartner zusammen mit den Landesammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und der Donau-Universität Krems seit 2019 die Sachkultur der menschlichen Mobilität durch die Zeiten. Als Teil dieses Projekts steht die Frage nach der tatsächlichen Sesshaftigkeit der ersten Bauern und Viehzüchter im Fokus. Für die Erforschung dieser Fragestellung wurde die linearbandkeramische Siedlung von Asparn-Schletz im Weinviertel gewählt, deren Funde sich in den LSNÖ befinden.

In den Jahren 1983 bis 2005 wurden in der KG Asparn an der Zaya bzw. in der KG Schletz durch das Niederösterreichische Landesmuseum unter der Leitung von Helmut Windl in jährlichen Grabungskampagnen insgesamt 37 Schnitte freigelegt und dabei je Schnitt bis zu zwölf Ebenen (Layer) dokumentiert.

Nachdem 2019 über 100.000 Funde nach importierter Keramik durchsucht wurden, geht es nun in medias res. Die ausgewählte Keramik wird in weiterer Folge Hausbefunden zugeordnet und die Begleitkeramik statistisch erfasst. Um Keramik, in diesem Fall jene der Linearbandkeramik (LBK), statistisch auswerten zu können, entwickelte Eva Lenneis in ihren richtungweisenden Arbeiten zur LBK einen Zahlencode, der >>

in Datenbanken eingetragen wird. Dieses System wurde über die Jahre weiterentwickelt, verfeinert und den jeweiligen Fundstellen angepasst. Ziel war es, eine nationale und internationale Vergleichbarkeit in der statistischen Auswertung zu ermöglichen. Dabei werden die unterschiedlichsten Charakteristika der Keramik wie Brand, Farbe, Form, Verzierung etc. in eine Tabelle aufgenommen. Allein für die verschiedenen Ausführungen der Ritzlinien und anderer Dekorelemente existieren über 30 Benennungen, die jeweils für ein Merkmal stehen: tief eingeritzte Linie, unregelmäßige Linie, flache Linie, doppelte Linien, um nur wenige Beispiele zu nennen. All diese Unterscheidungen helfen, die Keramik innerhalb der LBK zu datieren und einer Kulturgruppe zuzuordnen, da spezielle Dekorelemente nur zu einem bestimmten Zeitraum und in bestimmten Gebieten dieser Kultur auftraten und somit wertvolle Hinweise auf Entwicklung, Datierung und Kulturkontakte einer Fundstelle liefern.

Bis jetzt wurden gut 1.000 Stück Keramik mithilfe des Codes in Excel-Listen aufgenommen. Sind alle Scherben entsprechend eingetragen und mittels Codes in eine digitale Information umgewandelt, kann die Auswertung beginnen.

Durch Zuordnung einer Information zu jeder Zahl ist es möglich, Diagramme und Ähnliches zu erstellen, die z. B. Einblick in die Prozentanzahl importierter Scherben in den Abfallgruben oder in die Datierung eines Befundes geben oder aber beleuchten, welcher Haushalt mit welchen Kulturgruppen in Kontakt kam. Zeigt ein Haushalt eine hohe Anzahl an Scherben der Keszthely-Kultur, die rund um den Plattensee in Ungarn beheimatet war, ein anderer Haushalt dagegen eine große Zahl an sogenannter Zelizer Ware, deren Kerngebiet in der Slowakei liegt, erlaubt dies, Präferen-

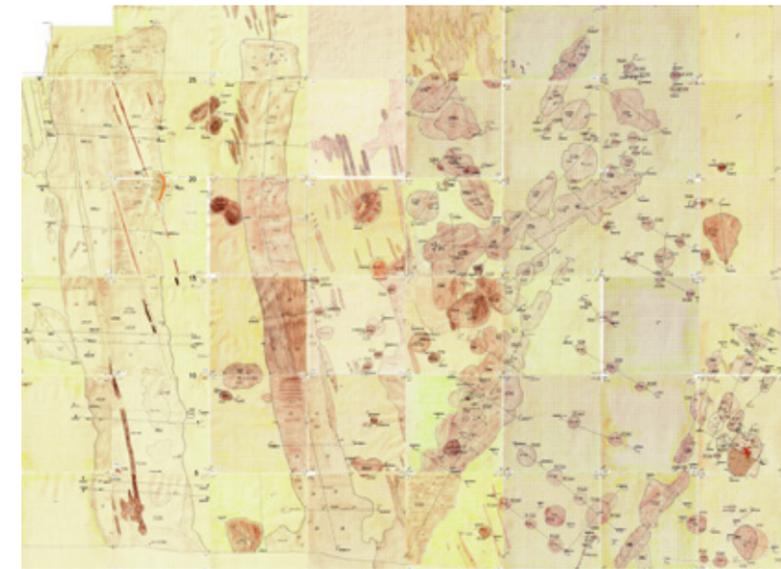
zen und unterschiedliche Ausrichtungen in Handel und Bedürfnissen der damaligen Bewohner*innen zu erkennen.

Einen Schritt weiter geht man mit der Verknüpfung dieser Daten mit den ebenfalls digitalisierten Grabungsplänen der Siedlung. In unterschiedlichen Programmen wie GIS oder AutoCAD lassen sich diese Pläne dann georeferenziert am Bildschirm darstellen.

Die Dokumentation der Grabung erfolgte analog durch Handzeichnungen, die bis zum Start des Projektes nur teilweise in AutoCAD umgezeichnet wurden. Die Aufarbeitung dieser wichtigen Siedlung aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrtausends v. Chr. geschah leider nur in Ansätzen.

Um eine Grundlage für alle weiterführenden Erkenntnisse zur Siedlung (Struktur, Siedlungsdauer), zu den Befunden (Häuser, Öfen, Erdwerke, Gräben, Gruben) und schlussendlich zu den Bewohner*innen der Siedlung (ihrem Leben und ihrer Lebensweise) zu schaffen, schien es unumgänglich, alle Grabungspläne von Grund auf neu zu digitalisieren. Zum einen galt es, die Informationen der händisch gezeichneten 1:20-Übersichts-Grabungspläne sowie der 1:10-Detailpläne in digitaler Form zu sichern, zum anderen wurden und werden die eingescannten Pläne zu Schnittplänen zusammengefügt und vektorisiert.

Der Scan der Grabungspläne liegt als Rastergrafik vor. Diese computerlesbare Datei in Form von rasterförmig angeordneten Pixeln (also Punkten) wird durch das Vektorisieren (das Umzeichnen in einem vektorbasierten Programm wie Corel Draw) in eine Vektorgrafik umgewandelt, also in einzelne Linien und Kurven. Die umgezeichnete Vektorgrafik lässt sich mit deutlich geringerem Platzbedarf speichern und erlaubt eine stufenlose und qualitativ verlustfreie Skalierung der Zeichnung. Die Notwendigkeit der Vektorisierung ergibt sich für uns daraus, dass nur mit dieser Art der Grafik auf digitalem Weg weitergearbeitet werden kann. So lassen sich beispielsweise vektorisierte Pläne in ein Geoinformationssystem (GIS-Anwendungen) einlesen und die einzelnen Kurven mit Daten und Informationen (wie etwa Art der Verfärbung, Datierung) verknüpfen. Vektorisierte



Grabung Asparn-Schletz, Grabungspläne 1:20, zusammengesetzt zu Schnittplan, Schnitt 33, 2001, Westbereich, mit Umzeichnung, Ebene 1
Grafik: Daniela Fehlmann

Pläne können auch in CAD-Programmen geöffnet und weiterverarbeitet werden. Im Zuge des FTI-Projektes wurden in den Jahren 2019 und 2020 2.450 Grabungspläne im Format A3 eingescannt, mittels Bildbearbeitungsprogrammes bearbeitet, beschnitten und schließlich im Programm Corel Draw – einem Puzzle gleich – zu einem Schnittplan zusammengefügt. Sind alle Schnitte mit ihren teils zahlreichen Ebenen (Layer) vektorisiert, können sie schließlich zu einem Bereichsplan (Nordbereich, Westbereich, Südbereich, Ostbereich) zusammengesetzt werden. In Summe ergeben diese Bereichspläne wiederum einen Gesamtplan der ergrabenen Siedlungsfläche.

Durch die Zusammenführung aller Informationen, die Umzeichnung der 1:10-Detailpläne und ihre Integration in den Schnittplan sollen alle dokumentierten Daten in vektorisierter Form zu Verfügung stehen.

Projektbezogen dienen die Pläne einerseits dazu, mobile Objekte – in diesem Fall Keramik – Befunden (z. B. Hausgrundrissen und somit Haushalten) zuzuweisen und chronologisch zuzuordnen, andererseits können so möglicherweise auch die sehr statischen Siedlungsstrukturen international verglichen werden, um die Mobilität der Bewohner*innen im Sinne eines Ideenaustausches durch Fernkontakt festzustellen.

Die Grabungspläne zeigen detailliert die damaligen Befunde, aus denen die Keramik stammt – wie Gruben oder Pfostenlöcher, die im Zuge der Grabun-

gen dokumentiert und nummeriert wurden. Durch die sogenannte Fundnummer lässt sich jedes Stück Keramik einem Befund zuordnen.

Bis zum Beginn des Projektes stellte die schiere Menge an Funden und Plänen ein fast unüberwindbares Hindernis für die analoge Auswertung der Grabung dar. Durch die Möglichkeiten der Digitalisierung ergeben sich jetzt neue Ansätze. Sie erlauben es den Archäolog*innen, mithilfe der digitalen Verknüpfung zweier Ausgrabungsergebnisse neue Einblicke in Leben und Handeln der damaligen Bewohner*innen zu gewinnen. Die ersten Zwischenergebnisse dieser Arbeit konnten im September 2020 im Rahmen einer Online-Tagung erstmals der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt werden.

LITERATUR

Eva Lenneis, Jens Lüning: Die altbandkeramische Siedlung von Neckenmarkt und Strögen. Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 82. Bonn 2001.

Eva Lenneis, Franz Pieler: Keramik – relative Chronologie. In: Eva Lenneis (Hrsg.), Erste Bauerdörfer – älteste Kultbauten. Die frühe und mittlere Jungsteinzeit in Niederösterreich. Archäologie Niederösterreichs Bd. 1. Wien 2017, S. 122–143.

Helmut J. Windl: Grabungen in einem Siedlungsareal der Linearbandkeramik in Asparn an der Zaya, BH Mistelbach, Niederösterreich. In: Die Fragen des Neolithikums und der Kupferzeit. Archäologische Konferenz des Komitates Zala und Niederösterreichs, Bd. I. Keszthely 1989, Zalai Múzeum 2, Zalaegerszeg 1990, S. 19–21.

www.mobiledinge.at, abgefragt am 21.1.2021.

Gut geschützt und sicher verwahrt: Schloss und Schlüssel im römischen Alltag von Carnuntum

1. Schiebeschlüssel (Inv.Nr. CAR-M-2892), 2. Drehschlüssel (Inv.Nr. 15251),
3. Ringschlüssel (Inv.Nr. 15301), 4. Maskenschloss (Inv.Nr. 15185)

Fotos: Niki Gail

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Gut geschützt und sicher verwahrt

Schloss und Schlüssel im römischen Alltag von Carnuntum

Von Eduard Pollhammer und Bernadette Malkiel



Im Jahr 2020 erbrachten die Mitarbeiter*innen des Sammlungsbereiches Römische Archäologie aufgrund der Covid-19-Pandemie ihre Arbeit häufig von zu Hause aus. Unter Einhaltung aller gebotenen Vorsichts- und Schutzmaßnahmen war es aber auch möglich, die geplante Forschungsgrabung in der *villa urbana* in der Zivilstadt von Carnuntum durchzuführen. Bezeichnenderweise kam im Zuge der Grabungskampagne ein Schlüssel zum Vorschein – er symbolisiert das Grundbedürfnis des Menschen nach Sicherheit und Schutz im Alltag und vor allem in Zeiten von Krisen.

Wie in jeder römischen Stadt sollten auch in Carnuntum Türschlösser samt entsprechenden Schlüs-

seln Unbefugten den Zugang verwehren und die eigene Person sowie den persönlichen Besitz schützen.¹ Denn nicht anders als heute waren die Bewohner*innen des Römischen Reiches mit zahlreichen Arten von kriminellen Delikten konfrontiert. Die Bandbreite reichte vom Straßenraub über Korruption und Geldfälschung bis hin zu Falschspiel und Diebstahl. Antike Quellen wie die sogenannten Fluchtäfelchen² geben Einblicke in die Kleinkriminalität und bezeugen, dass in römischer Zeit nahezu alles gestohlen wurde – Kochtöpfe, Handschuhe, Badetücher und Teppiche ebenso wie Schmuck und Bargeld.³ Die Sicherung des eigenen Lebens und der Schutz von Vermögen stellten besonders für die wohlhabende >>



Bevölkerungsgruppe elementare Bedürfnisse dar. Der Besitzer der *villa urbana* gehörte zweifellos der Oberschicht von Carnuntum an: Sein herrschaftliches Wohnhaus verfügte über repräsentative Räumlichkeiten und einen privaten Wohnbereich, zu dem auch ein eigenes Bad gehörte. Eine private Thermenanlage – ein in Carnuntum bislang einzigartiger Befund – zeugt vom Status der Bewohner*innen, die den Lebensstandard von Rom auch in den Provinzen nicht missen wollten.

Der Eisenschlüssel aus der *villa urbana* ist von dem in römischer Zeit weit verbreiteten Typus des Schiebeschlüssels⁴. Der Bart des Schlüssels liegt immer rechtwinklig zum Griff und weist unterschiedlich angeordnete Zinken auf. Das eigentliche Schließelement der entsprechenden Schiebeschlosser bildete der Riegel, dessen Löcher genau der Anordnung der Bartzinken des jeweiligen Schlüssels entsprachen. Damit war jedes Schloss einzigartig. Von oben wurde vermutlich mithilfe einer Metallfeder ein Verschlusselement mit Zähnen in die Löcher des Riegels gesteckt. Um den Verschluss zu lösen, wurde der Schlüssel in das Schlüsselloch geführt und nach oben gedrückt, sodass der eingreifende Bart das Verschlusselement aus dem Riegel schob. Zum Öffnen ließ sich der Riegel in einem hakenförmigen Schlüsselloch nun horizontal verschieben.⁵ Das Fundmaterial aus Carnuntum zeigt die Verwendung weiterer Schließvorrichtungen in römischer Zeit. Neben einfachen Hakenschlüsseln waren vor allem Drehschlüssel in Gebrauch. Die entsprechenden Schlösser funktionierten wie einfache heutige Schlösser mit Federn, Riegel und gegebenenfalls einer metallenen Besatzung, die ein Hindernis im Drehkreis des Schlüssels darstellte

und durch die jeweils passende Form des Schlüsselbartes umgangen werden konnte.⁶

Nicht nur an den Türen privater und öffentlicher Gebäude waren Schlösser angebracht, sondern auch Kästchen, Truhen und Schränke konnten zur Sicherung ihres Inhalts verschlossen werden. Zu den Schlössern von Kästchen gehörten die als Fingerring getragenen Ringschlüssel, häufig vom Typus des Schiebe- und Drehschlüssels. Während einzelne römische Schlüsselformen durchaus modern erscheinen, findet der als Ring getragene Schlüssel heute keine Verwendung mehr. Maskenschlösser sind vermutlich dem privaten Umfeld und dem Schutz des häuslichen Besitzes zuzuordnen. Es handelt sich um Vorhängeschlösser mit einem Deckel in Maskenform, der in einem Scharnier an der Oberseite hing und mit einem Drehriegelchen verschlossen werden konnte.⁷ Der Deckel diente dazu, die Schlüsselochseite abzudecken, und erschwerte den Zugang zum Schlüsselloch. Der durch das Schlüsselloch in den Schlosskörper eingeführte Schlüssel drückte einen Miniaturriegel zur Seite, der wiederum einen beweglichen Bügel an der Rückseite freigab.⁸

Arbeitsschwerpunkte 2020

Trotz der Einschränkungen durch die Covid-19-Pandemie konnte die geplante wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlungsbestände durchgeführt werden; ein Schwerpunkt lag dabei auf Funden der Grabung im Fischteich des Tiergartens von Schloss Petronell. Im Zuge dieser Grabung am Westrand der Zivilstadt von Carnuntum wurde 2012 auch ein 150 Meter langer Abschnitt der Stadtmauer mit einem Tor und dem südwestlichen Eckturm freigelegt.

Das Fundmaterial umfasst knapp 8.860 Einzelobjekte sämtlicher Materialgruppen, die von den



Votivrelief der sogenannten Donauländischen Reiter, 3. Jahrhundert n. Chr. (Inv.Nr. 22812/89)
Foto: Landessammlungen NÖ

Mitarbeiter*innen aufgearbeitet und für eine Gesamtpublikation der Grabung vorbereitet wurden. Die Abhandlung über einen im Bereich des Turmes gefundenen Münzhort mit 104 Denaren und Antoninianen wurde bereits als Monografie vorgelegt.⁹ Die Bearbeitung der Funde brachte auch wichtige Erkenntnisse zur Stadtentwicklung von Carnuntum; so ließ sich die Errichtung der Stadtmauer der Zivilstadt im ausgehenden 2. Jahrhundert n. Chr. unter Kaiser Septimius Severus verifizieren.

Neben umfangreichen Maßnahmen zur Inventarisierung von Altfunden und zur digitalen Erfassung von Sammlungsobjekten lag ein weiterer Fokus auf der Aufbereitung der Daten und Inhalte für die Online-Datenbank der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). So erarbeiteten die Mitarbeiter*innen des Sammlungsbereiches auch eine inhaltliche Sammlungsgliederung mit einer thematischen und funktionalen Einteilung der Objekte aus Carnuntum für den Online-Auftritt. Sie ermöglicht es nun, das gesamte Fundspektrum einer römischen Großstadt anschaulich abzubilden.

Neu in der Sammlung

Im Jahr 2020 konnte eine große Carnuntiner Privatsammlung mit 193 Objekten erworben werden. Diese Neuerwerbung enthält drei vollständig erhaltene Votivreliefs der sogenannten Donauländischen Reiter, die eine wertvolle Ergänzung zu den bekannten Denkmälern dieses Mysterienkultes im Sammlungsbereich darstellen. Die zentrale Szene bildet eine Göttin, flankiert von zwei orientalisch gekleideten Reitern. Die Identität der Gottheiten bleibt aufgrund fehlender Inschriften unbekannt. Vorbild dürften die griechischen Dioskuren – der sterbliche Kastor und

der unsterbliche Pollux – gewesen sein. Der Kult, dessen bildliche Darstellung durch eine überladene Anhäufung von Symbolen charakterisiert ist, entstand ab Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in den dakischen Provinzen und hatte sein Hauptverbreitungsgebiet im mittleren und unteren Donaunraum. Einzelne Funde wie ein Steinsarkophag ließen sich durch Schenkungen in die Bestände eingliedern.

Öffentlichkeitsarbeit

Alle Sammlungen und Museen waren im ersten Jahr der Pandemie vor große Herausforderungen gestellt. Das Interesse richtete sich nun verstärkt auf neue Technologien und digitale Medien, die auch neue Chancen und Perspektiven für die Öffentlichkeitsarbeit brachten. Ein Fokus lag darauf, die Sammlungsbestände einem breiten Publikum auch online zur Verfügung zu stellen. Ein wichtiger Schritt wurde im Mai mit der Online-Datenbank der LSNÖ gesetzt, die Zugriff auf eine repräsentative Auswahl von zirka 2.000 Objekten aus dem Sammlungsbereich Römische Archäologie ermöglicht. Auch in Folge 5 des Online-Formats „CollectCast NÖ“ wird der Sammlungsbereich Römische Archäologie mit seiner mehr als 150-jährigen Geschichte vorgestellt.

Neben einer Online-Präsentation aktueller Forschungsprojekte und einer virtuellen Ausstellung auf der Carnuntum-Homepage wurde die Carnuntum-App dahingehend adaptiert, dass sich nun alle Funktionen zusätzlich von zu Hause aus anwenden lassen. Digitale Medien zur Bereitstellung detaillierter Informationen nehmen auch im Welterbe-Informationszentrum zum Donaulimes, das 2020 im Besucherzentrum der Römerstadt Carnuntum umgesetzt werden konnte, einen wichtigen Stellenwert ein.



Welterbe-Informationszentrum zum Donaulimes im Besucherzentrum der Römerstadt Carnuntum
Foto: Landessammlungen NÖ

Ausblick 2021

Nach weiteren Verzögerungen infolge der Covid-19-Pandemie wird der Donaulimes voraussichtlich 2021 als Teil des seriellen UNESCO-Welterbes „Frontiers of the Roman Empire“ in die Liste der Welterbestätten aufgenommen werden. Ein wesentlicher Arbeitsschwerpunkt liegt 2021 auf den Vorbereitungen für eine neue Ausstellung im Museum Carnuntum, die im Frühjahr 2022 eröffnet wird. Die archäologischen Untersuchungen im Südbereich der *villa urbana* werden mit dem Ziel fortgesetzt, weitere Aufschlüsse über die Bau- und Nutzungsgeschichte des Areals im Hinblick auf mögliche Präsentationsmaßnahmen zu erhalten. Ebenso wird sich die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlungsbestände auf das Fundmaterial aus diesem Komplex konzentrieren.

¹Vgl. Gösta Ditmar-Trauth, Werner Jobst: Kästchen und Truhen, Schloß und Schlüssel. In: Werner Jobst (Hrsg.), Carnuntum. Das Erbe Roms an der Donau. Ausst.-Kat. Archäologisches Museum Carnuntinum. St. Pölten 1992, S. 417–422.

²Es handelt sich um Täfelchen, meist aus Blei, mit magischen Texten, die rituell niedergelegt wurden. Die darauf vermerkten persönlichen Anliegen, häufig Rache oder Vergeltung für Unrecht und erlittenen Schaden, wurden damit zur Sache der Gottheiten.

³Vgl. Markus Scholz: Verdammter Dieb – Kleinkriminalität im Spiegel von Fluchtäfelchen. In: Marcus Reuter, Romina Schiavone (Hrsg.), Gefährliches Pflaster. Kriminalität im Römischen Reich. Mainz 2011, S. 96–103.

⁴Der Schlüsseltyp wird auch als Hebe-Schiebe-Schlüssel bezeichnet. Vgl. Hans Deringer: Schlüssel und Schlossteile aus Lauriacum. In: Forschungen in Lauriacum 6–7, 1960, S. 101–105; Jean-Josef Brunner: Der Schlüssel im Wandel der Zeit. Bern/Stuttgart 1988, S. 54–56; Martin Müller: Schlüssel und Schloss im römischen Alltag. Ausgewählte Funde aus der Colonia Ulpia Traiana. In: Reuter, Schiavone (Hrsg.): Gefährliches Pflaster, S. 20–25.

⁵Zur Funktion des Mechanismus vgl. Brunner: Der Schlüssel im Wandel der Zeit, S. 56; Müller: Schlüssel und Schloss, S. 23, Abb. 3.

⁶Vgl. Deringer: Schlüssel und Schlossteile aus Lauriacum, S. 106f.; Müller: Schlüssel und Schloss, S. 25–28.

⁷Vgl. Hans Schönberger: Römische Vorhängeschlösser mit Maskendeckel. In: Saalburg Jahrbuch 15, 1956, S. 81–94; Alex R. Furger, Werner Hürbin, Silvio Falchi: Eiserne Vorhängeschlösser aus Augusta Raurica. Untersuchungen zu ihrem Aufbau und ein Rekonstruktionsversuch. In: Jahresberichte aus Augst und Kaiseraugst 11, 1990, S. 153–170; Jerry Slocum, Dic Sonneveld, Vanessa Muros, Jack Botermans: Romano-Celtic Mask Puzzle Padlocks: A study in their Design, Technology and Security. Oxford 2017.

⁸Zum Mechanismus vgl. Slocum, Sonneveld, Muros, Botermans: Romano-Celtic Mask Puzzle Padlocks, S. 43–54.

⁹Vgl. Cristian Găzdac, Franz Humer, Eduard Pollhammer, Andreas Konecny: Walking on a Hoard without Knowing. The '007' Hoard from Carnuntum, Archäologischer Park Carnuntum. Neue Forschungen 10. Cluj-Napoca 2016.

Römische Glocken aus Carnuntum als Teil des interdisziplinären Forschungsprojekts „Metallic Idiophones between 800 BC and 800 AD in Central Europe“ (Inv.Nr. CAR-M-4300-4303)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Carnuntum 2020

*Wissenschaftliche Anfragen und
Leihverkehr im Krisenjahr*

Von Jasmine Cencic



D

ie Corona-Krise des Jahres 2020 mit all ihren Einschränkungen und verschärften Maßnahmen machte auch vor dem Sammlungsbe- reich Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) mit seinem Schwerpunkt Carnuntum nicht halt. Dennoch ließ sich unter an- derem die reibungslose Abwicklung hinsichtlich wissenschaftlicher Anfragen und Leihverkehr ge- währleisten.

Jedes Jahr beschäftigt sich der Sammlungsbe- reich Römische Archäologie mit den unterschiedlichsten Anfragen, angefangen bei Hobbyarchäolog*innen, die ein vermeintlich römerzeitliches Objekt ihr Eigen nennen und sich Klarheit verschaffen wollen, bis hin zu Fachkolleg*innen, die eine wissenschaftlich fun- dierte Auskunft benötigen oder eine Begutachtung ausgewählter Objekte vor Ort – im Archäologischen

Museum Carnuntinum (Bad Deutsch-Altenburg) oder im Depot Kulturfabrik (Hainburg/Donau) – an- streben. Traf 2019 etwa die Anfrage eines Professors der Medizinischen Universität Wien ein, die die Sich- tung eines römischen Votivzahns aus Bronze zur Fol- ge hatte, waren es 2020 unter anderem die Glocken der Römerstadt Carnuntum, die für eine wissen- schaftliche Auswertung angefordert wurden.

Die Glocke spielte in der Römischen Kaiserzeit eine wichtige Rolle, sei es als Signalinstrument, Schmuck bei Tempeln oder Götterstatuen, Windspiel im Garten, Dekor an Wagen, Haustüren, Bädern oder Märkten, Schmuck an Halsbändern von Tieren, sei es zur Rege- lung des militärischen Alltags. Zudem trugen Kinder kleine Glöckchen als Unheil abwehrende Amulette an Halsketten und Armbändern.

Seit Jänner 2020 leitet die Musikarchäologin >>

Beate Maria Pomberger am Naturhistorischen Museum Wien das interdisziplinäre Forschungsprojekt „Metallic Idiophones between 800 BC and 800 AD in Central Europe“. Im Zuge dieses länderübergreifenden Projekts (Österreich, Schweiz, Slowakei und Ungarn) erfolgt die Untersuchung von Idiophonen („Selbstklingern“) der Eisenzeit, der Römischen Kaiserzeit und des Frühmittelalters. Erforscht werden musikalische Hörgewohnheiten, die Identität durch Klänge sowie die Regulierung des Alltagslebens einer Gemeinschaft durch akustische Signale. Die Klangobjekte sollen laut Beate Maria Pomberger nicht nur interpretiert, datiert und auf ihre Verteilung und Töne untersucht werden; erstmals bezieht man auch den Einfluss der Klänge auf die Psyche und Gesundheit des Menschen mit ein.

Zu den mehr als 22 Museen und Sammlungen, die Beate Maria Pomberger im Rahmen des Projekts bereits aufgesucht hat oder noch aufsuchen wird, zählen auch die LSNÖ mit dem Sammlungsbereich Römische Archäologie. Im September 2020 konnte sie den im Depot Kulturfabrik (Hainburg/Donau) befindlichen Carnuntiner Glockenbestand, der zirka 100 Stück umfasst, sichten und vor Ort bearbeiten. Diese überwiegend aus Bronze gefertigten Glocken stammen teils aus dem Altbestand der Sammlung sowie aus neueren Grabungen im Stadtgebiet von Carnuntum, teils aber auch aus vermehrten Objektkäufen bzw. Schenkungen ab den 1980er-Jahren, was eine stetige Erweiterung der Anzahl dieser Klangobjekte zur Folge hatte. Leider ist aufgrund der oft fehlenden oder ungenauen Fundortangaben eine genaue Zuordnung zum militärischen oder zivilen Bereich von Carnuntum meist nicht mehr möglich.

Zur Feststellung der unterschiedlichen Glockentö-

ne kam eine tragbare, schallreduzierte, rund 40 mal 40 mal 50 Zentimeter große Aufnahmekammer – ein kleines Aufnahmestudio sozusagen – zum Einsatz, die Beate Maria Pomberger auf all ihren Reisen begleitet. Da bis dato noch keine Aufarbeitung der römischen Glocken aus dem Carnuntiner Sammlungsbestand erfolgte, wird das Ergebnis dieses interdisziplinären Forschungsprojekts, das noch bis Ende 2022 läuft, mit großem Interesse erwartet.

Eine weitere wissenschaftliche Anfrage des Jahres 2020 betraf den Altbestand aus niederösterreichischen Grabungsplätzen außerhalb Carnuntums, im Speziellen archäologisches Fundmaterial aus Schwechat. Dieser Altbestand der Sammlung war ursprünglich im Niederösterreichischen Landesmuseum in der Herrengasse in Wien untergebracht und wird nun als Teil des Sammlungsbereiches Römische Archäologie im Depot Kulturfabrik (Hainburg/Donau) verwahrt.

Seit 2010 beschäftigt sich Marnik Wastyn, ausgebildeter Chemiker, intensiv mit der Geschichte seines Heimatortes Schwechat. Seit drei Jahren arbeitet er an einer Publikation zur „Ur- und Frühgeschichte von Schwechat“, die in zwei Bänden erscheinen soll: Teil 1 wird die recht umfangreiche Fundgeschichte, Teil 2 die Darstellung der in Schwechat dokumentierten Kulturen umfassen.

Im ersten Teil sollen alle bekannten Funde Schwechats erfasst werden, vor allem die bisher unpublizierten, wobei Marnik Wastyn versucht, auch dem Verbleib diverser Fundobjekte nachzugehen. Hier ist vor allem die umfangreiche Sammlung von Johann Ableidinger (1855–1941) – Bürgermeister von Schwechat in den Jahren 1915 bis 1919 – anzuführen, die in den 1920er- und 1930er-Jahren dem damaligen Niederösterreichischen Landesmuseum



Carnuntiner Leihgaben in der Ausstellung „Donau – Menschen, Schätze & Kulturen. Vom Schwarzen Meer zur Schallaburg“ (Schallaburg, 2020). V. li. n. re.: Lagernder Flussgott – *Danuvius* (Inv.Nr. CAR-S-20); Denar des Kaisers Traian mit *Danuvius*-Darstellung (Inv.Nr. CAR-N-24303)
Foto: Dominik Heher

übergeben worden war. Im Zuge von Marnik Wastyns Nachforschungen bzw. bei der gemeinsamen Begehung des Depots Kulturfabrik (Hainburg/Donau) im September 2020 konnten im Altbestand aus niederösterreichischen Grabungsplätzen einige Schwechater Funde aus der Sammlung Ableidinger ausfindig gemacht werden.

Neben der Betreuung und Aufarbeitung der zahlreichen Anfragen galt es 2020 auch den Leihverkehr aufrechtzuerhalten. Denn auch im Krisenjahr standen römische Objekte aus dem Sammlungsbestand der LSNÖ als Leihgaben für externe Ausstellungen zur Verfügung. So wurden z. B. in der Corona-bedingt später eröffneten und frühzeitig beendeten Ausstellung „Donau – Menschen, Schätze & Kulturen. Vom Schwarzen Meer zur Schallaburg“ auf der Schallaburg (1. Juni–2. November 2020) einige ausgewählte Carnuntiner Objekte gezeigt. Zu den Stücken mit direktem Donaubezug gehörten etwa ein Denar des römischen Kaisers Traian (Inv.Nr. CAR-N-24303), der auf der Rückseite die Darstellung der personifizierten Donau zeigt, sowie die vor 1847 in Carnuntum gefundene Sta-

tue eines gelagerten Flussgottes (Inv.Nr. CAR-S-20). Da das marmorne Original aktuell in der bis September 2021 laufenden Ausstellung „Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Caesaren“ im Museum Carnuntinum in Bad Deutsch-Altenburg zu sehen ist, musste auf eine Kunststeinkopie zurückgegriffen werden. Der Flussgott – vermutlich die personifizierte Gestalt der Donau (*Danuvius*) – trägt einen enganliegenden Hüftmantel und stützt sich mit dem linken Unterarm auf ein am Boden lagerndes Gefäß, aus dessen Mündung ursprünglich wahrscheinlich Wasser floss. Das Original ist aus kostbarem Hiesberger Marmor gefertigt, der einst wohl über die Donau von der Wachau bis nach Carnuntum verschifft worden war.

Den Unternehmungen für den Leihverkehr des Sammlungsbereiches Römische Archäologie standen im Krisenjahr 2020 auch Absagen bzw. Verschiebungen gegenüber. Und so werden einige bereits ausgewählte und vorbereitete Carnuntiner Objekte etwas verspätet ihren Weg in heimische wie auswärtige Ausstellungshäuser antreten können, um dort die LSNÖ auch 2021 wieder würdig zu vertreten.

Tuschzeichnungen von Terra-Sigillata-Fragmenten (Bildhintergrund)
und Laserscan (Bildvordergrund)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Bleistift, Maus und Laserscan

*Die Möglichkeiten
der Funddokumentation*

Von Alexandra Rauchenwald

S

obald sich bei Forschungs- oder Rettungsgrabungen Spuren vergangener Zivilisationen zeigen, ist mit dem Auftreten von Fundstücken zu rechnen. Deren Zahl schwankt stark und ist abhängig von der Größe der Grabungsfläche, der Lage sowie Art und Zeitstellung des Befundes. Nach Erfassung der Fundkontexte und der Sicherstellung der beweglichen Kulturgüter – dazu zählen etwa Gegenstände des täglichen Bedarfs, Baumaterialien, Kultobjekte, Schmuckstücke und dergleichen mehr – wird das Fundgut, im besten Fall vor Ort, gereinigt, verpackt und danach in ein Depot transportiert.

Nach mehrjährigen Unterbrechungen finden seit

dem Jahr 2001 auf dem Terrain der antiken Provinzhauptstadt Carnuntum im Auftrag der Kulturabteilung des Landes Niederösterreich Ausgrabungen statt. Das geborgene Fundmaterial wird in die Kulturfabrik Hainburg gebracht. In diesem Gebäude stehen ausreichend Arbeitsräume, technische Hilfsmittel (Zeichentools, Mikroskope, Fotoausrüstung) und Depotflächen zur Verfügung. Unter optimalen Voraussetzungen befassen sich hier Archäolog*innen mit der Dokumentation und der Auswertung des Fundmaterials. Nach Inventarisierung der Einzelobjekte beginnen die Fachleute mit der detaillierten Aufarbeitung. Ziel dieser Bemühungen ist die Vorlage >>

eines Berichtes, der neben den Grabungsergebnissen die fundkontextbezogene Auswertung der Artefakte beinhaltet. Im Zuge verschiedener Forschungsprojekte der vergangenen Jahre, die im antiken Stadtviertel von Carnuntum stattfanden, konnten jeweils 90.000 bis 120.000 Einzelobjekte sichergestellt werden. Angesichts eines so großen Fundaufkommens muss vorab die Entscheidung fallen, ob alle Funde oder nur ausgewählte Materialgruppen in einer Publikation Berücksichtigung finden. Finanzielle und personelle Ressourcen, zeitliche Vorgaben und mögliche wissenschaftliche Fragestellungen sind dabei entscheidende Kriterien.

Stehen die Rahmenbedingungen fest, bedarf es einer Vielzahl von einzelnen Arbeitsschritten, ehe ein publikationsreifes Manuskript vorliegt. Die bearbeitende Person erfasst zunächst die relevanten Funde im Detail. Was ist darunter zu verstehen? Nach Ermittlung der Maße und der typologischen Einordnung des Fundgutes werden Aussehen, Beschaffenheit, mögliche Besonderheiten sowie der Erhaltungszustand dokumentiert. Der Fundkontext sowie der Vergleich mit Analogien aus der Fachliteratur führen zur kulturhistorischen Einordnung und Datierung eines Objektes. Bei der Suche nach relevanten Vergleichsstücken wird rasch deutlich, wie wichtig und gleichsam unverzichtbar die bildnerische Dokumentation von Fundstücken ist. Und damit sprechen wir einen wesentlichen und arbeitstechnisch zeitintensiven Teilbereich bei der Erstellung von Fundberichten an.

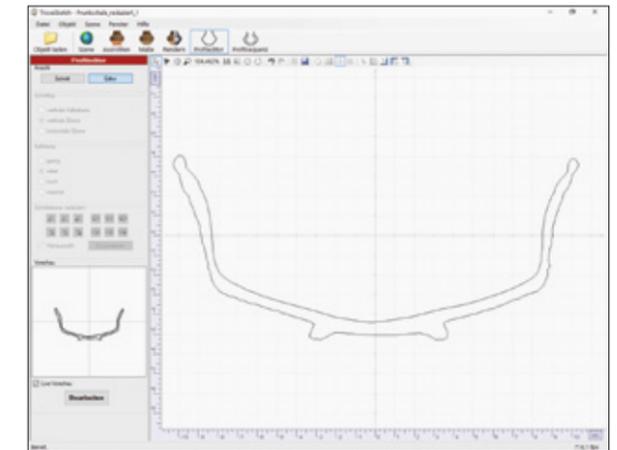
In der Zeitspanne vom Erscheinen der ersten archäologischen Publikation im 17. Jahrhundert¹ bis ins 21. Jahrhundert gab es mannigfaltigste Möglichkeiten für die Visualisierung von Fundstücken. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es üblich, von den

Artefakten vor allem Bleistiftzeichnungen anzufertigen. Diese stellten den einzelnen Gegenstand in der Regel von der Vorder- und der Rückseite sowie aus einer seitlichen Perspektive dar. Ergänzt wurde dies durch einen bzw. mehrere Schnitte und – falls nötig – durch die vergrößerte Darstellung von Verzierungen oder technischen Details. Die Ergebnisse wurden in Tusche übertragen und für Publikationszwecke auf Tafeln appliziert. Damals existierten keine einheitlichen Richtlinien, dennoch haben sich gewisse Standards durchgesetzt, die Gültigkeit behielten – bis heute. Verändert haben sich in den vergangenen drei Jahrzehnten dank technischer Fortschritte die Methoden der Illustration. Analoge und digitale Arbeitsweisen werden kombiniert. Besonders eindrücklich lässt sich der Entwicklungsprozess am Beispiel einer keramischen Materialgruppe deutlich machen: der Terra Sigillata. Dabei handelt es sich um hochwertiges römisches Tafelgeschirr mit roter, glänzender Oberfläche. Es lief in Großbetrieben ab der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis in das 5. Jahrhundert n. Chr. „vom Band“. Das Sortiment umfasste neben glatten, auf der Töpferscheibe produzierten Behältnissen unterschiedlicher Formgebung Schüsseln mit Reliefs. Sie entstanden mittels einer sogenannten Formschüssel. Die dekorativen Zierelemente bzw. die figürlichen und vegetabilen Darstellungen dieser Gefäße abzubilden, war stets eine Herausforderung und ein zeitintensives Unterfangen. Nach Eruierung des Randedurchmessers konnte das Profil der Bilderschüsseln mittels Profilkammes oder Bleidrahts abgenommen werden. Der nun vorliegende Längsschnitt wurde mit Bleistift auf Papier auf die linke Seite der Darstellung übertragen. Danach bildete die Archäologin bzw. der Archäologe die äußere Kontur, also gleichsam die Außenwand der



Zwei Gipsabformungen vom Relief einer Terra-Sigillata-Bilderschüssel, antikes Stadtviertel von Carnuntum (*villa urbana*), 2007 (Inv.Nr. 2064/2007/2-15)
Foto: Ingrid Hackhofer

Keramik, achsialsymmetrisch ab. Das Relief wurde mithilfe von Zigarettenpapier abgepaust, in mehreren Schritten auf das Transparentpapier durchgezeichnet und ausgetuscht. Auf der Suche nach effizienteren Arbeitsweisen ging man in der Folge dazu über, von den Reliefs Latexabformungen herzustellen. Nachdem die Formen ausgehärtet waren, konnten sie auf einer Platte aufgespannt und mit Gips ausgegossen werden. Danach fotografierte man die Abgüsse für die Publikation ab. Aber auch beim Zeichnen der Gefäßprofile ging man neue Wege. Sie wurden weiterhin mit Bleistift erstellt, in der Folge aber eingescannt und mithilfe eines vektorbasierenden Grafikprogrammes digitalisiert, gespiegelt und im gewünschten Maßstab abgespeichert. In jüngster Zeit erfolgt in Carnuntum die Erfassung ausgewählter archäologischer Grabungsfunde für Publikationszwecke mittels Laserscans.² Die Einzelmessgenauigkeit liegt hier im Submillimeter-Bereich. Die geschulten Experten³ bearbeiten die Daten nach und speichern sie in einer Datei ab, die dann mittels der Software TroveSketch geöffnet wird.⁴ Dieses Programm ermöglicht es, die Fundstücke auszurichten und automatisch zu vermessen. Auf Knopfdruck kann man ein Gefäß – in diesem Falle eine Bilderschüssel – virtuell aufschneiden und die Reliefszenen



Screenshot Schnitt durch eine Terra-Sigillata-Bilderschüssel, erstellt mittels Software TroveSketch

polar oder zylindrisch abgerollt darstellen. Dank des integrierten Profileditors lassen sich an frei positionierbaren Schnittebenen sowohl Halb- als auch Vollprofile extrahieren. Die Ergebnisse können in ein Vektorenprogramm exportiert und bearbeitet werden. Das Programm stellt einen Quantensprung in der Dokumentation von Fundmaterial dar. Es kommt aktuell in Carnuntum bei der grafischen Dokumentation von Gefäßkeramik und bei der Visualisierung von Bleiobjekten zum Einsatz.

¹ Als erste archäologische Publikation gilt das mit Kupferstichen illustrierte, 1655 von Jean-Jacques Chifflet veröffentlichte Werk „Anastasis Childerici I. Francorum regis“, das über das Grab des fränkischen Königs Childerich I. († 481/482) berichtet. Es wurde 1653 im belgischen Tournai entdeckt.

² Einige archäologische Einrichtungen blicken bei der Aufnahme von Grabungsfunden mittels Laserscans bereits auf mehrjährige Erfahrung zurück, etwa das Landesamt für Archäologie in Sachsen. Hier werden bereits seit rund 15 Jahren archäologische Bodenfunde durch den Einsatz eines Laserscanners erfasst. Vgl. www.archaeologie.sachsen.de/3d-fund-dokumentation-4440.html, abgerufen am 29.3.2021.

³ Die Fundstücke werden in der Kulturfabrik in Hainburg von Mitarbeitern des Amtes der NÖ Landesregierung, Abteilung Hydrologie und Geoinformation, gescannt. Einzelobjekte aus dem Bestand des Museums werden bereits seit 2007 gescannt und in eine Datenbank eingespielt (<https://kulturdatenbank.at/>). Für die systematische Dokumentation von Grabungsfunden kam diese Methode bisher mangels personeller Kapazitäten nicht zum Einsatz.

⁴ In Kooperation mit der Technischen Universität Chemnitz, Professur Graphische Datenverarbeitung und Visualisierung, wurden für die speziellen Anforderungen an die archäologische Funddokumentation die Softwareprodukte TroveSketch und Vessel Reconstructor entwickelt und laufend verbessert.

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE
UND RECHTSGESCHICHTE

Zur Genese eines Sammlungsgebietes

Kulturgeschichte als inhaltliche Klammer

Von Abelina Bischof

A

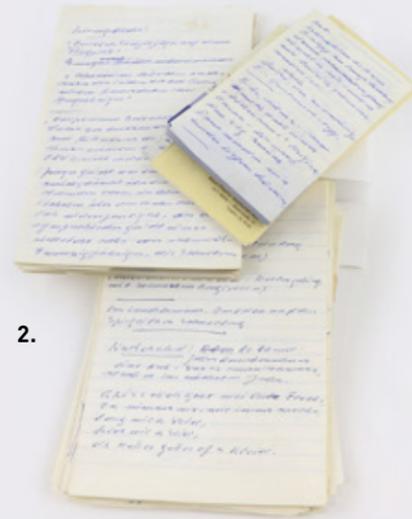
nders, als der Name vermuten lässt, ist die Historische Landeskunde einer der jüngsten Sammlungsbereiche der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Noch jünger ist freilich das 2016 geschaffene übergeordnete Sammlungsgebiet Kulturgeschichte, dem der Sammlungsbereich Historische Landeskunde angehört. Im Folgenden soll grob umrissen werden, wie und warum es zum Zusammenschluss der kulturgeschichtlichen Sammlungsbereiche unter der inhaltlichen Klammer der Kulturgeschichte kam.

Das Sammlungsgebiet Kulturgeschichte bündelt gegenwärtig die fünf eigenständig gewachsenen Sammlungsbereiche Volkskunde, Historisches Spiel-

zeug, Rechtsgeschichte, Historische Landeskunde sowie Literatur. Während die Volkskunde als Ältester der kulturgeschichtlichen Sammlungsbereiche auf das Engste mit der Gründung des Niederösterreichischen Landesmuseums und der dortigen Dauerausstellung zur Geschichte des Landes Niederösterreichs verbunden ist, gehen die Kernbestände der Sammlungsbereiche Rechtsgeschichte und Historisches Spielzeug auf die Übernahme der Privatsammlungen Liebl (1950) und Mayr (1994) zurück. Erst in den 1980er-Jahren wurde ergänzend mit dem systematischen Aufbau der Sammlungsbereiche Historische Landeskunde und Literatur begonnen. >>



1.



2.



3.



4.



5.

1. Schandmaske mit langem Rüssel, 17./18. Jahrhundert – Sammlungsbereich Rechtsgeschichte (Inv.Nr. RG-44)
2. Ilse Tielsch, Notizen zu „Die Ahnenpyramide“ – Sammlungsbereich Literatur (Inv.Nr. LS-Tiel.1.5.1)
3. Barocke Krippenfigur: Hirte mit Musikinstrument, 18. Jahrhundert – Sammlungsbereich Volkskunde (Inv.Nr. VK-5844/14)
4. Pferd mit Kutsche, um 1900 – Sammlungsbereich Historisches Spielzeug (Inv.Nr. SZ-HOL-D-3)
5. Armprothese des Soldaten Nachförg, um 1915 – Sammlungsbereich Historische Landeskunde (Inv.Nr. LK1697/30)

Fotos: Landessammlungen NÖ

Bis zur Schaffung des übergeordneten Sammlungsgebietes Kulturgeschichte agierten die fünf Sammlungsbereiche hinsichtlich ihrer Sammeltätigkeit und inhaltlichen Schwerpunktsetzung gänzlich autonom voneinander. Dieser Umstand lag einerseits darin begründet, dass ihnen unterschiedliche Sammlungsverantwortliche vorstanden, die sich – wenn überhaupt – nur sporadisch miteinander abstimmten, und hatte seine Ursache andererseits im Fehlen einer verbindlichen Festlegung der jeweiligen inhaltlichen Sammlungszuständigkeiten und deren Abgrenzung voneinander. Die Folge waren Überschneidungen in der Sammeltätigkeit.

Im Zuge der Erstellung der Sammlungsstrategie der LSNÖ im Jahr 2013 wurde dieses Strukturproblem augenscheinlich. Um die zielgerichtete und inhaltlich konsequente Entwicklung der jeweiligen Sammlungsbereiche gewährleisten zu können, entschied man sich dazu, die kulturgeschichtlichen Sammlungsbereiche zum Sammlungsgebiet Kulturgeschichte zusammenzuführen. Mit der 2016 neu geschaffenen Organisationsform wurden der fachliche Austausch und die Abstimmung bezüglich der Akquisition und Sammlungszuweisung von Objekten sozusagen institutionalisiert. Eine weitere wichtige Rahmenbedingung für das Vermeiden ineffizienter Parallelitäten wurde mit der klaren Abgrenzung der jeweiligen Sammlungsschwerpunkte geschaffen. Sie war vor allem hinsichtlich der inhaltlich eng miteinander verbundenen Bereiche Volkskunde und Historische Landeskunde notwendig und hat sich in den vergangenen Jahren als immens gewinnbringend für die objektiv nachvollziehbare Zuordnung von Neuzugängen erwiesen.

Durch die Schaffung des neuen Sammlungsgebietes

trat ein weiterer positiver Nebeneffekt ein: Damit konnte eine regelmäßige fachliche Abstimmung zwischen den einzelnen Sammlungsverantwortlichen sichergestellt und die interdisziplinäre Zusammenarbeit bei der Erforschung neuer Sammlungskonvolute intensiviert werden. Zudem lassen sich nun auch Synergien betreffend die Verwendung von Depoträumen besser identifizieren und effizienter nutzen.

Arbeitsschwerpunkte im Jahr 2020

- Digitale Nacherfassung des landeskundlichen Inventar-Altbestandes für die Online-Sammlung
- Neuverstandortung des Kaiserhausdepots mittels Barcodes
- Konservatorische und wissenschaftliche Erschließung des Textilbestandes des Mährisch-Schlesischen Heimatmuseums
- Inhaltliche Recherchen und Vorarbeiten für die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 in Schloss Marchegg

Neu in der Sammlung

Was die Sammeltätigkeit der Historischen Landeskunde betrifft, ist in den vergangenen Jahren die Dokumentation der Geschichte jüdischen Lebens in Niederösterreich verstärkt in den Fokus gerückt. Dieser bisher in der Sammlung nur wenig beachtete Aspekt niederösterreichischer Geschichte soll künftig konsequent Beachtung finden. Hier hat sich der enge fachliche Austausch mit dem wissenschaftlichen Team des Instituts für jüdische Geschichte Österreichs (Injoest) als enorm bereichernd erwiesen. So auch im Falle des Adelsprädikats eines gewissen Ignaz Eisler Edler von Terramare, das 2020 als Neuzugang in die landeskundliche Sammlung Eingang fand. >>



Erhebung in den Adelsstand des Ignaz Eisler mit dem Prädikat Edler von Terramare, 1901 (Inv.Nr. LK2541)
Foto: Landessammlungen NÖ

Das überaus kunstfertig gestaltete und hervorragend erhaltene Adelsprädikat aus dem Jahr 1901 erinnert an das in Vergessenheit geratene Schicksal einer der erfolgreichsten jüdischen Unternehmerfamilien Niederösterreichs. Als Gründer und Eigentümer der k.u.k. Militär-Konservenfabrik in Inzersdorf setzte die Familie Eisler den Grundstein für ein Unternehmen, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für eine der bekanntesten Konservenmarken Österreichs verantwortlich zeichnete. Der Umstand, dass „Inzersdorfer“ und dessen Erzeugnisse heute zwar fest im kollektiven Bewusstsein der österreichischen Bevölkerung verankert sind, die Geschichte seiner Eigentümer, der jüdischen Familie Eisler, aber bisher kaum erforscht wurde und weitgehend in Vergessenheit geriet, ist bezeichnend für den widersprüchlichen Umgang Nachkriegsösterreichs mit dem „arisierten“ unternehmerischen „Erbe“ jüdischer Industrieller.

Der 1901 nobilitierte Ignaz Eisler Edler von Terramare wurde 1822 in Koritschan/Koryčany im heutigen Tschechien in eine jüdische Familie geboren. Eisler gründete 1873 die k.u.k. Militär-Konservenfabrik in Inzersdorf, die fortan Fleisch-, Gemüse-, Suppen- und Kaffee-Konserven für die k.u.k. Armee herstellte. Ab 1877 durfte sich das Unternehmen „k.k. privilegiert“ nennen. Nach dem Tod des Firmengründers im Jahr 1902 wurde es in die Anglobank Ltd. London-Wien eingegliedert, jedoch von den Söhnen des Firmengründers weitergeführt. Für das nun unter dem Namen Eisler & Comp. firmierende Unternehmen bedeutete der Zusammenschluss eine Internationalisierung. In der Folge konnten Konserven auch in Werken im ungarischen, italienischen, polnischen und spanischen Raum produziert werden. Mit dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie 1918 zerfiel auch der

Konzern; bestehen blieb lediglich das Fabrikwerk in Inzersdorf. Bis zu seiner „Arisierung“ im Jahr 1938 wurde das Unternehmen von den Brüdern Johann Arthur Eisler (1878–1938) und Stefan Rudolf Eisler (1883–1938) weitergeführt. Wenig ist über die genauen Umstände des Ablebens der beiden Direktoren 1938 bekannt; gesichert ist nur, dass sie den Freitod wählten. Den verbliebenen Mitgliedern der Familie Eisler gelang die Flucht ins Ausland. Das von ihnen zurückgelassene „arisierte“ Unternehmen in Inzersdorf wurde ab 1939 von Hermann Voith und seiner Schwester Else Pecher geführt.

Mit dem Erwerb des Adelsprädikats für den Sammlungsbereich Historische Landeskunde konnte ein erster Schritt in der wissenschaftlichen Erforschung und Dokumentation des Schicksals der Familie Eisler getan werden. Es bleibt zu hoffen, dass er Impuls für eine vertiefende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Unternehmensgeschichte von „Inzersdorfer“ gibt.

Öffentlichkeitsarbeit

Die Öffentlichkeitsarbeit des Sammlungsbereichs beschränkte sich in dem außergewöhnlichen Jahr 2020 auf die Bereitstellung von Content für die Webpräsenz der LSNÖ, sei es in Form von Sammlungsobjekten für die Online-Sammlung oder in Form der für die kulturgeschichtlichen Sammlungsbereiche erstellten Podcasts „CollectCast NÖ“.

Zudem konnten Rocco Leuzzi und die Autorin dieses Beitrages die Erfahrungen des Sammlungsbereichs beim Sammeln von Kulturgeschichte mit den Studierenden des Universitätslehrgangs „Collection Studies and Management“ der Donau-Universität Krems im Rahmen eines Online-Vortrages teilen.



Erhebung in den Adelsstand des Ignaz Eisler, Urkunde in purpurnem Samteinband mit angehängtem Siegel, 1901 (Inv.Nr. LK2541)
Foto: Landessammlungen NÖ

Ausblick 2021

Nachdem die LSNÖ mit der wissenschaftlichen Leitung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022 in Schloss Marchegg betraut wurden, liegt das Hauptaugenmerk der Tätigkeit des Sammlungsbereichs 2021 auf den inhaltlichen Recherchen in Vorbereitung der am 25. März 2022 eröffnenden Schau.

Sie wird einen umweltgeschichtlichen Streifzug durch die bewegte Geschichte des wechselseitigen Verhältnisses von Natur und Mensch unternehmen. Am Beispiel des Marchfeldes soll dargestellt werden, wie der Mensch die urtümliche Naturlandschaft suk-

zessive zu einer Kulturlandschaft nach seinen Bedürfnissen umgeformt hat. Im Fokus der Erzählung steht, die dadurch verursachten ökologischen Folgen für die Umwelt und den Menschen selbst aufzuzeigen.

Die inhaltliche Ausrichtung der Landesausstellung bietet eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten zu den Beständen der LSNÖ. Im kulturgeschichtlichen Bereich werden unter anderem die im landeskundlichen Bestand befindlichen Artefakte von der Besetzung der Hainburger Au in Stopfenreuth im Winter 1984 als Ausstellungsexponate eine zentrale Rolle spielen.



Oben: Stoffabzeichen von Walter Fantl-Brumlik mit seiner Häftlingsnummer aus dem KZ Auschwitz-Birkenau (Inv.Nr. LK2556/159)

Unten: Gürtel von Walter Fantl-Brumlik – sein Lebenssymbol (Inv.Nr. LK2556/466). Die letzten Löcher zeigen die Abmagerung im KZ Auschwitz-Birkenau.

Fotos: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE
UND RECHTSGESCHICHTE

Wider das Vergessen

*Der Nachlass des Holocaust-Überlebenden
Walter Fantl-Brumlik*

Von Michael Resch

In den letzten Jahren seines Lebens suchte Walter Fantl-Brumlik (1924–2019) eine geeignete Institution für seine zeitgeschichtliche Sammlung; der gebürtige Niederösterreicher fand sie in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Im Frühjahr 2020 kam der Nachlass Fantl-Brumliks als Schenkung in die LSNÖ und wurde im Lauf des Jahres wissenschaftlich aufgearbeitet. Er beinhaltet zirka 500 Objekte, Briefe, Dokumente und Fotografien, die auf persönlicher, familiärer und institutioneller Ebene das Leben der Familie Fantl-Brumlik dokumentieren. Er macht die mit dem Jahr 1938 zunehmend einsetzende Diskriminierung, Ausgrenzung bis hin zur systematischen Verfolgung, Ermordung des Großteils der Familie im Holocaust und Rückkehr des einzigen Überlebenden Walter Fantl-Brumlik nachvollziehbar.

Walter Fantl-Brumlik wurde am 6. März 1924 in der Gemeinde Bischofstetten im Bezirk Melk geboren

und wuchs dort als zweites und jüngstes Kind einer jüdischen Familie auf. Sein Vater Arthur Fantl-Brumlik (geb. 1890) war Kaufmann und betrieb gemeinsam mit seiner Frau Hilde (geb. 1898) eine Gemischtwarenhandlung im Ort. Das Geschäft hatte er von seinem Onkel übernommen, der ihn aufgezogen und adoptiert hatte, weshalb die Familie den Doppelnamen „Fantl-Brumlik“ trug.¹

Das Leben der einzigen jüdischen Familie in Bischofstetten am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist im Nachlass gut dokumentiert. Für die Jahre vor 1938 fotografisch festgehalten sind die Militärzeit von Arthur Fantl-Brumlik, Ausflüge, Feierlichkeiten und familiäre Angelegenheiten. Das Leben der Familie änderte sich 1938 grundlegend durch den Einmarsch der deutschen Truppen und den „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland. Noch in der Nacht des 11. März ➤

1938, an dem Schuschnigg in einer Radioansprache die geplante Volksabstimmung über den Fortbestand der Unabhängigkeit Österreichs absagte und seinen Rücktritt bekannt gab, zeigten sich die ersten Nationalsozialisten in ihren braunen Uniformen in Bischofstetten, darunter auch Freunde und Bekannte der Fantl-Brumliks. In diesen Tagen begann die systematische Ausgrenzung der Familie. Bereits am 12. März kamen SA-Männer in das Geschäft von Arthur Fantl-Brumlik und zwangen ihn, Plakate mit der Aufschrift „Judengeschäft“ in die Auslage zu kleben.² Zu einem der ersten einschneidenden Erlebnisse für Walter Fantl-Brumlik kam es während der Novemberpogrome 1938, als er und sein Vater festgenommen und eingesperrt wurden.³

Aus dem Zeitraum 1938 bis 1940 sind im Nachlass Objekte und Dokumente enthalten, die Auskunft über zwei einschneidende, das Leben der Familie bestimmende Erfahrungen geben: die „Arisierung“ der Gemischtwarenhandlung und den Versuch der Auswanderung der Familie in die USA. Kurz nach den Novemberpogromen wurde das Geschäft in Bischofstetten durch den kommissarischen Verwalter geschlossen.⁴ Schon im Juni 1938 war das erste Schätzungsgutachten für die Liegenschaften in Bischofstetten entstanden.⁵ Die „Arisierung“ des Geschäftes gestaltete sich für die nationalsozialistischen Behörden schwierig, da Arthur Fantl-Brumlik den Verkauf hinauszögern konnte; so wurde die „Übernahme“ erst im Dezember 1939 offiziell vollzogen, wobei er auch dagegen Beschwerde einlegte und so die Familie noch ein wenig länger in Bischofstetten blieb.⁶ Arthur Fantl-Brumlik weigerte sich, den Kaufvertrag zu unterzeichnen, weshalb sich darauf die Anmerkung findet: „Da derselbe die Unterschrift verweigerte, wurde dieser Vertrag vom Veräusserungstreuhänder unterfertigt“⁷.

Im selben Zeitraum versuchte die Familie, in die USA auszuwandern. Dafür nahm Arthur Fantl-Brumlik Kontakt zu einem alten Bekannten auf, der kurz nach dem Ersten Weltkrieg Österreich verlassen hatte und sich um die Einreise der Familie annahm.⁸ Die Einwanderung in die USA war an die Einwanderungsquote und ein Affidavit gebunden, das heißt die Unterhaltsgarantieerklärung eines US-Bürgers für die Einwandernden.⁹ Die vielen im Nachlass befindlichen Briefe zwischen Bischofstetten und den USA bzw. den Auswanderungsstellen zeichnen den verzweiferten Versuch der Auswanderung nach, der aus verschiedenen Gründen immer wieder scheiterte, weil Dokumente oder Bescheide fehlten. Er endete mit dem Kontaktabbruch im Februar 1941. Zu diesem Zeitpunkt wohnte Familie Fantl-Brumlik schon in einer Wiener Sammelwohnung, wo sie bis zur ihrer Deportation ins Konzentrationslager Theresienstadt am 1. Oktober 1942 blieb.¹⁰ Im Nachlass befindet sich zur Zeit in Theresienstadt die Korrespondenz zwischen der Familie Fantl-Brumlik und Grete Tugemann, einer Schwester von Arthur Fantl-Brumlik aus Klagenfurt, die die Familie in Theresienstadt mit Essenspaketen versorgte.

Im KZ Theresienstadt hielt sich die Familie bis zur Deportation ins Arbeits- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau Ende September 1944 auf. Walter und sein Vater waren unter den 2.499 Personen des Transportes „EK 2499“. Beim Eintreffen in Auschwitz erfolgte auf der berühmten Rampe die „Selektion“. Dort sah Walter seinen Vater zum letzten Mal. Arthur Fantl-Brumlik wurde sofort nach der Selektion in den Gaskammern ermordet.¹¹ Auch seine Mutter und Schwester wurden später nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

In Auschwitz durften die ankommenden Häftlinge

nur zwei Dinge behalten: Schuhe und Gürtel. Sein Gürtel war für Walter Fantl-Brumlik ab diesem Zeitpunkt der einzige persönliche Besitz. Er wurde für ihn zum Lebenssymbol und blieb das zeitlebens. Mit diesem Gürtel trat Fantl-Brumlik auch im Jänner 1945 den Todesmarsch von Auschwitz ins zirka 80 Kilometer entfernte KZ Blechhammer an, wo er bei der Befreiung um die 37 Kilo wog.¹² Auf dem Rückweg aus dem Osten über Krakau, Kattowitz, Sagan, Theresienstadt, um nur einige Stationen zu nennen, trug Walter Fantl-Brumlik aufgenäht am Gewand ein Stoffstück mit der Aufschrift „K.-Z. Auschwitz B-11531“ – jener Nummer, die ihm bei der Ankunft in Auschwitz auf den Arm tätowiert worden war¹³ und ihn als KZ-Überlebenden kennzeichnete. Das Stoffstück trug er, weil er und andere Befreite Angst hatten, für versprengte deutsche Soldaten gehalten zu werden.

Nach der Rückkehr nach Österreich im Jahr 1945 lebte Walter Fantl-Brumlik bis zu seinem Tod Ende 2019 in Wien. Er gehörte zu den letzten in Niederösterreich geborenen Auschwitz-Überlebenden. Er selbst schwieg lange zu seinem Schicksal. Erst in seiner Pension widmete sich Walter Fantl-Brumlik vermehrt der Erinnerungskultur zum Holocaust, ging mit seiner Lebensgeschichte in die Öffentlichkeit, sprach mit Schüler*innen im Unterricht über den Holocaust und stellte sich wider das Vergessen. In der Publikation „Überleben. Der Gürtel des Walter Fantl“ (2018) wurde sein Leben von Gerhard Zeillinger festgehalten. Die im Nachlass befindlichen Objekte und Dokumente bilden neben den Erinnerungen von Walter Fantl-Brumlik¹⁴ die Grundlage für die Publikation.

In den vergangenen Jahren wurde in der Forschung und der öffentlichen Erinnerungskultur die Frage immer lauter: Wie kann die Erinnerung an den Ho-

locast als größtes Verbrechen der Menschheit nach dem Ableben der Zeitzeug*innen aufrechterhalten werden? Hier kommt auch musealen Sammlungen eine wesentliche Aufgabe zu: nämlich nicht in Ausstellungen präsentierte Sammlungsobjekte und Dokumente zum Holocaust der Öffentlichkeit online zugänglich zu machen und so die Erinnerung durch das Präsentieren von Originaldokumenten im digitalen Raum zu fördern. Die LSNÖ haben seit 2020 mit der Online-Sammlung eine Plattform, auf der unter anderem der wissenschaftlich aufgearbeitete Nachlass von Walter Fantl-Brumlik in Bezug auf den Holocaust öffentlich zugänglich ist. Sie wollen damit einen Beitrag zur Erinnerungskultur leisten.

¹ Bescheinigung Adoption Arthur Fantl-Brumlik vom 15.10.1920, Landessammlungen Niederösterreich (Inv.Nr. LK2556/46).

² Vgl. Gerhard Zeillinger: Überleben. Der Gürtel des Walter Fantl. Wien 2018, S. 26ff.

³ Vgl. Christoph Lind: Der letzte Jude hat den Tempel verlassen. Juden in Niederösterreich 1938 bis 1945. Wien 2004, S. 31.

⁴ Empfangsbestätigung Kassa des Geschäfts von Arthur Fantl-Brumlik vom 2.12.1938, Landessammlungen Niederösterreich (Inv.Nr. LK2256/84).

⁵ Wertschätzungsgutachten Geschäft Arthur Fantl-Brumlik vom 25.6.1938, Landessammlungen Niederösterreich (Inv.Nr. LK2556/81).

⁶ Vgl. Zeillinger: Überleben, S. 44f.

⁷ Kaufvertrag Gemischtwarenhandlung vom 7.12.1939, Landessammlungen Niederösterreich (Inv.Nr. LK2556/94).

⁸ Vgl. Zeillinger: Überleben, S. 38f.

⁹ Vgl. Lind: Der letzte Jude hat den Tempel verlassen, S. 28.

¹⁰ Vgl. Zeillinger: Überleben, S. 97.

¹¹ Vgl. ebd., S. 157ff.

¹² Vgl. ebd., S. 193–199.

¹³ Vgl. ebd., S. 208.

¹⁴ Shoah Foundation. Visual History Archive Online, Interview mit Walter Fantl-Brumlik am 20. März 1997.

„Stanglpuch“ MS 50 („MS“ für „Moped-Schalenrahmen“), 1954
(Inv.Nr. VK-26624-2)
Foto: Landessammlungen NÖ



SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

Vollgas in der Volkskunde

Mobilität im Alltag

Von Rocco Leuzzi

Dinge der Mobilität, also Fahr- und Transportgeräte, bilden kein Kernthema der traditionellen Volkskunde. Sie sind in volkskundlichen Sammlungen mit Bezügen zu Landwirtschaft und Handwerk vertreten, stellen aber im Normalfall kein eigenes Thema der Sammlung dar. Während Pferdewagen und Schlitten aus der landwirtschaftlichen Nutzung durchaus vorhanden sind, finden sich Fahrräder oder Motorräder, die bereits in der Zwischenkriegszeit, spätestens aber nach dem Zweiten Weltkrieg eine bedeutende Rolle in der Mobilität spielten, kaum bis gar nicht in volkskundlichen Sammlungen.

Der Sammlungsbereich Volkskunde der Landes-

sammlungen Niederösterreich (LSNÖ) benötigt für die Dokumentation und Darstellung von Bereichen des Alltagslebens gute Stellvertreterobjekte. Sie sollen nicht auf ein Arbeitsumfeld bezogen sein, wie etwa ein Traktor oder ein Transportwagen, sondern unterschiedliche Facetten der Mobilität illustrieren können. Damit werden sie dem Anspruch gerecht, Teil der Vermittlung einer Kulturgeschichte des Alltags zu sein.

1961 markierte das Erscheinen des Buches „Volkskultur in der technischen Welt“¹ einen fälligen Wendepunkt in der volkskundlichen Fachgeschichte, der gar nicht im Sinne einer Technologieforschung, >>

sondern als Hinwendung zum tatsächlich Geschehenden aufwecken wollte. Das leitete einen nicht überall gleich schnell einsetzenden, aber doch nachhaltigen Schwenk des Faches hin zur empirischen Kulturwissenschaft ein. Die Einteilung des Lebens in Arbeit und Freizeit, Fest- und Alltag gründet auf einem Verständnis der Moderne;² Alltagskultur ist die uns alle umgebende Lebensrealität, ihre kulturhistorische und gegenwärtige Betrachtung wurde zum Kerngebiet der Volkskunde.³

Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg begann sich die Individualmobilität von beruflichen Notwendigkeiten zu emanzipieren und als wesentlicher Bestandteil des Freizeitens zu etablieren.⁴

Die volkskundliche Sammlung der LSNÖ verfügt über zwei 2019 und 2020 erworbene motorisierte Individualverkehrsmittel – ein Moped und ein Motorrad.⁵ Das Moped ist eine sogenannte „Stanglpuch“ (Inv.Nr. VK-26624, 1954), ein einsitziges Pressblech-Zweirad, das einen niedrigen Einstiegspreis hatte und die Möglichkeit bot, es ohne Führerschein schon ab 16 Jahren zu betreiben. Damit bildet das Moped neben seiner Rolle als günstiges motorisiertes Verkehrsmittel vor allem auch einen wesentlichen Faktor in der Charakteristik von Jugendkulturen der Nachkriegszeit ab: als Mittel einer neu gewonnenen Mobilität und als Projektionsfläche speziell männlicher jugendlicher Wunschvorstellungen von Eigenständigkeit bis Verwegenheit.⁶

Größer und teurer als das Moped, blieb das Motorrad Erwachsenen vorbehalten und erforderte einen Führerschein. Dafür war es auch das einzige Transportmittel vieler Familien, das oft mit einem Beiwagen um weitere Sitz- und Ladekapazität erweitert wurde. Eine Puch 125 TS (Inv.Nr. VK-27400, 1954)

konnte für die LSNÖ erworben werden – ein in den 1950er-Jahren weit verbreitetes Modell. In der leistungsstärkeren Sportversion waren diese Maschinen ab 1948 in einem auffälligen Rot erhältlich, das sie von den zumeist schwarzen einfacheren Modellen abhob. Mit dem statushebenden „S“ im Namen und der roten Farbe steht dieses Motorrad auch schon für den – zugegeben langsamen – Übergang vom Transportmittel der weniger begüterten Schichten zum Sportgerät für Freizeit und Hobby.

Mit diesen beiden Krafrädern ist der Bereich der einspurigen Individualmobilität für die volkskundliche Sammlung vorläufig vollständig. Eine sinnvolle Ergänzung kann in Zukunft noch ein Automobil sein, wobei ebenso mit einem einzelnen Objekt möglichst vielfältige Dokumentations- und Vermittlungsaspekte abgedeckt werden sollten.

Neu in der Sammlung

Mit etwa 200 Kästen und 100 Truhen aus dem bäuerlichen Wohnraum ist ein breites Spektrum von Möbeln in unterschiedlichen Formen und Mustern in den LSNÖ vorhanden; daher wird in diesem Bereich nicht mehr aktiv gesammelt, sondern nur bei besonderen Objekten eine Annahme erwogen. Ein solcher Fall ergab sich durch das Schenkungsangebot einer Bauertruhe aus dem Mostviertel; diese recht einfache Truhe mit drei Feldern (Inv.Nr. VK-27494, Anfang 19. Jahrhundert) ist sehr interessant bemalt. Das mittlere Feld zeigt eine Hochzeitsgesellschaft: Das Brautpaar wird vom Wirt begrüßt, der Hochzeitsbitter begleitet diesen Brauch. Vergleichbare Szenen sind genrehaft auf einer Reihe von Hochzeitsmöbeln (Truhen und Kästen) aus dem Mostviertel zu finden.⁷ Sie werden einem Meister aus der Umgebung von



Puch S 125 („S“ für „Sport“), 1954 (Inv.Nr. VK-27400-2)
Foto: Landessammlungen NÖ

Arbeitsschwerpunkte 2020 und Ausblick 2021

Waidhofen/Ybbs zugeschrieben, der nicht namentlich, sondern als „Waidhofener“ oder „Ybbstaler Hochzeitsmaler“ überliefert ist. Die Ankunft beim Hochzeits- oder Wirtshaus ist im Brauchgeschehen dicht mit Ritualen des Einlassens und Spendens besetzt, sie stellt einen wichtigen Schritt im Ablauf des Hochzeitstages dar.⁸ Ob die neu in die Sammlung übernommene Truhe von ebendiesem Meister oder einem Nachahmer stammt, kann nicht restlos geklärt werden.⁹ Jedenfalls stellt sie eine Besonderheit in der niederösterreichischen Möbellandschaft dar; in der volkskundlichen Sammlung war bislang neben sieben dem Hochzeitsmaler zugeschriebenen Möbeln nur ein Stück mit einer typischen Hochzeitsgesellschaft vorhanden: ein Bett mit der Datierung 1774.

Im Jahr 2020 konnte die Online-Sammlung der LSNÖ realisiert werden; das für den volkskundlichen Bereich ausgewählte Konvolut sollte mit einem breiten Spektrum an Objekten die Vielfalt des Sammlungsbereiches in seiner Repräsentation des traditionellen volkskundlichen Kanons und des Aufbruchs zur Alltagskultur zeigen. Die weitere Inventarisierung der Altbestände soll diese Vielfalt in Tranchen sinnvoll ergänzen; so wurden der Online-Sammlung im Herbst 2020 weitere 1.500 Objekte aus den im Frühling vollständig inventarisierten Grafiken und Andachtsbildchen hinzugefügt. Vor allem die Grafiken stellen eine Besonderheit dar: Diese sogenannten Waldviertler Heimatbilder entstanden als ethnografisches Großprojekt in den >>



Bauernruhe, mittleres Feld,
Anfang 19. Jahrhundert,
erworben 2020 (Inv.Nr. VK-27494)
Foto: Landessammlungen NÖ



Hans Neumüller, Kleines Bauernhaus Heinrichs Nr. 8, Waldviertler Heimatbild (Ausschnitt), um 1940 (Inv.Nr. VK-26766)
Foto: Landessammlungen NÖ

späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren. Sie sollten die Bau- und Möbelformen, das Handwerk und das bäuerliche Leben vorwiegend des Waldviertels dokumentieren. Diese Abbildungen ergeben eine sehr interessante Sammlung von Aufzeichnungen aus dem bäuerlichen Leben um 1930; allerdings ist nicht vollends geklärt, welche Motive die zuständige Obrigkeit hatte, sie in Auftrag zu geben. Diese Werke sind sukzessive von den LSNÖ erworben worden, die nun über einen großen Teil der damals erstellten Grafiken verfügen.¹⁰ Eine weitere Inventarisierungstranche seit Ende 2020 soll zusätzliche noch wenig bekannte Objekte aus der volkskundlichen Sammlung für den Webauftritt erschließen; neben anderen Andachtsbildchen und Gra-

fiken aus dem Trachtenbereich werden daher auch Segens- und Amulettzettel digitalisiert.

Öffentlichkeitsarbeit

An der Donau-Universität Krems, Universitätslehrgang Collections Studies and Management, wurde 2020 ein Vortrag gehalten. Er erfolgte Corona-bedingt ebenso online wie die Abhaltung eines zweitägigen Moduls zum Thema Inventarisierung im Rahmen des Kustodenlehrgangs des Museumsmanagements Niederösterreich. Ein für die Zeitschrift „Kulturgüter-schutz-Forum“ (Bundesamt für Bevölkerungsschutz, Schweiz) erstellter Beitrag beschäftigt sich mit der Priorisierung von Sammlungen.

¹ Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt. Frankfurt am Main 1986 (überarb. Neuauflage).

² Vgl. Konrad Köstlin: Der Alltag als Thema der Europäischen Ethnologie. In: Olaf Bockhorn, Margot Schindler, Christian Stadelmann (Hrsg.), Alltagskulturen. Forschungen und Dokumentationen zu österreichischen Alltagskulturen seit 1945. Wien 2006, S. 19–35.

³ Das Fach Volkskunde hat sich weitgehend von diesem Namen abgenabelt, um den Veränderungen der Wissenschaft Rechnung zu tragen. Ein ähnlich breit angenommener Name hat sich danach aber bislang nicht etablieren können, die selbstkritische bzw. -reflexive Bezeichnung „Vielnamensfach“ wird daher oft genannt.

⁴ Vgl. Burkhard Pöttler, Alltagsdinge. In: Bockhorn, Schindler, Stadelmann (Hrsg.), Alltagskulturen, S. 175–199.

⁵ Dieter Peschl gebührt Dank für Vorschlag und Auswahl der hervorragenden Objekte!

⁶ Vgl. Olaf Bockhorn: Das Moped. In: Dinge des Alltags. Objekte zu Kultur und Lebensweise in Österreich seit 1945. Katalog der Oberösterreichischen Landes-museen N.S. 17. Weitra o. J. [2004].

⁷ Vgl. Helmut Nemeč: Alpenländische Bauernkunst. Wien 1966.

⁸ Vgl. Leopold Schmidt: Volkskunde von Niederösterreich, Bd. II. Horn 1981.

⁹ Die in der Literatur dem Hochzeitsmaler zugeschriebenen Möbelstücke sind in Alter und Ausführung unterschiedlich; möglicherweise handelt es sich um zumindest zwei unterschiedliche Werkstätten.

¹⁰ Vgl. Nora Czapka: Waldviertler Heimat-Bilder. Studien zur Sachkultur vor 50 Jahren. Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien 1993.



SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

Spielen als Teil der Alltagskultur

*„Beim Spiel kann man einen Menschen
in einer Stunde besser kennenlernen als im
Gespräch in einem Jahr“ (Platon zugeschrieben)*

Von Dieter Peschl

D

ie Covid-19-Pandemie – im Jahr 2020 alles beherrschendes Thema – verlangte einen Rückzug der Menschen in ihre eigenen vier Wände. In vielen Haushalten waren Lösungen für eine sinnvolle Beschäftigung gefragt. Besonders Eltern standen vor der Herausforderung, den neuen Alltag während des Ausnahmezustandes für alle Beteiligten sinnvoll zu gestalten. Karten- und Gesellschaftsspiele als Gemeinschaftserlebnis waren ein wichtiger Beitrag dazu in der Krisenzeit. Das gemeinsame Gewinnen oder Verlieren, Würfeln, Kartenaufschlagen, Raten, Bluffen: All das konnte sicherlich zu einem harmonischeren familiären Zusammenleben beitragen.

Archäologische Ausgrabungen belegen, dass schon vor Jahrtausenden das Spiel mit den Würfeln die Menschen faszinierte – so etwa die Grabbeigaben, ein Satz Spielsteine und Stabwürfel, die der „Spielerin“ aus Jetzelsdorf ins Grab mitgegeben worden waren.¹ Der römische Geschichtsschreiber Tacitus dokumentierte in seinen Aufzeichnungen die Leidenschaft der Römer, beim Würfelspiel auch um Geldeinsätze zu spielen, und jene der Germanen, die das Spiel „in geschäftsmäßigem Ernst treiben“². Auf mittelalterlichen Darstellungen sind Karten- und Würfelspieler oft in Gesellschaft des Teufels zu sehen. Besonders die aus dem Orient stammenden Spielkarten galten >>

zunächst als „Gebetsbuch des Teufels“, wurden aber in der Oberschicht rasch sehr beliebt und lösten die bis dahin in diesen Kreisen ausschließlich gepflegten Würfelspiele ab. 1597 ließ John Wolfe in London ein Spiel unter dem Namen „The new and most pleasant game of the goose“ registrieren. Bald erfreute man sich am Hofe dieses Brettspiels mit spiralförmig angeordneten Spielfeldern, das für zwei bis sechs Mitspieler*innen konzipiert ist. Meist wurde auch um hohe Einsätze gespielt, und sehr schnell verbreiteten sich verschiedene Spielvarianten des „Game of the goose“ in ganz Europa. Gänsepiele gelten als Prototyp der heutigen Würfel- und Laufspiele und veränderten sich erst im 19. Jahrhundert zum einfachen Kinderspiel.

Als die Auffassung, Kinder seien kleine Erwachsene, an Geltung verlor, gewannen in der zurückgezogenen familiären Atmosphäre des Biedermeier Gesellschaftsspiele mit aufklärerischer Pädagogik rasch an Bedeutung. Der Charakter des Weihnachtsfestes änderte sich, und auch die Etablierung von Kinderzimmern in Wohnungen und Häusern verhalf dem nun aufkommenden Spielzeughandel zur ersten Blüte.

Mit der nahezu zeitgleich stattfindenden Industrialisierung setzte auch eine Kommerzialisierung ein. Neben vielen Arten von Beschäftigungs- sowie geschlechtsspezifischem Rollenspielzeug für Mädchen oder Buben wurden nun Brettspiele entwickelt, die nicht nur die Zeit vertreiben, sondern auch einen Lerneffekt bringen sollten. Neue Herstellungstechniken beschleunigten die Produktion, und so wurden in Handarbeit gefertigte Einzelstücke nun von massenhaft und in Serie produzierten Spielwaren verdrängt, die auch für alle Bevölkerungsschichten leistbar waren. Erwachsene fanden immer mehr Gefallen an der spielenden Beschäftigung. Mit der Änderung hin zu einer

moderneren Arbeitswelt und dem zunehmenden Umfang an Freizeit wurden Karten- und Gesellschaftsspiele noch populärer. Brettspielklassiker wie „Mensch ärgere dich nicht“, „Monopoly“, „Scrabble“ oder Spielmagazine mit „Halma“, „Mühle“, „Dame“ etc. verkauften sich millionenfach – vermutlich gibt es heute in jedem Haushalt zumindest eines dieser Spiele.

Gesellschaftsspiele sind auch aus der Freizeitkultur des 21. Jahrhundert nicht mehr wegzudenken. Sie sind Kulturgut und ein Teil der Alltagskultur. Neben Spaß und Vergnügen fördern sie das Verständnis und den Austausch zwischen den Generationen und wirken einer Vereinsamung nicht nur älterer Menschen entgegen.

Als einer der wichtigsten und weltweit größten Hersteller von Karten-, Gesellschafts- und Brettspielen gilt das österreichische Traditionsunternehmen „Wiener Spielkartenfabrik Ferd. Piatnik & Söhne“. Wie nachdrücklich der Firmenname Piatnik im österreichischen Sprachgebrauch verankert ist, zeigt die auch heute noch beim Kartenspiel verwendete Phrase „Heiliger Piatnik, schau oba“, meist ein verzweifelter Hilferuf nach göttlichem Beistand bei einem schlechten Blatt. Zahlreiche Piatnik-Spielklassiker wie „Schwarzer Peter“, diverse Quartett-, Rate- und natürlich Kartenspiele, „Der magische Roboter“, „Das kaufmännische Talent“ (DKT), „Activity“ und viele mehr sind im Sammlungsbereich Historisches Spielzeug der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) enthalten.

1842 übernahm der im Budapester Stadtteil Ofen geborene Ferdinand Piatnik die seit 1824 im 7. Wiener Gemeindebezirk beheimatete Kartenmalerei von Anton Moser durch Heirat mit dessen Witwe. Zuerst wurde die Manufaktur unter dem Namen „Ferd.



„Der magische Roboter“, Ferd. Piatnik & Söhne, Wien, 1960er-Jahre
(Inv.Nr. SZ-GES-E-14)
Foto: Landessammlungen NÖ

Piatnik, vormals Anton Moser“ geführt, dieser jedoch bald durch „Ferdinand Piatnik in Wien“ ersetzt. 1880 bezog man einen neuen und größeren Firmensitz in der Kaiserstraße 56; durch den Eintritt der beiden Söhne Ferdinand und Adolf änderte sich der Firmenname 1882 auf „Ferd. Piatnik & Söhne, Wien“. Drei Jahre später verstarb der Firmengründer, und ab 1890 gehörte auch der dritte Sohn, Rudolf, der Geschäftsführung an.

Zeitgerecht zu einem damals einsetzenden weltweiten und bis heute anhaltenden Spielkartenboom gelang der Firma Piatnik eine revolutionäre Verbesserung bei der Kartenbeschichtung, die die Lebensdauer und Haltbarkeit der einzelnen Spielkarten drastisch erhöhte. Das und die Umstellung vom Handwerks- zum Industriebetrieb mit neuen maschinellen Drucktechniken machten einen neuerlichen Umzug in ein größeres Firmengebäude notwendig. Im Jahr >>

1891 wurde auf dem Areal der damaligen Hütteldorfer Straße 1 im Wiener Vorort Baumgarten ein Industrieneubau bezogen. Auch heute noch, nach mehreren Aus- und Umbauten, befindet sich dort die Firmenzentrale, nunmehr mit der Adresse Hütteldorfer Straße 229–231. Zeitgleich wurde 1891 auch das bis heute bekannte Markenlogo „Jockey auf Pferd“ eingeführt.

Zu einem marktbeherrschenden Wettbewerbsvorteil verhalfen stetige Modernisierungen im Produktionsbereich und die zahlreichen Übernahmen weiterer Spielkartenfabriken – die größten davon die „Erste ungarische Spielkartenfabrik AG“ in Budapest, „Josef Glanz“ und „Ritter & Cie“ in Wien, „Vannak“ in Prag – sowie der Kauf der Papierfabrik Ratschach/Radeče (ehemals Krain, heute Slowenien).

In den dramatischen Jahren des Ersten Weltkrieges und der anschließenden Zwischenkriegszeit konnte Piatnik seine Marktführung behaupten. 1939 erfolgte die Änderung auf den heute noch gültigen Namen „Wiener Spielkartenfabrik Ferd. Piatnik & Söhne“. Die Fabriken in Budapest und Ratschach/Radeče wurden im Kriegsjahr 1944 zerstört. Ab 1945 kam es zur vollständigen Enteignung sämtlicher Piatnik-Fabriken und -Niederlassungen außerhalb Österreichs.

Mit der Einführung des Vierfarben-Offsetdrucks begann 1951 eine Zeit der Produktionsmodernisierung. Ab 1956 erzeugte man auch Gesellschafts- und Beschäftigungsspiele, ab 1966 Puzzles. Mit der Gründung von Piatnik-Niederlassungen in Amerika, Deutschland, Tschechien und Ungarn wuchs der Absatzmarkt ab 1989 kontinuierlich, womit ein erfolgreicher internationaler Expansionskurs einherging. Der Exportanteil liegt derzeit bei 85 Prozent, 17 Millionen Spielkarten und Spiele werden jährlich in über 70 Länder weltweit exportiert.³

Arbeitsschwerpunkte 2020

Mit einer Präzisierung der Datensätze und der Anfertigung neuer Objektfotos – jedes Objekt wurde mit Farbkarte und Inventarnummer fotografiert – konnte ein erster Teil des Bestandes des Sammlungsbereiches Historisches Spielzeug für die digitale Präsentation in der Online-Sammlung (www.online.landessammlungen-noe.at/groups/spielzeug) aufbereitet werden. Für die 2021 im Haus der Geschichte Niederösterreich (HGNÖ) stattfindende Ausstellung „I wer' narrisch. Das Jahrhundert des Sports“ wurden aus dem Sammlungsbestand zahlreiche Objekte ausgesucht und im Restaurierungsatelier aufbereitet.

Öffentlichkeitsarbeit 2020

Im Rahmen der auf YouTube zu sehenden Podcast-Serie „CollectCast NÖ“ wird in Folge 12 der Sammlungsbereich Historisches Spielzeug vorgestellt. Folge 22 präsentiert ausgesuchte Gesellschafts- und Kartenspiele.

Ausblick 2021

- Weitere Digitalisierungsarbeiten zur Sammlungspräsentation in der Online-Sammlung
- Objektsuche und Bereitstellungen von Sammlungsobjekten für Ausstellungen
- Recherche und Objektsuche zur Klosterneuburger Firma MIRO, Ing. Emil Rogozsarsky, Hersteller von feinmechanischen Metallspielwaren ab 1946

¹Vgl. David Ruß: Ein mehrphasiger Siedlungs- und Bestattungsplatz auf der Trasse der Ortsumfahrung Jetzelsdorf (B 303), Niederösterreich. In: Fundberichte aus Österreich, 43, 2004, S. 752ff.

²C. Cornelius Tacitus, Spiel und Spielwuth. In: Die Germania, 24, 3, www.projekt-gutenberg.org/tacitus/germania/chap024.html, abgerufen am 22.1.2021.

³www.piatnik.com, abgerufen am 22.1.2021.



„Sport Quartett Nr. 294“, Ferd. Piatnik & Söhne, Wien, 1960er-Jahre (Inv.Nr. SZ-GES-L-28)
Foto: Landessammlungen NÖ



Alfred Gesswein, um 1975
Foto: Martin Kainz

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Flügelhornblasen gegen den Wind

*Zur Herausgabe der „Gesammelten Gedichte“
von Alfred Gesswein*

Von Helmut Neundlinger und Julia Stattin

Als der künstlerische Nachlass (NL) des Lyrikers und Gebrauchsgrafikers Alfred Gesswein (1911–1983) im Jahr 2016 von den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erworben wurde, fanden sich darin neben einer zirka 120 Arbeiten umfassenden Grafiksammlung vor allem Typoskripte aus der mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Lyrikproduktion des Autors. Nach Abschluss der systematischen Aufarbeitung wurden erste Überlegungen angestellt, wie man das vielschichtige Werk dieses heute nur mehr wenig bekannten Künstlers wieder zugänglich machen könnte. Vonseiten des Sammlungsbereiches Literatur wurde der auf die österreichische Lyrik der frühen Nachkriegszeit

spezialisierte Grazer Germanist und Autor Christian Teissl beauftragt, das Konzept für eine Neuauflage der Lyrik Gessweins zu erarbeiten. Jutta M. Pichler steuerte für das Sammlungsgebiet Kunst der LSNÖ eine kommentierte Auswahl aus dem grafischen Nachlass bei.

Der 850-seitige Band mit dem Titel „Flügelhornblasen gegen den Wind. Gesammelte Gedichte“¹ zeichnet die künstlerische Entwicklung Alfred Gessweins anhand seiner zu Lebzeiten publizierten Lyrik nach. Zudem wurden im Zuge der Aufarbeitung des Nachlasses bislang unbekannte bzw. nur verstreut publizierte Gedichte gefunden, die nun zum ersten Mal in einer Publikation versammelt erscheinen. >>

In den folgenden Zeilen aus dem Gedicht „Biographisches“ (erschienen 1972) formuliert Gesswein sein Selbstverständnis als Dichter:

*Gedichte
sind für mich
was für den Piloten das Steuer ist
was für den Spieler die Karten sind²*

Dass der Name Gesswein über den von ihm 1971 mitbegründeten niederösterreichischen Literaturkreis Podium hinaus kaum mehr ein Begriff ist, hängt wohl auch mit dem Menschen Alfred Gesswein zusammen. Freunde und Bekannte schilderten ihn als äußerst zurückhaltend und stets im Hintergrund verbleibend. Die Ausdruckskraft seiner Gedichte spricht eine andere Sprache: Schon seinem ersten Gedichtband „Leg in den Wind dein Herz“ (1960) wird eine impressionistische und an die Traumbilder des Malers Marc Chagall erinnernde Atmosphäre attestiert. Als ihm 1978 der Kulturpreis des Landes Niederösterreich verliehen wurde, bemerkte die Laudatorin Jeannie Ebner in ihrer Rede selbstkritisch:

Liest man heute, im Abstand von 17 Jahren nach dem Erscheinen [...] diese Gedichte, so ist man betroffen und schuldbehaftet: Wie war es möglich, dass soviel poetische Eigenständigkeit, so frappierende und vom Visuellen wie vom Inhalt her stimmende Metaphern [...] all dies in so wenigen, sparsamen Zeilen einem nicht damals schon bewußt wurde?³

Gessweins Gedichte zeichnet eine traumartige Klarheit im Beschreiben von Alltäglichem, vermeintlich Bekanntem aus, die die Leser*innen augenblicklich in die Gegenwart versetzt. In seinem zweiten Lyrikband „Vermessenes Gebiet“ (1967) heißt es in einem Gedicht unter dem Titel „Morgens“:

*Ich hörte
wie draußen jemand
mit den Hunden feilschte
die unseren Schlaf zerrissen
Träume fielen von den Ästen
unter den Schlafbaum
Der Tag kam auf Schienen einher
und fuhr kreischend darüber⁴*

Trotz seiner sprachlichen Virtuosität, die sich einmal gesellschaftskritisch, dann wieder schwarzhumorig im Stil der Dialektlyrik eines H. C. Artmann äußert, erlangte Gesswein nie die Bekanntheit eines Artmann oder gar eines Ernst Jandl. Die Suche nach einer verlegerischen Heimat begleitete ihn ein Leben lang, wie Christian Teissl im Kommentarteil der Publikation detailliert nachzeichnet. Zu seinen Lebzeiten erschienen insgesamt neun Lyrikbände, die in ihrer Gesamtheit nun neu abgedruckt wurden. Neben renommierteren Adressen wie dem Otto Müller Verlag oder dem Verlag Jugend & Volk verlegten Gessweins Bücher zum Teil heute nicht mehr existierende Kleinverlage, etwa der kleine fränkische Verlag J. B. Peter in Rothenburg ob der Tauber in seiner „mundartliterarischen Reihe“. Dort veröffentlichte Gesswein 1975 seinen ersten Lyrikband im Dialekt, „rama dama rama woima rama miasma“, der ganz im Zeichen der unter anderem von den Autoren der Wiener Gruppe in Gang gesetzten Dialektwelle der 1960er- und 1970er-Jahre stand. Sein zweiter Dialektband „augfeude sctod“ folgte 1976 im Verlag Welsermühl in Wels. Im Nachlass finden sich Dokumente, in denen Gesswein über das Schreiben im Dialekt reflektiert:

Das Dialektgedicht muß im Autor gewachsen sein wie ein Baum, sonst trägt er keine Früchte. Es ist dann so, als ob man einen toten Gegenstand lebendig machen wollte, indem man ihn mit einer frischen Haut überzieht. Das daraus entstehende Gebilde sieht dann zwar sehr lebensecht aus, aber es atmet nicht.⁵

Der Niederösterreich-Bezug des in Ungarisch-Altenburg/Mosonmagyaróvár geborenen, in Wien aufgewachsenen und dort auch sesshaft gewordenen Autors entwickelte sich spät, dafür umso nachhaltiger: Gemeinsam mit Alois Vogel, Ilse Tielsch und Wilhelm Szabo gründete Gesswein am 4. November 1970 den Verein Podium, der einen Monat später unter der zusätzlichen Bezeichnung „Literaturkreis Schloss Neulengbach“ eingetragen wurde. An diesem Ort hatte seine Gründungssitzung stattgefunden. Im Verbund mit den genannten Kolleg*innen gab Gesswein ab 1971 die Zeitschrift „Podium“ heraus, für die er auch das bis heute existierende Vereinslogo gestaltete. Ihm zu Ehren vergab der Verein von 1993 bis 2009 den Alfred-Gesswein-Literaturpreis, der seit 2012 unter dem Namen Alois-Vogel-Literaturpreis weitergeführt wird. Gemeinsam mit Vogel sowie dem Kunstkritiker und Kurator Peter Baum betätigte Gesswein sich zudem als Herausgeber der „konfigurationen“, des Jahrbuchs für Literatur und Kunst, das zwischen 1965 und 1972 erschien.

Seine Arbeit als Gebrauchsgrafiker bezeichnete Gesswein selbst als existenzsichernden „Brotberuf“. Ein nicht geringes Verdienst der Edition ist die Entdeckung der künstlerischen Qualität jener Arbeiten, die sich im Nachlass Gessweins fanden und die in der Kunstwelt bislang de facto unbekannt waren.

Arbeitsschwerpunkte 2020

Die Arbeitsschwerpunkte lagen 2020 in der Aufarbeitung und Erschließung der Bestände des Vorlasses (VL) Friedrich Hahn, des VL Gerhard Jaschke/„Freibord“ sowie des VL Erwin Riess. Die verstärkte Arbeit im Homeoffice wurde unter anderem zur Recherche für die Entwicklung einer Forschungsskizze zum Thema Literaturzeitschriften, Psychiatrie und Subkultur der 1970er-Jahre (ausgehend vom „Freibord“-Bestand) genutzt. Zudem wurden die Sammlungsstrategie sowie das Sammlungskonzept vollkommen neu überarbeitet.

Neu in der Sammlung

In die Sammlung aufgenommen wurde der VL der Autorin Zdenka Becker (geb. 1951). Zudem wurde ein Teilnachlass des Kremser Autors Josef Weber (eigentlich Wenzlitzke, 1892–1969) als Schenkung übernommen.

Öffentlichkeitsarbeit

Die öffentlichen Aktivitäten im Jahr 2020 waren von starken Einschränkungen geprägt: Mehrere Konferenzen bzw. Fachtagungen wurden abgesagt bzw. auf 2021 verschoben (u. a. die KOOP-LITERA international, das alle drei Jahre stattfindende Treffen der deutschsprachigen Literaturarchive).

Am 6. März 2020 sprach Helmut Neundlinger im Rahmen einer Kooperationsveranstaltung im Unabhängigen Literaturhaus Krems mit dem Autor Erwin Riess über die Bedeutung seines seit 2019 in der Sammlung befindlichen Vorlasses. Fermin Suter führte am 22. Oktober 2020 im Literarischen Quartier der Alten Schmiede in Wien gemeinsam mit dem Autor und Literaturwissenschaftler Markus Köhle ein Werkgespräch mit Gerhard Jaschke und präsentierte bei dieser Gelegenheit Ausschnitte aus der Sammlung Jaschke/„Freibord“. Am 9. November 2020 präsentierte Fermin Suter ebendort mit dem Autor Hanno Millesi einen dialogischen Essay zum Thema Literatur, Kunst und Psychiatrie in österreichischen Literaturzeitschriften der 1970er-Jahre.

Ausblick 2021

Neben der kontinuierlichen Aufarbeitung der Bestände (u. a. VL Helga Köcher, NL Josef Weber) ist die Übernahme des persönlichen Archivs des aus Rotheau an der Traisen stammenden Publizisten und Mitbegründers der Straßenzeitung „Augustin“, Robert Sommer (geb. 1951), geplant.

¹ Christian Teissl (Hrsg.): Flügelhornblasen gegen den Wind. Gesammelte Gedichte. St. Pölten 2021.

² Ebd., S. 340.

³ Ebd., S. 771.

⁴ Ebd., S. 107.

⁵ Ebd., S. 812.

Friedrich Hahn, Buchobjekt „Schnee“, Styropor, 1978
(Inv.Nr. KS-M 715/82)
Foto: Landessammlungen NÖ



SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Wortobjekt und Bildgedicht

*Über Friedrich Hahns Grenzgänge zwischen
Poesie und visueller Kunst*

Von Helmut Neundlinger

D

Das Wort „Schnee“ in einen Styropor-Block gestanzt, das Ganze in einen Karton mit aufklappbarem Deckel verpackt, und fertig ist das „Buch-Objekt“. Das Werk des 1952 in Merkersdorf im Waldviertel geborenen Autors und bildenden Künstlers Friedrich Hahn, dessen literarischer Vorlass im Jahr 2019 von den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erworben wurde, erschien 1978 im Wiener Rhombus-Verlag. Der Urheber dieses künstlerischen Grenzgangs zwischen Wort, Bild und Objekt war zu diesem Zeitpunkt kein Unbekannter mehr. Ab 1971 nahm Hahn regelmäßig an Ausstellungen im Bereich visuelle und konkrete Poesie teil. Im

Umfeld der Linzer Gruppe „neue texte“ durchlief er eine vielschichtige Sozialisation in jenem künstlerischen Zwischenreich, das in der österreichischen Nachkriegsliteratur mit Namen wie Ernst Jandl, Gerhard Rühm oder Friedrich Achleitner verbunden ist und seit den 1960er-Jahren auch internationale Aufmerksamkeit erfahren hat. Hahns früher Förderer war der mit Ernst Jandl und den Autoren der „Wiener Gruppe“ in regem Austausch stehende Dichter, bildende Künstler und Herausgeber Heimrad Bäcker (1925–2003). Im März 1971 präsentierte Hahn seine „Rotationstexte“ im Rahmen einer Ausstellung mit dem ebenso nüchternen wie exakten Titel „Text >>

Bild Objekt“, die Bäcker in der Neuen Galerie in Linz kuratierte. Die Liste der teilnehmenden Künstler*innen versammelt prominente Namen der zu dieser Zeit aktiven Szene visueller und konkreter Poesie: Neben heimischen Vertretern wie dem Filmemacher, bildenden Künstler und Autor Marc Adrian, den bereits erwähnten Wiener Avantgardisten Ernst Jandl und Gerhard Rühm sowie dem bildenden Künstler Hermann Painitz steuerten Eugen Gomringer, Bob Cobbing, Ian Hamilton Finlay und John Furnival Werke bei. Zu sehen waren auch zwei Arbeiten des kurz vor der Ausstellungseröffnung im französischen Limoges verstorbenen, ursprünglich aus Österreich stammenden Dadaisten Raoul Hausmann (1886–1971).

Die Zusammensetzung dokumentiert den künstlerischen Kontext, in den Friedrich Hahns frühe Arbeiten einzuordnen sind. In Heimrad Bäcker fand Hahn den idealen Mentor: Der Herausgeber und Kurator fungierte als Knotenpunkt in einem künstlerischen Feld, das sich seit den 1950er-Jahren international vernetzte und darin auch an die transnationalen Strömungen der frühen Avantgarden der Jahrhundertwende anknüpfte (Dadaismus, Kubismus, Surrealismus, Futurismus). Raoul Hausmann stand für die persönliche Zeugenschaft und Weitergabe einer künstlerischen Praxis, die durch die Terrorherrschaft des Nationalsozialismus in ihrem Wirken im deutschen Sprachraum beinahe ausgelöscht bzw. ins Exil vertrieben worden war.

Die in Friedrich Hahns Vorlass versammelten Dokumente geben Aufschluss über den Stand der öffentlichen Rezeption von künstlerischen Ausdrucksformen, die von der NS-Kulturbürokratie als „entartet“ bezeichnet worden waren. Während „Text Bild Objekt“ in den Linzer Tageszeitungen weitgehend positiv

aufgenommen wurde, stieß die Ausstellung samt dazugehörigen Lesungen bei einem im Mai 1971 stattfindenden Gastspiel im Rahmen der „Regensburger Kulturtag“ auf wenig Verständnis. Von „post-dadaistischem Gestammel“ liest man in einer Reaktion in der „Mittelbayerischen Zeitung“, gar als „Dichter wider Willen“ werden Hahn und seine Mitstreiter im Regensburger „Tages-Anzeiger“ bezeichnet.

Dabei lässt sich der gegenüber der visuellen und konkreten Poesie oft geäußerte Vorwurf der „leeren Spielerei“ bzw. der „Sinn- und Traditionslosigkeit“ mit einem tieferen Blick in die historische Entwicklung literarisch-visueller Formen leicht entkräften. Wie der deutsche Literatur- und Kunsthistoriker Gustav René Hocke in seinem Werk „Manierismus in der Literatur“ schreibt, ist der Buchstabe „selbst ein bildhaftes Zeichen, das vor allem in den frühen Kulturen des Vorderen Orients einen magischen oder mythisch-religiösen Symbolwert hatte“¹. Eine bahnbrechende Forschungsarbeit zur weit in die Frühgeschichte der Schriftkultur zurückreichenden Beziehung von Zeichen und Bild lieferte eine 1985 erschienene Publikation, die anlässlich der Ausstellung „Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne“ an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel das Zusammenspiel der beiden Elemente über die Jahrtausende dokumentiert. Die darin enthaltenen Beiträge spannen einen Bogen von den frühen, dem religiösen Kult entspringenden Darstellungen über die Figurengedichte (Technopagnien) der hellenischen Kultur, die Gittergedichte des Mittelalters, die frühe Neuzeit, das Barock bis zur konkreten Poesie der Nachkriegszeit. Einzelnen Autoren gilt dabei besondere Aufmerksamkeit: Dem französischen Arzt und Schriftsteller François Rabelais (um 1494–1553) ist ein eigenes Kapitel gewidmet; darin wird gezeigt, wie es ihm in seinem ab 1532 in fünf Büchern erschienenen Roman „Gargantua und Pantagruel“ gelingt, Sprache als „physischen Gegenstand zu behandeln – nicht nur als Zeichen, sondern als Ding in der Welt von Dingen“.²

Die mit Buchstaben und Zeichen experimentierende Poesie der Nachkriegszeit tritt also ein großes Erbe

an. So wie die Vertreter der frühen Moderne sich in ihren Experimenten auf ihre Vorläufer im Barock oder in der Romantik bezogen, beschäftigten sich auch Gerhard Rühm, Eugen Gomringer oder Helmut Heißenbüttel mit den künstlerischen Verfahren der Moderne und entwickelten diese konsequent weiter. Friedrich Hahns Buchobjekt „Schnee“ etwa findet ein frühes Vorbild in jener Episode aus Rabelais' Roman „Gargantua und Pantagruel“, in der die Titelfigur, der Riese Pantagruel, mit Wörtern um sich wirft, die zuvor bei einer Seeschlacht gefroren sind, „Blutsakravorter, Grünwörter, Blauwörter, Schwarz- und Goldwörter“.³ Mit seinem Schnee-Styropor-Objekt hat Hahn dieser Reihe an Farbwörtern ein „Weißwort“ hinzugefügt.

Im Anschluss an seine Initiation als visueller Dichter nahm Hahn im Lauf der 1970er-Jahre an weiteren Projekten teil, die sich den künstlerischen Schnittstellen zwischen Sprache und Bild widmen, etwa der vom Literaturkreis Podium organisierten Ausstellung „Literatur optisch“ am Hohen Markt in Wien, die laut dem Kulturpublizisten Karlheinz Roschitz „sehenswerte Bild-Text-Rückkoppelungen“ präsentierte. Auch in den 1980ern blieb Hahn – neben der für ihn immer bedeutender werdenden Arbeit an Hörspielen, Prosatexten und Gedichten – diesem Strang seines künstlerischen Werkes treu. 1982 gestaltete er im Wiener Museum moderner Kunst eine Ausstellung mit Fotoarbeiten in „3D-Farbkopiertechnik“, bei denen er sich von den damals neu aufkommenden technischen Möglichkeiten des Kopierens inspirieren ließ. Den Bildern stellte er im Katalog Textpartikel gegenüber, die wie Fragmente aus Bildbeschreibungen wirken. „durch die selbst aufgezwungene abstraktion erkämpft sich hahn das konkrete“⁴ schreibt Helmut Strutzmann dazu im Vorwort des Katalogs.

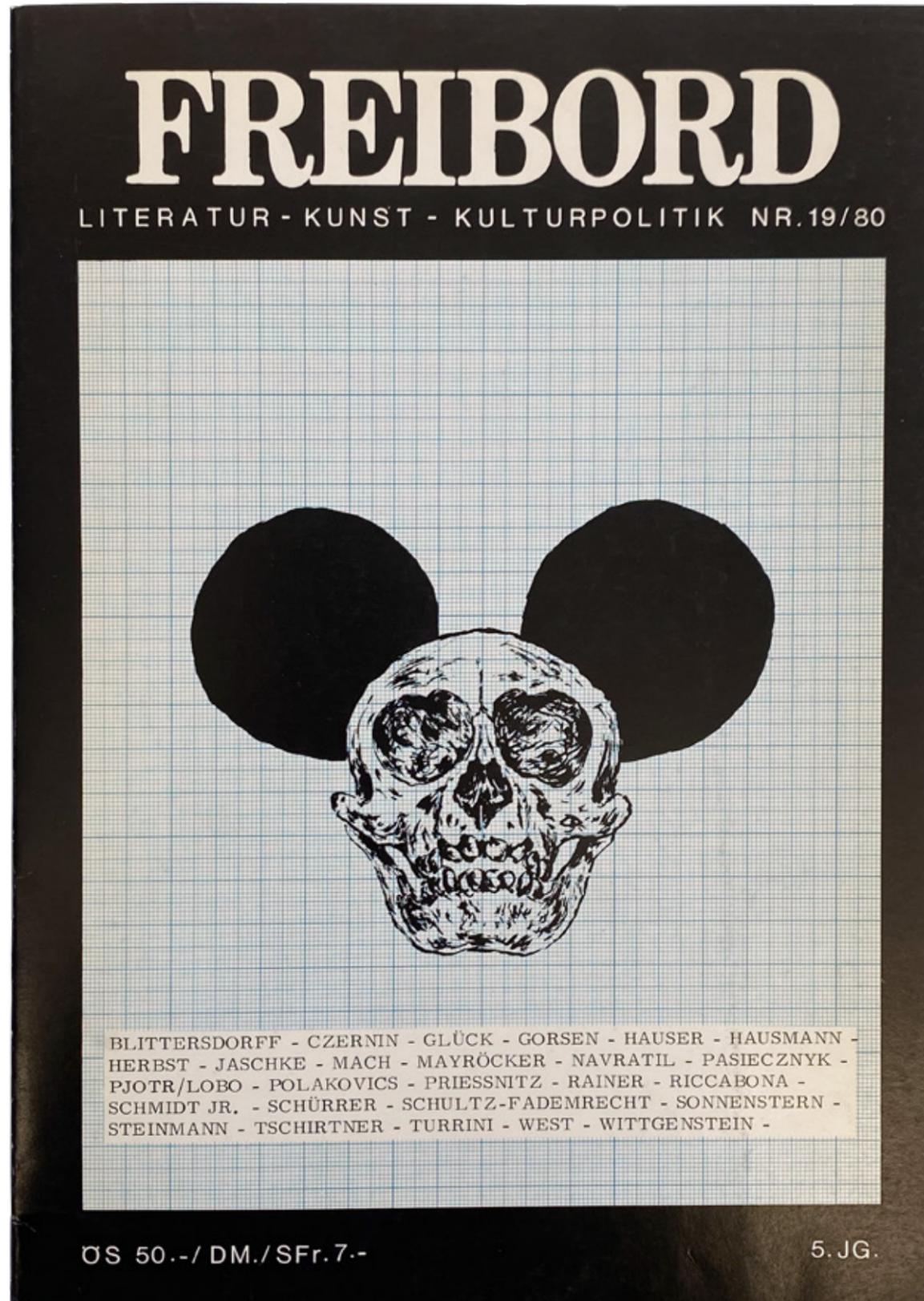
Eine aufsehenerregende Serie für den öffentlichen Raum organisierte Hahn im Rahmen seiner über mehrere Jahre hinweg in Wien und Niederösterreich durchgeführten „Wandspielwochen“. Der Autor, der zu dieser Zeit sein Geld nicht nur mit Kunst, sondern vor allem als Werbetexter verdiente, bannte visuelle Dichtung im Großformat auf Plakate und setzte sie in



Vera Russwurm, „Kunst ist Ware, die man vermarkten soll!“, „Neue Kronen Zeitung“ vom 8. August 1984
Foto: Landessammlungen NÖ

unmittelbare Nachbarschaft zu kommerzieller Werbung. Diese Aktion war im August 1984 sogar der „Kronen Zeitung“ einen Bericht wert: Auf der Jugendseite „Insider“ berichtete die damals blutjunge Journalistin Vera Russwurm über Hahns Anspruch, Kunst auf diese Weise bekannt zu machen und zu vermarkten. Der kritische Diskurs hat dafür das Wort „subversive Affirmation“ geprägt. In der „Kronen Zeitung“ posierte Hahn mit nacktem Oberkörper, seine rechte Hand zum Monokel formend. Dafür war dem visuellen Poeten Aufmerksamkeit sicher.

¹ Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Reibek bei Hamburg 1958, S. 18.
² Jeremy Adler, Ernst Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Wolfenbüttel 1987, S. 133.
³ François Rabelais: Gargantua und Pantagruel (übersetzt von Walter Widmer und Karl August Horst). München 1968, S. 1070.
⁴ Friedrich Hahn: remakes. neue foto-arbeiten in 3D-farbkopiertechnik. Wien 1982, S. 3.



SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

„Pseudoschizophrene Stilübungen“

*Kunst, Psychiatrie
und Literaturzeitschriften*

Von Fermin Suter

V

ielleicht war Otto Basil aufrichtig schockiert über das, was er da in einer Ausgabe der Wiener Literatur- und Kunstzeitschrift „Protokolle“ von 1969 lesen musste. Er wird sich zumindest ordentlich geärgert haben, denn wenig später machte Basil, selbst Autor und ehemaliger Zeitschriften-Herausgeber, seinem Ärger in der niederösterreichischen Literaturzeitschrift „Podium“ Luft. Über „jene neue Literatur, die sich gern und lautstark als Avantgarde bezeichnet“¹, polterte er:

Diese Räumungsverkäufe absurder Dessins und sonstiger Sprachresteln aus vergangenen Moden sind heute besonders lukrativ. [...] die jungen Lyriker scheinen

die Realität nur vom Wegschau'n zu kennen; [...] manieristische Glasperlenspiele und was es sonst an Escapistischem noch gibt, müssen herhalten, um Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung und Weltekel zu suggerieren. Die eisige Welt des Mondes tut sich vor uns auf – ähnlich eisig wie die Welt der Irren.²

Was war geschehen? Im genannten „Protokolle“-Heft wurden neben Werken namhafter österreichischer Autor*innen wie H.C. Artmann, Friederike Mayröcker, Peter Handke u. v. m. auch Gedichte eines psychiatrienerfahrenen Dichters präsentiert. Vermittelt waren diese von Leo Navratil, Psychiater und späterer Gründer des „Zentrums für Kunst- und Psychotherapie“ >>

an der Niederösterreichischen Landesnervenklinik Gugging, worden.

Ab den 1960er-Jahren bewarb Navratil die sogenannte zustandsgebundene Kunst in der Öffentlichkeit, verhalf damit seinem kunsttherapeutischen Ansatz und insbesondere den Gugginger Künstlern zu beachtlicher Popularität. Über Navratil kam der Kontakt zwischen Gugging und einer Autor*innen-Riege zustande, die sich intensiv mit der Kunst der Gugginger Künstler auseinandersetzte und die sich rückblickend wie das Who is who der österreichischen Neo-Avantgarde liest (Mayröcker, Ernst Jandl, Reinhard Priessnitz, Gert Jonke u. v. m.). Und einige von ihnen finden sich nun in „Protokolle“ Seite an Seite mit dem anonymen schizophrenen Poeten – es handelt sich um Edmund Mach – aus Gugging.³

Diese neue Nachbarschaft, die in „Protokolle“ von 1969 unübersehbar wird, irritiert Basil. Der Vergleich zwischen ‚kranker‘ und ‚normaler‘ Literatur fällt deutlich zuungunsten der ja eigentlich „geistig gesunde[n], also ‚normale[n]‘ Menschen, wahrscheinlich sogar [...] begabte[n] Autoren“⁴ aus. Direkt auf Navratils Text in „Protokolle“ Bezug nehmend, hebt er über Schizophrenie hervor: „Der Kranke ist in sich selbst versunken und kapselt sich gegen seine Umgebung ab; er verliert den Kontakt mit der Wirklichkeit und lebt in einer wahnhaft veränderten Welt.“⁵ Just diese Symptome erkennt Basil in der Literatur der Wiener Gruppe, bei Mayröcker, Jandl, Handke, Michael Scharang, sogar bei Alfred Gesswein, dem Herausgeber von „Podium“, in welchem Basils Polemik ja erscheint. Hier sei das Verhältnis von, so der Untertitel von Basils Text, „Lyrik und Gesellschaft“ fundamental gestört. Wer, wie etwa Gesswein, Unsinnsdichtung wie „rama woima / rama weama / rama dama / rama

dadma [...]“⁶ von sich gebe, der verweigere sich der zwischenmenschlichen Kommunikation und somit der gesellschaftlichen Aufgabe der Literatur. Neo-avantgardistische Sprach- und Sinndekonstruktion und gar dialektale Spielfreude erscheinen Basil als Realitätsverweigerung einer Generation, für die, wie noch den historischen Avantgarden wie Dada und Expressionismus, Dichtung nicht mehr Mittel zur Kritik und Reflexion gesellschaftlicher Probleme sei, sondern nur mehr Medium eitler Selbstbespiegelung. Denn diese „pseudoschizophrenen Stilübungen“ seien nichts anderes als eine pathologische „Flucht vor der Klarheit – und das ist allemal eine Flucht vor der Wahrheit“.⁷

So problematisch Basils metaphorische Abwertung neoavantgardistischer Literatur als psychisch krank ist, trifft er damit doch einen Kern dieser ‚Mode‘: die tiefe Faszination für die zustandsgebundene Kunst. Obwohl er sich über diese selbst kaum äußert, außer ihr eine gewisse Kunstfertigkeit zu attestieren,⁸ weist er damit auf die wenig bekannte und noch weniger beforschte Faszinationsgeschichte hin, die in den 1970er- und 1980er-Jahren neoavantgardistische und psychiatrienerfahrene Literatur, insbesondere jene der Gugginger Autoren, miteinander verbindet.⁹

Der Transfer zwischen psychiatrischem Wissen, ästhetischen Diskursen und literarischer Öffentlichkeit ist ein durchaus bemerkenswerter Modellfall dafür, wie Zeitschriften als „Medien mittlerer [...] Reichweite“¹⁰ Öffentlichkeit erzeugen. Obwohl Basil und Navratil keinen direkten Austausch pflegen, lassen sich ihre jeweiligen Beiträge als öffentlicher Disput lesen. So betont Navratil im genannten „Protokolle“-Heft, dass die Eigenschaften, die man gemeinhin mit dem Attribut „schizophren“ verbinde, nicht >>



„Podium“ 2, 1971
Foto: Landessammlungen NÖ

zutrafen: Die Welt und die Dichtung Schizophrener seien nicht kalt und solipsistisch, sondern höchst lebendig, kreativ und innovativ, unabhängig von sprachlich-künstlerischen Konventionen und gerade darin frei. Im Akt des Dichtens versuche der Schizophrene, seinen in der Psychose verlorenen Bezug zur Welt wiederherzustellen, weshalb diese Dichtung gleichbedeutend sei mit „Kontaktnahme und Kommunikation“.¹¹ Und als würde Navratil Positionen wie jene Basils antizipieren, schreibt er über ‚schizophrene‘ Texte:

Wir spürten lange Zeit nur Kälte und Leere und hatten kein Organ für die Gefühle, die sich dahinter verborgen. [...] Nun verstehen wir, daß sich der Schizophrene in ungewöhnlicher und neuartiger Weise auszudrücken sucht. Hier sind die Berührungspunkte schizophrener Produktivität und künstlerischer Schaffenskraft.¹²

Navratil publiziert rege in diversen Zeitschriften und liefert der künstlerischen Öffentlichkeit – insbesondere einer gesellschaftskritisch und ästhetisch innovativ gestimmten – eine zwar kontroverse, jedoch kunsthistorisch und psychiatrisch unterfütterte Deutung nicht nur der zustandsgebundenen, sondern der Kunst überhaupt: Kunst ist Negation einengender Konventionen und ein radikaler Neuentwurf von Kommunikation und Welt aus dem gesellschaftlichen Abseits heraus. Zeitschriften wie „Protokolle“, „Freibord“ und „Sterz“ sind dabei zentrale Medien, in denen Literat*innen, kunststiftende Psychiater wie Navratil oder Peter Gorsen, Künstler*innen wie Peter Pongratz, Arnulf Rainer oder Alfred Hrdlička¹³ und psychiatrikererfahrene Künstler wie Edmund Mach, Ernst Herbeck, Friedrich Schröder Sonnenstern, Johann Hauser, Oswald Tschirtner, August Walla u. v. m. in

einen Austausch treten. Und bisweilen zeigt sich dabei auch, wie Navratil, der die Gugginger Autoren jeweils unter Vorgabe eines Themas zum Schreiben auffordert, es versteht, die Bande zwischen psychiatrierfahrenen und neoavantgardistischen Künstler*innen zu fördern und zu forcieren. Er findet prominente Beiträger*innen für Herbecks erste Gedicht-Sammlung,¹⁴ lässt diese Gedichte über zeitgenössische Autor*innen verfassen¹⁵ oder schlägt für eine „Freibord“-Nummer anlässlich Friederike Mayröckers Geburtstag Gedichte von Herbeck und Mach vor, die „ausdrücklich“ der Beglückwünschten „gewidmet wurden“.¹⁶

„Psychiatrie und Kunst“ ist dabei nur einer von mehreren Komplexen, anhand derer sich die künstlerisch-literarische Öffentlichkeit der 1970er- und 1980er-Jahre mit dem Thema Psychiatrie beschäftigt hat.¹⁷ Zeitschriften als Orte, an denen „Akte von intellektueller Produktion, Rezeption und Reproduktion“¹⁸ zusammenfallen, bildeten die zeitgenössischen ästhetischen und gesellschaftskritischen Diskurse nicht bloß ab, sondern waren jene Medien, in und zwischen denen ein Austausch über solche Themen allererst etabliert wurde.¹⁹ In ihnen lassen sich die Wege nachzeichnen, auf denen die komplexen Austauschbeziehungen zwischen Künstler*innen, Psychiatern und Publikum erfolgten; wie Themen gestreut wurden, wie um Deutungshoheit gekämpft und wie schließlich das literarische Feld abgesteckt wurde, immer auch mit Blick auf die Frage, was Literatur sei und wer sie schreiben dürfe.



Li.: Brief Leo Navratils an Gerhard Jaschke, abgedruckt in „Freibord“ 90, 1994
Re.: Friederike Mayröcker gewidmete Gedichte von Edmund Mach und Ernst Herbeck, ebd.
Foto: Landessammlungen NÖ

¹ Bereits am 15.6.1969 als Radiohörspiel im ORF gesendet. Otto Basil: Die Vermondung der Literatur oder Lyrik und Gesellschaft. In: Podium 2, 1971, S. 27–31, hier: S. 27.
² Ebd., S. 30.
³ Erst um 1980 begannen die Dichter Mach und Ernst Herbeck unter Klarnamen zu publizieren.
⁴ Basil: Die Vermondung der Literatur, S. 28.
⁵ Ebd., S. 27, bzw. Leo Navratil: Lebendige schizophrene Welt. In: Protokolle 1969, S. 149–157.
⁶ So Alfred Gesswein, zit. n. Basil: Die Vermondung der Literatur, S. 30. Vgl. Alfred Gesswein: Rama dama, rama woima, rama miasma. Gedichte im Wiener Dialekt. Rothenburg 1975.
⁷ Basil: Die Vermondung der Literatur, S. 28.
⁸ „[...] zwar naiv und primitiv, auch ungrammatikalisch und bizarr, doch wird das Informationsmaterial [...] geschickt [...] aufbereitet.“ Ebd., S. 28.
⁹ Anders als die bildende Kunst ist die Bedeutung der Gugginger Literatur für die österreichische Literatur der 1970er-Jahre kaum untersucht. Ansätze dazu nennt Gisela Steinlechner: „Was über ist, ist das Gedicht selber.“ Ernst Herbeck: *Im Herbst da reihst der Feenwind. Gesammelte Texte* (1992). In: Klaus Kastberger, Kurt Neumann (Hrsg.), *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Zweite Lieferung. Wien 2013, S. 80–87.
¹⁰ Wolfert von Rahden, Ulrich Raulff: Distanzgesten. Ein Gespräch über das Zeitschriftenmachen. In: *Grundlagenforschung für eine linke Praxis in den Geisteswissenschaften*. Die wissenschaftliche Zeitschrift und ihr Wert, 1, 2014, S. 65–88, hier: S. 84.

¹¹ Navratil: Lebendige schizophrene Welt, S. 150.
¹² Ebd.
¹³ Vgl. Protokolle, 1967.
¹⁴ Herbecks alias Alexanders „Alexanders poetische Texte“ (1977) beinhaltet Beiträge von Otto Breicha, André Heller, Gerhard Roth, Roger Cardinal, Priessnitz, Mayröcker und Jandl.
¹⁵ Etwa Handke, Hundertwasser, Ernst Fuchs, Otto Breicha, Oswald Tschirtner. Vgl. Ernst Herbeck: *Der Hase!!!* Ausgewählte Texte und Zeichnungen. Hrsg. v. Gisela Steinlechner. Salzburg/Wien 2020, S. 90ff.
¹⁶ Brief Navratils an Gerhard Jaschke, Herausgeber von „Freibord“. In: *Freibord* 90, 1994:4, S. 48f. Wer die Widmung vorgeschlagen hat – Navratil oder Herbeck bzw. Mach –, ist unklar. Zur künstlerischen Autonomie Herbecks äußert sich Steinlechner: „Was über ist ...“.
¹⁷ Vgl. Hanno Millesi, Fermin Suter: Stimmen und Gegenstimmen zu Kunst, Psychiatriekritik und Literaturzeitschriften featuring „Die Affäre Otto Basil“. In: *Der Hammer*. Die Zeitung der Alten Schmiede 109, 9.20, 2020, S. 2f.
¹⁸ Moritz Neuffer: Modell Zeitschrift. Rezeption als Produktion im französisch-deutschen Theorietransfer, 1964–1969. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 45:2, 2020, S. 417–438, hier: S. 421.
¹⁹ Etwa wurden in „Podium“ 3 (1971) und 6 (1972) Leser*innenreaktionen und Antworten auf Basils Text abgedruckt.



Erwin Riess
Foto: Alexander Golser

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Zur Welt hin

*Ein Gespräch mit dem Schriftsteller
Erwin Riess*

Von Isabella Breier

Ich hatte die Freude, den 2018 von der Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich erworbenen Vorlass des 1957 geborenen, in Krems aufgewachsenen Autors Erwin Riess systematisch aufbereiten zu dürfen. Über einen Zeitraum von sechs Monaten sah ich mich im Studienraum des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems mit einer Fülle an Manus- und Typoskripten, werkbezogenen Notizen, Zeitungsausschnitten, Sachbuchauszügen und Korrespondenzen konfrontiert.

Das umfangreiche Material bezeugt – über seine zahlreichen Publikationen hinaus – Riess' vielfältige Interessens- und Schaffensgebiete, die seit Jahrzehnten in wechselseitig befruchtenden Beziehungen stehen. Als Schriftsteller hat er ein beachtliches Œuvre vorzuweisen. Zum einen verfasste er erfolgreich aufgeführte Theaterstücke und Hörspiele. Zum anderen ist er der Schöpfer der bekannten Groll-Krimis. Des Weiteren

engagiert sich Riess in Sachen Behindertenrechte, forscht und lehrt etwa im Bereich der Integrationspädagogik. Mit erstaunlicher Kontinuität partizipiert er an allerlei Diskussionen. Seine zum Beispiel in der „Volksstimme“, in „konkret“ oder „junge Welt“ veröffentlichten Beiträge behandeln eine breite Palette von Themen. In Essays, Kommentaren und Reportagen beschäftigt er sich mit aktuellen sozioökonomischen wie philosophischen Belangen ebenso wie mit historischen Analysen und politikwissenschaftlich orientierten Untersuchungen gesellschaftlicher Zusammenhänge.

Auch Riess' literarisches Werk betrachtet und bearbeitet empirische Realitäten. Übers Fiktionale hinaus dringt die wirkliche, die wirksame Welt in die Sphäre der Schauspiele und Romane. Wie skurril manche Figuren, wie komplex konstruiert gewisse Plots sich gestalten mögen: Stets findet eine Art Diagnose pathologischer Aspekte sozialer Verhältnisse statt. >>

Isabella Breier: Um meine erste Frage mit einer Redewendung aus der seinerzeit von Robert Lembke moderierten Quizsendung „Was bin ich?“ zu formulieren: Gehe ich recht in der Annahme, dass die sorgsame Auseinandersetzung mit einem bestimmten Sujet eine wichtige Rolle im Rahmen Ihres literarischen Verfahrens einnimmt? Ich denke hier sowohl an Ihre Prosa als auch an Dramen, beispielsweise „Die Kuruzzen“, „Messenhauser oder Bomben auf Venedig“, „Hawkings Traum“, „Herr Grillparzer fasst sich ein Herz und fährt mit einem Donaudampfer ans Schwarze Meer“ oder „Der Zorn der Eleonore Batthyány“.

ERWIN RIESS: Es gibt einige Themenkomplexe, die sich in meiner Arbeit immer wieder finden. Ob es sich um die Epoche Prinz Eugens handelt – in der sich besonders unter Joseph I. eine weltoffene, antiklerikale Perspektive für das Habsburgerreich auftrat (und aus diesem Grund nach Eugens Tod von den reaktionären Kräften zunichte gemacht wurde) –, ob es Grillparzers Österreich, den Faschismus in Kärnten oder der Wachau, die Funktion behinderter Menschen für die Gesellschaft oder den Tschernobyl-Komplex betrifft: Immer steht eine ausführliche Recherche hinter der literarischen Arbeit, getreu meinem Motto „Wer der Wirklichkeit zu Leibe rücken will, muss mit ihr auf Augenhöhe verkehren“.

Könnten Sie den Prozess der von intensiven Recherchen getragenen oder begleiteten Entwicklung Ihrer Romane ein wenig veranschaulichen?

RIESS: Das über Jahrzehnte entwickelte Zeitschriften- und Bücherarchiv ist unverzichtbarer Bestandteil meiner Arbeit. Manchmal verändern die Archivstücke den Lauf der Handlung, manchmal muss ich Stoffe abbrechen. Es gibt aber auch Arbeitsstrecken, die

befruchten sich Schreiben und Lesen im Arbeitsprozess. Das sind die besten Phasen. Meist ist der Ausgangspunkt meiner Stoffe ein einprägsames Bild von Personen und Situationen am Ende der Erzählung. Gut ist es, wenn die Bilder handlungsleitend sind – wie das Bild des autistischen Mädchens, das, eine Menschenpeitsche in einer Hand, mit seinem todkranken Mafia-Großvater in einem Hochtal in Sizilien in die Ferne blickt. In solchen Fällen kann man den Roman dann von hinten nach vorn erzählen. Beim gegenwärtigen achten Groll-Roman, der um Salzburg, die politische und die Festspiel-Geschichte kreist, war ebenso ein Bild Ausgangspunkt der Arbeit. Oft stellen die Bilder – die wie Leuchttürme den Weg weisen – sich aber erst im Verlauf der Arbeit ein. Ohne Leuchtturmbilder bleiben auch interessante Stoffe stumm.

Für die Orientierung wichtig sind für mich Autoren wie Jaroslav Hašek, der ja Hunderte Schwejk-Geschichten für diverse Zeitschriften verfasste. Auch Hemingway („Nick Adams Stories“) oder Umberto Eco und portugiesische Autoren und Autorinnen sind da zu nennen.

Gerade das Figurenpaar Groll und der Dozent verkörpern ein routiniertes Gespann dialektisch geschulten Erkenntnisgewinns respektive Aufklärungsstrebens. Dieser Modus Operandi scheint sich bewährt zu haben.

RIESS: Die Zweierkonstellation ist ja in der modernen Literatur – also seit Cervantes – die älteste. Don Quijote und Sancho Pansa wurden von Denis Diderot in „Jacques der Fatalist und sein Herr“ und „Rameaus Neffe“ fortgesetzt. Man kann die Linie bis zu Brechts „Flüchtlingsgesprächen“ und Volker Brauns „Hinze und Kunze“-Storys ziehen. Auch bei Kraus' „Letzten Tagen“ findet sich die dualistische Struktur („der Optimist und der Nörgler“).

Der Sinn dahinter: Das Licht der Wirklichkeit bricht sich in einem doppelten Prisma. Eine Position steht mit der anderen im Widerstreit. Die Geschichte wird

aber erzählt von Herrn Groll als Ich-Erzähler. Bei den vielen Groll-Storys gibt es ja meist einen auktorialen Erzähler, der allerdings agiert auch sehr nah an Groll. Der Grund: Es sind ja noch keine fixierten Settings, eher ästhetische Versuchsstationen oder Prototypen, wobei das Ästhetische die gesamte potenziell erfassbare Wirklichkeit umfassen muss, andernfalls eine Reduktion nicht gelingen kann. Manche Romane wie „Herr Groll und der rote Strom“ beruhen auf einer Groll-Kurzgeschichte.

Arbeiten Sie gern parallel an mehreren Texten?

RIESS: Ich hasse Parallel-Arbeiten. Die Gefahr, dass bei keinem der Texte etwas Brauchbares rauskommt, ist groß. Man muss schon mit Haut und Haar in einen Textkosmos vordringen. Insofern birgt meine Art des Produzierens keine geringen Gefahren. Ich lasse mich da von amerikanischen und lateinamerikanischen Autoren leiten. Dass Hemingway für Zeitschriften schrieb (schreiben musste), hat seinen Romanen nicht geschadet. Ich vermute sogar, die Produktion für Zeitschriften hat die Romanarbeit befruchtet. Das ist nämlich die zweite Seite der Lohnplackerei, und die ist durchaus positiv. Dazu kommt: Man bleibt nicht nur im Schreibschwung, man bleibt durch die vielfältige Produktion auch überprüfbar, für andere und für sich. Auch das hat eine vorteilhafte Wirkung, es lauern ja auf Einzelproduzenten nicht wenige Gefahren: Faulheit, Depression, Alkoholismus, hartnäckiger Kleinmut beziehungsweise Selbstüberschätzung.

Ein paar Grundsatzfragen zu Ihrem Schaffen: Wie verhält sich der Kommunist zum Akteur im literarischen Betrieb? Was sagt der ironisch abgeklärte Geschichtenerzähler zum unermüdlichen Behindertenrechtsaktivisten? Schaut der Theoretiker dem Schriftsteller über die Schulter?

RIESS: Wenn die Texte schlecht sind, ja. Es gilt ja auch hier die Triade der laufenden Produktionen: ein Drittel Ausschussware, ein Drittel mittlere Produktion

(halbwegs tauglich) und ein Drittel im Brecht'schen Sinn brauchbar, also gut bis sehr gut. Bei rund 1.200 Texten sind das immerhin 400. Wenn sich dieses Verhältnis nicht verschlechtert, muss man zufrieden sein.

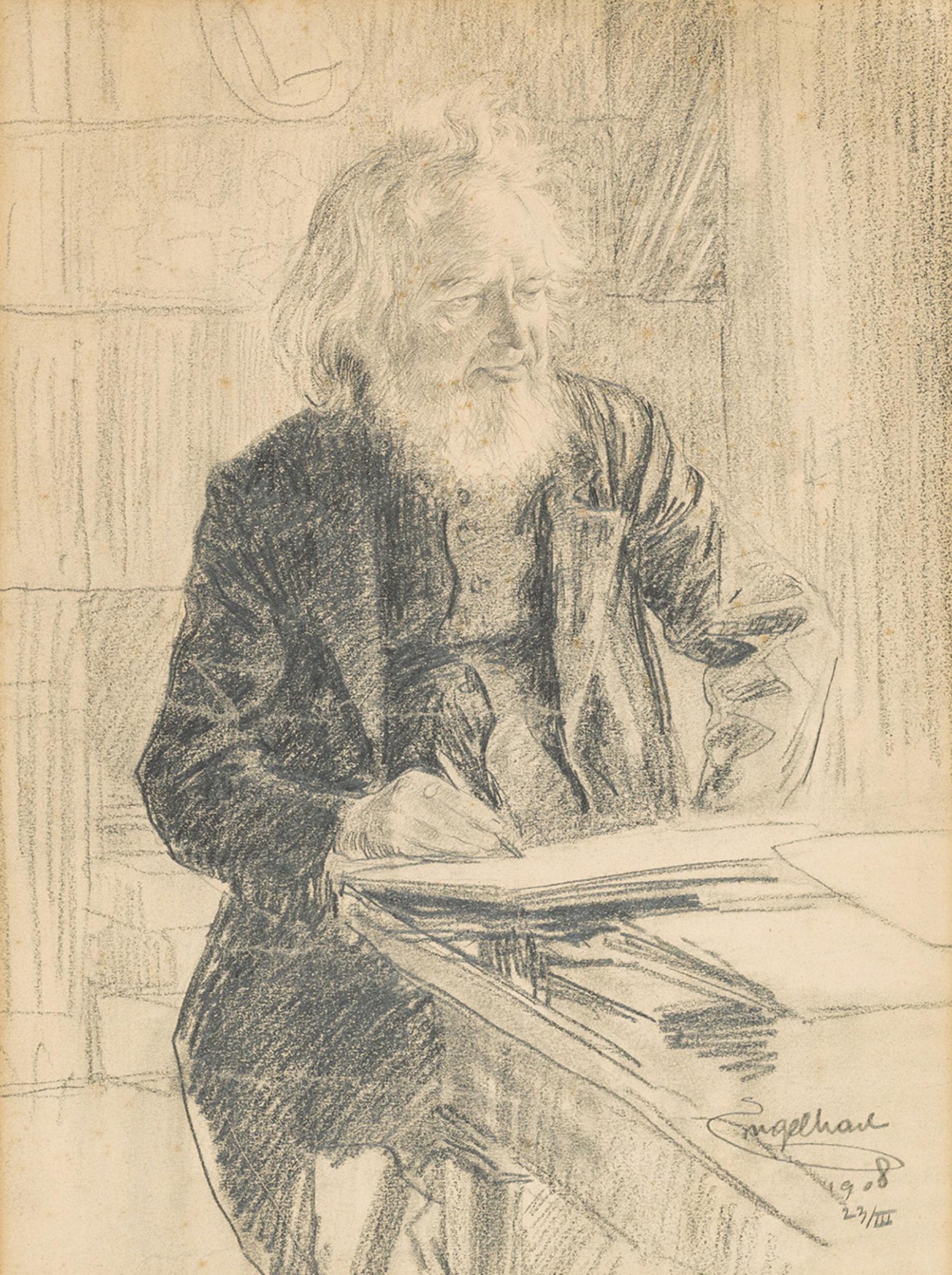
Zur ersten Frage: Auch die Kunst unterliegt den Gesetzen der kapitalistischen Verwertung. Man muss sich dazu verhalten, denn außerhalb ist wohl eine Produktion möglich, aber aus dem Produkt wird noch keine Ware. Und der Himmel des Kapitals ist nun einmal die Mehrwertproduktion und deren Realisierung als Profit auf dem Markt. Was man sehr wohl tun kann: die Verwertung diversifizieren, das Produktportfolio streuen. Man kann dadurch Einbrüche ausgleichen: Zeitschriften, die in Konkurs gehen, da hab ich Dutzende erlebt, Verlage, ewiger Ärger wegen Theater- oder (Groll-)Filmprojekten. Als Produzent stehst du da immer einem Konzern mit unzähligen Wichtigtuern gegenüber. Diese „Kulturvermittler“ sind Angestellte der Kulturindustrie und von daher grundsätzlich Feinde der Kunst. Dafür lieben sie die Kultur.

Zusammenfassend: Sind die vielen Erwin Riess also ein und dieselbe Lebensform oder zumindest gute Freunde, die sich friedlich die Fischsuppe teilen?

RIESS: Gute Freunde streiten oft und hadern mit sich und dem Freund. In diesem Sinn sind wir gute Freunde. Aber die Teilpersonen sind immer noch per Sie. Manchmal sehe ich mich auch gezwungen, einer Teilperson für einige Zeit das Sie-Wort zu entziehen.

Als Geistesarbeiter, der seit Jahrzehnten Dramen und Romane entwirft: Befassen Sie sich nach wie vor mit verschiedenen Optionen literarischer Inszenierungen Ihrer Ideen?

RIESS: Ich habe meinen Stil und meine Form in den Stücken und in der kurzen und langen Groll-Prosa gefunden. Ich sehe keine Notwendigkeit, einen Wechsel vorzunehmen. Außerdem würde Herr Groll mich in diesem Fall in der Donau ersäufen.



Josef Engelhart (1864–1941), Ernst Juch, 1908,
Bleistift auf Papier auf Karton, 33,5 x 25 cm (Inv.Nr. KS-19842)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Ernst Juch

„Erfinder des Petroleurs“
und „Vater der Ansichtskarte“

Von Wolfgang Krug

In ihm lebt ein unbändiger Arbeitsdrang. Mit seinen blinkenden Aeuglein erfaßt er die Welt und mit seinen kunstfertigen Fingern möchte er alles, was ihm unterkommt, bilden. Da genügt ihm nicht die Zeichnung. Es drängt ihn zur Farbe und er modelliert. Und die Produkte seines Fleißes gibt er um einen Pappentiel her oder er verschenkt sie oder er schließt sie in den Kasten. Würde man eine Juch-Ausstellung veranstalten und alle diese zerstreuten Sachen ans Tageslicht bringen, man würde staunen über den Reichtum an Kunstwerken, die sich vor uns ausbreiten würden.¹

Engelbert Pernerstorfer, Sozialdemokrat und Ernst-Juch-Intimus, streute seinem Freund zu dessen 70. Geburtstag in der „Arbeiter-Zeitung“ Rosen, nicht ahnend, dass die von ihm erdachte Juch-Ausstellung schon eineinhalb Jahre später im Wiener Künstlerhaus Realität werden sollte – zum Gedächtnis an den

Künstler. Die dort präsentierte Materialfülle beeindruckte tatsächlich, desgleichen der umfangreiche Katalog, auf dessen Umschlag Josef Engelharts Porträtzeichnung prangte und in dem namhafte Persönlichkeiten in Erinnerungen an „den kleinen Mann im Mantel, breitem Schlapphute, den wirren weißen Haaren und dem Yankybarte“² schwelgten. Juch war nicht nur rein äußerlich stadtbekanntes Original, sondern auch zentrales Mitglied manches illustren Freundeskreises. Davon abgesehen gilt er als der erste politische Karikaturist Österreichs.

Neigung zur Malerei besaß der am 25. April 1838 im sächsischen Gotha geborene Künstler schon in jungen Jahren. Zwar sollte Juch nach dem frühen Tod des Vaters, eines Porzellanmalers, dem Stiefvater zufolge das Schneiderhandwerk erlernen, doch gelang es ihm, die Ausbildung zum Porzellanmodelleur zu >>

erwirken und somit eine künstlerische Berufs-
bahn einzuschlagen. Manche mögen es der Vorse-
hung zuschreiben, dass er im März 1859 ein Donau-
floß bestieg und von Passau gegen Wien steuerte, um
dort für den Rest seines Lebens vor Anker zu gehen.
Auch in Wien schlug er sich vorerst als Bildhauer
durch. Ab 1864 schuf er Modelle für Bronze- und Sil-
berarbeiten. Als Juchs bedeutendstes Werk dieser Art
gilt sein Entwurf zu dem Tafelaufsatz „Dornröschen“,
der 1873 auf der Weltausstellung in Wien präsentiert
wurde.

Nebenbei bildete Ernst Juch seine zweite starke Sei-
te aus, sein karikaturistisches Talent. 1863 finden wir
ihn bereits als Zeichner im 1. Jahrgang des „Wiener
humoristischen Jahrbuchs und Kalendariums“ für
1864. Zu dessen Autoren zählten auch der Redakteur
des Witzblatts „Kikeriki“, O. F. Berg (Ottokar Franz
Ebersberg), und jener des „Graden Michel“, Eduard
Breier. Breier, der Juch als Zeichner gleich engagierte,
war im Metier ein „alter Hase“. Gemeinsam mit Karl
Sitter hatte er 1848 das politische Satireblatt „Punch“
– benannt nach dem sieben Jahre älteren englischen
Vorbild – gegründet, das schon nach drei Jahren ver-
boten wurde. Dass Juch vielfach Ideen des Redakteurs
ausführte, schützte ihn aber nicht davor, zur Rechen-
schaft gezogen zu werden, so geschehen Anfang 1868,
als er wegen einer kirchenkritischen Karikatur im
„Reibeisen“, der Beilage des „Graden Michel“, vor Ge-
richt stand. Juch wurde für nicht schuldig erkannt,
und auch sonst dürfte ihm die gewonnene „Publicity“
eher genützt als geschadet haben. Wohl nicht zufällig
began er in ebendiesem Jahr für das renommierte
Wiener Satireblatt „Figaro“ als politischer Zeichner zu
arbeiten. Durch seine Charakterfiguren, die er kreier-
te, gelangte er bald zu großer Popularität. Juchs be-



Ernst Juch (1838–1909), „Künstler-Colonien“ –
Einladung des Albrecht Dürer-Vereins, 1899
Tusche, laviert auf Papier, 25,1 x 36,2 cm (Inv.Nr. KS-17148)
Foto: Landessammlungen NÖ

kannteste Figur war der „Petroleur“, eine Personifika-
tion der „Internationale“, mit Petroleumfass als
Rumpf, Zimmermannshacken als Beinen, Mistgabeln
als Armen und einer Petroleumlampe als Kopf, an-
geblich genau so, „wie sich das Schreckgespenst der
Sozialdemokratie im Gehirn der Spießler darstellt“.³
Der „Petroleur“ tauchte erstmals Anfang 1872 in einer
Ausgabe des „Figaro“ auf. Juchs Stärke lag „in den
überaus drastischen Einfällen und in einer reichen,
oft phantastischen Komposition. Obwohl er seine Bil-
der nicht zu signieren pflegte, war es dem ständigen
Leser des ‚Figaro‘ doch nicht schwer, Juchs Hand so-
fort zu erkennen“.⁴

Neben seiner Tätigkeit als Karikaturist und Buch-
illustrator widmete sich Juch mit besonderem Engage-
ment jenen Kreisen, in denen er sich unter seinesglei-
chen fand und wohlfühlte. Da war zum einen der Al-
brecht-Dürer-Verein, dem er sich schon 1861 ange-
geschlossen hatte und an dessen legendären
Künstlerfesten er, keine Mühe scheuend, mitwirkte.
Von ihm stammen fast sämtliche Einladungskarten
und Festprogramme. Nachdem er 1883 Mitglied der
Künstlergenossenschaft geworden war, setzte Juch



Ernst Juch (1838–1909), Die Versuchung, undat. („Jooch 1686“)
Öl auf Holz, 16 x 21,5 cm (Inv.Nr. KS-32589)
Foto: Landessammlungen NÖ

sein humoristisches Talent auch dafür ein, die
Gschnas-Abende im Künstlerhaus zu gesellschaftli-
chen Höhepunkten auszugestalten. Nicht nur Einfäl-
le, sondern auch unzählige Zeichnungen, Terrakotten
und Gemälde, die zu karitativen Zwecken versteigert
wurden, steuerte er bei. Dabei wurde er nicht müde,
Neues und Unerwartetes zu präsentieren, etwa altnie-
derländische „Joochs“.

Vertraut man seinen Biografen, so waren die
1880er-Jahre die glücklichste Phase in seinem Künst-
lerleben. 1879 hatte Juch den Dichter Ludwig Anzen-
gruber kennengelernt – bei einer Wohltätigkeitsver-
anstaltung. Die beiden annähernd Gleichaltrigen ver-
standen sich auf Anhieb. Als Karl Sitter, der die Re-
daktion des „Figaro“ ab 1857 innehatte, im Mai 1884
starb, bewog Juch seinen Freund einzuspringen. An-
zengruber, der mit nachlassendem Erfolg zu kämpfen
hatte, sicherte dies ein festes Einkommen, der „Figa-
ro“ aber erhielt einen Redakteur, der fehlende politi-
sche Erfahrung und journalistischen Einschlag mit
viel Herzblut für die Sache aufwog.

*Und mit welchem Eifer Juch dem Freunde als Ratge-
ber und Helfer in der Redaktion des „Figaro“ bei-*

*stand, hat der mit Lobsprüchen karge Dichter nahen
Freunden nicht oft genug rühmen können. Allwö-
chentlich hielten die beiden in der Gaststube des Ho-
tels Kummer ihre Redaktions-sitzung mit einander.
Anzengruber skizzierte wiederholt Bilderideen, die
Juch mit flinker Hand ausgestaltete.⁵*

Abgesehen von der beruflichen Komponente gab es
auch die private. Jeden Mittwoch besuchten die bei-
den „den Künstlerkreis der ‚Nische‘, jeden Freitag die
„Anzengrube“ beim ‚Schwarzen Gattern‘ in der Laim-
grubengasse, späterhin bei der ‚Goldenen Birne‘ in
Mariahilf, um am Stammtisch im gleichgesinnten
Freundeskreis Erbauung und Zerstreung zu finden“.⁶
Juch verdanken wir einige der treffendsten Porträts
des Dichters, sowohl zeichnerisch, als auch plastisch.
Fünfeinhalb Jahre währte die Zusammenarbeit des
kongenialen Duos. Im Dezember 1889 starb Anzen-
gruber nach kurzer schwerer Krankheit. Sein letztes
Schreiben vom 9. Dezember war an Juch gerichtet und
galt dem „Figaro“.

Mit dem bunt gemischten Freundeskreis aus
Schriftstellern, bildenden Künstlern, Theaterleuten,
Journalisten und Politikern blieb auch die >>

„Anzengrube“ als Institution bestehen. Rudolf von Alt übernahm den Vorsitz, nach seinem Tod ging dieser an Ernst Juch über. Er war durch all die Jahre das Band, das zusammenhielt.

Man kann getrost sagen, daß Juch gut ein Viertel seiner Lebenskraft verwendete, um seinen Freunden durch seine Kunst Freude zu bereiten. Das Wort, daß Juch der Vater der Ansichtskarte sei, ist nicht zu viel gesagt – als Zeitpunkt dieser wahrhaft Juchschen Erfindung kann man ruhig den Tag der Ausgabe der ersten Korrespondenzkarte in Österreich (1. Oktober 1869) setzen. Das erste Exemplar, das in seine Hände kam, versah er gleich mit einer seiner köstlichen Federzeichnungen, und seitdem sind Tausende solcher Karten aus seiner Hand in die Welt hinausgegangen, kleine Meisterwerke voll lachendsten Humors und oft bitterster Satire.⁷

So spendabel sich Juch mit Werken von seiner Hand zeigte, so bescheiden verlief sein Leben und das seiner Familie. 1906, nach fast 40 Jahren, nahm der Künstler seinen Abschied vom „Figaro“. Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, sah er sich gezwungen, sich beim „Kikeriki“, dem langjährigen Konkurrenten des „Figaro“, zu verdingen. Statt für ein „politisch freisinniges und sowohl literarisch als in der Illustration vornehmes Witzblatt“⁸ arbeitete Juch, der sein ganzes Leben lang seine Parteiunabhängigkeit bewahrt hatte, nun für ein „Kampfblatt“, das die politischen Ideen Karl Luegers und seiner Partei beförderte.

1908 wurde der 70. Geburtstag des Künstlers begangen. Seine Freunde ließen ihn mit Beiträgen in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften hochleben. Der Staatsminister von Sachsen-Coburg und Gotha ernannte Ernst Juch aus Anlass seines Jubiläums zum Professor und der Wiener Gemeinderat bewilligte ihm



Ernst Juch (1838–1909), Anstandsort, undat.
Bleistift, Tusche auf Papier, 8,7 x 9,5 cm (Inv.Nr. KS-14431/4)
Foto: Landessammlungen NÖ

in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen eine jährliche Ehrengabe. Nur eineinhalb Jahre später, am 5. Oktober 1909, starb der verdiente Künstler nach längerem Leiden. Wieder waren es die Freunde, die die Erinnerung an ihn hochhielten. Josef Engelhart arrangierte die Gedenkausstellung im Künstlerhaus und Emanuel Pendl schuf die von der Schlögl-Gesellschaft gewidmete Relieftafel für Juchs Sterbehaus in der Kandlgasse 19–21 im 7. Wiener Gemeindebezirk. Das Ehrengrab am Wiener Zentralfriedhof wurde von seinem Sohn, dem Bildhauer Ernst Juch jun., gestaltet.

2020 neu in der Sammlung

Aus dem Kunsthandel konnten 2020 mehr als 250 Objekte erworben werden, darunter nicht nur charakteristische Arbeiten des Vorerwähnten, sondern auch frühe englische und französische Karikaturen, deutsche Arbeiten aus dem späten 19. Jahrhundert sowie Werke österreichischer Zeichner*innen des 20. Jahrhunderts. Sie bedeuten für den Sammlungsschwerpunkt „historische Karikatur“ eine gewichtige Verstärkung und vor allem eine wertvolle inhaltliche Verbreiterung. An Neuzugängen daraus genannt seien



Ernst Juch (1838–1909), „Ich danke“ (Selbstkarikatur), undat.
Bleistift, Tusche auf Papier, aquarelliert, 9 x 14,2 cm (Inv.Nr. KS-32711)
Foto: Landessammlungen NÖ

Mathilde Ade, Berta Czegka, Josef Danilowatz, Carl Fischer-Köystrand, Fritz Gareis jun., Franz Gaul, Edmund Harburger, Rudolf Herrmann, Ludwig Koch, Rudolf Kriesch, Charles Laborde, Josef Mukarovsky, Victor Odescalchi, Arthur Paunzen, Carl Josef Pollak, Erich Schilling, Hans Schließmann, Heinrich Sussmann, Anton Zampis und Theodor Zasche. Weiters wurden Werke von Manfred Deix, Erich Sokol und Wolfgang Zöhler in die Sammlung eingegliedert.

Ausstellungen 2020 und Ausblick 2021

Leihgaben aus dem Sammlungsbereich Karikatur waren im Berichtsjahr wieder in großer Zahl im Karikaturmuseum Krems zu sehen. Für die Ausstellungen „Tu felix Austria ... zeichne!“ und „Angerer's Nibelungenlied“ wurden rund 150 Objekte zur Verfügung gestellt. Auch an der im Werner Berg Museum in Bleiburg, Kärnten, gezeigten Gegenüberstellung von

„Deix und Berg“ waren die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) beteiligt.

Neben der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Bestände konzentrierte sich die Sammlungstätigkeit insbesondere auf die Vorbereitung der 2021 stattfindenden Jubiläumsaktivitäten anlässlich 20 Jahre Sammlungsbereich Karikatur und 20 Jahre Karikaturmuseum Krems.

¹ Engelbert Pernerstorfer: Ernst Juch. In: Arbeiter-Zeitung, 25.4.1908, S. 2.

² Sch-r.: Zum Tode Ernst Juchs. In: Deutsches Volksblatt, 6.10.1909, S. 2.

³ Rudolf Hawel: Ernst Juch. Zu seinem 70. Geburtstag. In: Österreichs Illustrierte Zeitung, 26.4.1908, S. 682.

⁴ Pernerstorfer: Ernst Juch, S. 1.

⁵ Anton Bettelheim: Anzengruber und Juch. (Ein Geburtstagsgruß). In: Neues Wiener Tagblatt, 24.4.1908, S. 2.

⁶ Otto Hipp: Ludwig Anzengruber. In: Neues Wiener Journal, 10.12.1929, S. 9.

⁷ Hawel: Ernst Juch, S. 683.

⁸ Eduard Hoffmann: Von Karl Sitter. Zum vierzigsten Todestag. In: Neues Wiener Tagblatt, 20.5.1924, S. 5.



Wolfgang Zöhler, Vogelhäuser, 1995
Tusche auf Papier, 51 x 36 cm (Inv.Nr. KS-27536)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Wolfgang Zöhler

Ätzwasserschlemmer, Radierplattennaschkatze und Phantasiemillionär

Von Jutta M. Pichler

D

a ich die echte, alltägliche Wirklichkeit einfach nicht mag, da sie an geistiger Einödigkeit nicht zu überbieten ist, erfinde ich ständig neue Gegenwirklichkeiten.“¹

Wer in die „Gegenwirklichkeiten“ von Wolfgang Zöhler eintaucht, begibt sich auf eine außergewöhnliche Reise. Sie führt durch rätselhafte Landschaften mit Sardinienfeldern und durch dunkle Wälder mit hell erleuchteten Fenstern. Darin finden sich Teiche mit Baukranfischern und Häuser, die zu Insekten mutieren, eine Vogelstadt und ein Kirchendach mit Fußballfeld. Es kommt zu Begegnungen mit seltsamen Gestalten, neben Baumwipfelradlern und Tigermilchbauern

tummeln sich betrunkene Hirschkäfer, schaukelnde Jäger, ein Klavierflügler, skurrile und wundersame Mischwesen. In Zöhlers Welt scheint alles in Bewegung zu sein, das Gesetz der Schwerkraft, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben. Es ist ein Eintauchen in surreale, anarchische „Bildwelten“ voll abgründigem Humor und Eigensinn.

Wolfgang Zöhler (1944–2013) wurde in Oberwart im Burgenland geboren, seine Kindheit und Jugend verbrachte er in Linz, wo er auch die Lehrerbildungsanstalt absolvierte. Von 1968 bis 1973 studierte er Grafik in der Meisterklasse von Maximilian Melcher an der Akademie der bildenden Künste in Wien. >>

Sein Interesse galt vor allem der Druckgrafik, so besuchte er die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg bei Werner Otte und einen Lehrgang für künstlerische Lithografie und Radierung bei Alfred Billy auf Schloss Sigharting im Innviertel. Bald folgten erste Ausstellungen.

Im Jahr 1972 erwarb Wolfgang Zöhler in Unterneudorf im oberösterreichischen Mühlviertel ein ehemaliges Schneiderhaus, in dem er sich auch ein Atelier einrichtete. Das einschichtig gelegene Haus in der Nähe von Stift Schlägl wurde für ihn zum idealen Lebens- und Arbeitsort und im Lauf der Jahre zu einem „Gesamtkunstwerk“ ausgebaut. Mit der Unbändigkeit, die sein künstlerisches Werk auszeichnet, gestaltete er auch sein unmittelbares Lebensumfeld. Der Garten war bevölkert mit Skulpturen, die Außenfassade verkleidet mit Keramiken, und auch im Inneren des Hauses waren sämtliche Wände und Möbel bemalt. Die Räume (inklusive Dachboden) waren überbordend ausgestattet mit Zöhlers Kunstwerken und boten zusätzlich auch Platz für seine skurrilen Sammlungen von Kitschgegenständen, historischen Bildern und Grafiken. In seinem Atelier befanden sich mehrere Druckerpressen, ein Brennofen und ein Arbeitsplatz für die Herstellung seiner Skulpturen.

Zöhlers Lebensentwurf war auf Autonomie und Unabhängigkeit ausgerichtet. Sein „Brotberuf“ als Lehrer für bildnerische Erziehung und Werken am Gymnasium Rohrbach bot ihm den notwendigen existenziellen Freiraum für seine eigentliche künstlerische Arbeit. In großer Zurückgezogenheit lebend und arbeitend und nicht bereit, künstlerisch Kompromisse einzugehen, nahm Zöhler in der österreichischen Kunstszene eine Außenseiterposition ein. Trotz zahlreicher Ausstellungen und Ausstellungsbeiträ-

gen stand er dem zeitgenössischen Kunstbetrieb lebenslang skeptisch gegenüber. Wohl aufgrund dieser Haltung entwickelte sich die Idee eines eigenen Ausstellungshauses für gegenständliche satirische Kunst und Druckgrafik. Gemeinsam mit der Künstlerin Angela Berger initiierte und realisierte er unter großem persönlichen Einsatz dieses „Lebensprojekt“. Im März 2013 wurde die Kunsthalle Mühlviertel in Aigen-Schlägl eröffnet, wenige Monate später verstarb Wolfgang Zöhler.

Das künstlerische Werk von Wolfgang Zöhler ist vielschichtig und doch homogen. Aus der Position des gesellschaftlich Außenstehenden blickt er voll Verwunderung und Staunen auf das rätselhafte Treiben der Menschen. Thematisiert werden das zerrüttete Verhältnis des Menschen zur Natur und zur Tier- und Pflanzenwelt, Konsumwahn, Freizeitindustrie und Mobilitätsfantasien. Mit Sprach- und Wortspielereien, Humor und Fantasie treibt er sein eigenwilliges Spiel mit der Realität. Zöhlers Schaffen ist der Gegenständlichkeit verpflichtet. Fantastisch und surreal, satirisch und visionär steht es in der Tradition von Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä. und dem Surrealismus.² Eine „künstlerische Verwandtschaft“ mit Alfred Kubin – dem Meister aus Zwickledt – ließ Wolfgang Zöhler nicht gelten. Zu düster schien ihm das Schaffen von Kubin im Vergleich zu seinem eigenen fröhlich-satirischen Bilduniversum. In diesem Zusammenhang verwies er lieber auf seine intensive Beschäftigung mit der Karikatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. So schätzte er vor allem die künstlerische Qualität und den Humor der satirischen Blätter von Honoré Daumier, Adolf Oberländer, Wilhelm Busch, Karl Arnold und Fritz Schönpflug sowie seiner Zeitgenossen Paul Flora, Borislav Sajtinac und



Wolfgang Zöhler, Tigermilchbauer, 2003
Farblithografie auf Papier, 50 x 65 cm (Inv.Nr. KS-10727)
Foto: Landessammlungen NÖ

Manfred Deix, den er seit seiner Studienzeit in Wien auch persönlich kannte.³

Im Œuvre von Wolfgang Zöhler finden sich subtile Tuschezeichnungen, farbige Papierarbeiten, großformatige Malereien, Metall- und Holzskulpturen, Objekte aus Papiermaschee, Möbel und Keramiken. Mit ganz besonderer Leidenschaft widmete sich Zöhler auch der Druckgrafik. So verfügte er über ein umfassendes Wissen zur historischen Entwicklung und zu den Möglichkeiten des Einsatzes der unterschiedlichen Techniken.⁴ In seiner Druckwerkstatt produzierte er Radierungen, Lithografien, Linol- und Holzschnitte in kleinen limitierten Auflagen von höchster Qualität und großer handwerklicher Perfektion. Darüber hinaus arbeitete Zöhler als Illustrator. Neben eigenen Publikationen, in denen er auch als Autor in Erscheinung trat, illustrierte er mehrere Kinderbücher, unter anderem von Christine Nöstlinger.

Der Sammlungsbereich Karikatur der Landesammlungen Niederösterreich (LSNÖ) verfügt über einen Bestand von über 70 Originalen des Künstlers. Durch den Erwerb eines umfassenden Werkkonvoluts aus dem Nachlass von Wolfgang Zöhler konnte im Jahr 2019 der bereits vorhandene Sammlungsbestand

gezielt erweitert und ausgebaut werden. Hinzu kamen eine Schenkung von fünf großformatigen Papierarbeiten und der Erwerb von zwei bedeutenden Werken aus den 1970er-Jahren. Die Sammlung beinhaltet Druckgrafiken, Zeichnungen und Malereien aus sämtlichen Schaffensphasen des Künstlers und verfügt damit über einen repräsentativen und qualitativ hochwertigen Werkbestand. Im Jahr 2020 wurden die Neuzugänge inventarisiert und wissenschaftlich aufgearbeitet. Eine Auswahl von rund 20 Druckgrafiken und Malereien zum Thema Sport konnten der Literaturedition Niederösterreich für die Publikation „Sportmärchen“ von Manfred Wieninger zur Verfügung gestellt werden.⁵

¹ Galerie Thiele (Hrsg.): Wolfgang Zöhler. Druckgraphik und Zeichnungen 1970–1994. Eine Auswahl. Linz 1994, S. 74.

² Vgl. Antonia Hajdu: Die satirisch-surreale Bilderwelt des Wolfgang Zöhler. Eine kunsthistorische Spiegelung seiner Graphiken. In: Galerie Thiele (Hrsg.): Wolfgang Zöhler. Linz 1994, S. 23–26.

³ Vgl. Severin Heinisch: Wolfgang Zöhler: Künstler mit eigensinnigem Irrwitz. In: Severin Heinisch (Hrsg.), Wolfgang Zöhlers feiner Irrwitz. Zeichnungen, Druckgrafik, Möbel, Plastiken. Riedelsbach 2003, S. 8.

⁴ Vgl. Wolfgang Zöhler, Angela Berger (Hrsg.): Der Stein des Anstoßes. 200 Jahre Lithografie 1798–1998. Unterneudorf 1998.

⁵ Vgl. Manfred Wieninger: Sportmärchen. St. Pölten 2020.



Johann Fischbach (1797–1871), Mühlen am Prollingfall bei Ybbsitz, 1836 (?)
Öl auf Papier auf Leinwand, 32,6 x 26 cm (Inv.Nr. KS-27427)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

Ein Niederösterreicher erobert Salzburg

*Der Landschaftsmaler
Johann Fischbach*

Von Wolfgang Krug

D

ass die letzte Johann Fischbachs Schaffen umfassend würdigende Ausstellung mittlerweile mehr als 30 Jahre zurückliegt und auch sein 150. Todestag bevorsteht, wurde zum Anlass genommen, sein Werk wieder in Erinnerung zu rufen. Die im Gauermann Museum in Miesenbach eingerichtete kleine und feine Sonderausstellung 2020 wurde ausschließlich aus den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) bestückt, die zu diesem Zweck sowohl in wissenschaftlicher als auch in konservatorischer Hinsicht aufbereitet wurden. Der Schwerpunkt der Auswahl lag auf Fischbachs früher künstlerischer Produktion, die in den LSNÖ mit eini-

gen Hauptwerken dokumentiert ist. Zu nennen sind etwa das Prachtgemälde mit Rudolf von Habsburg und dem Priester oder die „Weinlese in Niederösterreich“. In Konzeption und Ausführung dieser Landschaftskompositionen folgte Fischbach ganz dem Vorbild seines Lehrers Joseph Mössmer. In der Natur gesammelte Studien wurden dabei im Sinn einer Verbesserung des Naturvorbildes nach künstlerischen Kriterien neu kombiniert und zu „idealen“ Landschaftsbildern verschmolzen. Mit der „Weinlese in Niederösterreich“ assoziiert man zwar die Gegend um die Burg Liechtenstein bei Mödling, doch erscheint diese durch allerlei ortsfremde Details >>

angereichert beziehungsweise „verbessert“. Fischbachs Naturstudien, ob Zeichnung, Aquarell oder Ölskizze, lassen dagegen sein Streben nach lyrischer Stimmung und poetischem Ausdruck erkennen.

Johann Fischbach wurde am 5. April 1797 als Sohn eines Bediensteten des Grafen Breuner im Schloss Grafenegg geboren. Er verlebte seine Kindheit in Wien und trat mit 15 Jahren in die Akademie der bildenden Künste ein, wo er sich unter Joseph Mössmer und Josef Fischer dem Landschaftsfach zuwandte. Als talentierter Kunstschüler errang Fischbach während des Studiums wichtige Auszeichnungen, darunter 1819 den ersten Preis der Wiener Akademie für Landschaftsmalerei. Als zeitweiliger Supplent Mössmers blieb Fischbach auch weiterhin der Akademie verbunden. Einen frühen Förderer fand der Künstler im Bankier, Industriellen, Kunstsammler und Mäzen Moritz Graf von Fries, dem angeblich reichsten Mann der Monarchie, der ihn als Zeichenlehrer für dessen im Schloss Plankenberg bei Neulengbach eingerichtete Erziehungsanstalt für junge Adelige verpflichtete. Dort lernte er auch seine spätere Frau, die Bauerntochter Katharina Gaigg, kennen. 1822 war Fischbach erstmalig in der Akademieausstellung zu St. Anna vertreten.

Motive und Ideen zu Landschaftsbildern fand er damals noch überwiegend in der Umgebung Wiens, etwa im Mödlinger Raum. Studienreisen führten ihn aber auch in die Vöslauer Gegend und nach Landsberg in die Untersteiermark, wo Graf Fries ebenfalls große Besitzungen sein Eigen nannte. Sehr früh, bereits 1825, besuchte Fischbach die Schweiz und ab 1831 alljährlich das Salzkammergut. Freundschaftliche Kontakte verbanden ihn vor allem mit Malerkollegen aus der Mössmer-Schule, mit deren künstlerischer Auffassung er übereinstimmte. Eine Karikatur Friedrich Gauer-

manns im Wien Museum zeigt Fischbach in Gesellschaft von Gauermanns Bruder Carl, Joseph Höger, Friedrich Anton Kröpsch und Josef Feid.

1836 bewarb sich Fischbach als aufstrebender Landschafts-, zunehmend aber auch Genremaler um den akademischen Posten eines Korrektors, doch wurde ihm letztlich Thomas Ender vorgezogen. Dies mag seinen Entschluss, Wien den Rücken zu kehren, befördert haben. 1840 siedelte sich Fischbach dauerhaft in Salzburg an, wo er bald den Salzburger Kunstverein mitbegründete und zum damals einflussreichsten und jedenfalls beachtenswertesten Maler der Stadt aufstieg. Seine Orientierung nach München – einer Stadt, mit der ihn viele Künstlerfreundschaften verbanden und wo auch sein Sohn August Malerei studierte – verstärkte sich in dieser Zeit. 1852 übersiedelte Fischbach in ein von ihm selbst entworfenes Landhaus nahe Aigen bei Salzburg, wo er gemeinsam mit seinem Sohn dem alpinen Genre huldigte. Nur wenige Jahre währte die glückliche Atelieregemeinschaft. 1860, nach dem frühen Tod Augusts, zog Fischbach zu seiner Tochter nach München, wo er seinen künstlerisch sehr produktiven Lebensabend verbrachte. Während der Arbeit an dem Zyklus „Künstlerische Wanderungen durch das Salzkammergut“ starb Fischbach am 19. Juni 1871.

2020 neu in der Sammlung

Im Zuge der Vorbereitung der Fischbach-Ausstellung konnte ein besonders feines frühes Blatt des Malers von 1821 mit einer Ansicht des Schlosses Vöslau, ebenfalls Besitz von Moritz Graf von Fries, aus dem deutschen Kunsthandel erworben werden. Weitere wichtige Neuerwerbungen stammen von Otto Barth, Arnold Clementschitsch, Franz Dobiaschofsky, Otto >>



Johann Fischbach (1797–1871), Schloss Vöslau, 1821
PinSELZEICHNUNG, LAVIERT AUF BÜTTENPAPIER, 23 x 30,1 cm (Inv.Nr. KS-28243)
Foto: Landessammlungen NÖ



Johann Fischbach (1797–1871), Weinlese in Niederösterreich, 1829
ÖL AUF LEINWAND, 67 x 104 cm (Inv.Nr. KS-1373)
Foto: Landessammlungen NÖ

Elsner, Thomas Ender, Johann Fischbach, Johannes Fischer, Gottfried Hofmann, Gustav Jahn, Oskar Kokoschka, Eduard Peithner von Lichtenfels, Ludwig Michalek, Alexander Pock, Johann Matthias Ranftl, Eduard Ritter, Rudolf Reinhold Sagmeister, Josef Schaffer, Friedrich Simony, Stefan Simony, Franz Steinfeld, Ernst Stöhr, Siegfried Stoitzner, Maximilian Suppant-schitsch, Anna Weber-Tischler, Johann Werner, Heinrich Josef Wertheim, Otto Zeiller und Eduard Zetsche.

Besonders hervorzuheben ist der Erwerb des vier-teiligen Gemäldezyklus „Die Wilde Jagd“, den Carl Fahringer 1935/36 im Auftrag der Schützengilde für die „Kneipe“ des Wiener Künstlerhauses anfertigte. Im Zuge eines Umbaus wieder entfernt, gelangte der Zyklus bereits 1961 als Leihgabe an das Niederöster-reichische Landesmuseum. Jedes Einzelne der Bilder ist rund 273 x 744 cm groß. Fahringer, der bedeu-tendste österreichische Tiermaler des 20. Jahrhun-derts und als solcher auch Jahrzehnte hindurch als Professor an der Wiener Akademie tätig, präsentiert sich darin am Höhepunkt seines Schaffens. Durch den Erwerb konnten die künstlerisch wie auch kultur-geschichtlich hochbedeutenden Bilder in ihrem Zu-sammenhang bewahrt werden.

Ebenso erfreulich ist es, dass die Gelegenheit ergrif-fen werden konnte, das in den LSNÖ vorhandene Kon-volut an „Mimik“-Studien des Malers, Bildhauers und Arztes Hermann Vinzenz Heller um zehn zu vermeh-ren. Ein ganz besonderes Highlight stellte 2020 der Er-werb einer spätmittelalterlichen gefassten Holzskulp-tur aus dem niederösterreichischen Zentralraum dar, der sogenannten Getzersdorfer Madonna. Sie soll in Getzersdorf bei Herzogenburg als Vortragsmadonna bei Prozessionen in Verwendung gestanden sein und befand sich lange Zeit in der Kunstsammlung der

St. Pöltner Papierindustriellenfamilie Salzer. Das hochrangige Schnitzwerk gelangte als letztes in der Fa-milie verbliebenes Objekt in den Handel. Da die LSNÖ über keine vergleichbare Arbeit aus dieser Zeit verfü- gen, zudem dadurch die von Rupert Feuchtmüller pu-blizierte Sammlung Salzer in den LSNÖ dokumentiert werden kann, ist der Ankauf für das Land Niederös-terreich von allergrößter Bedeutung.

Ausstellungen 2020

Leihgaben aus dem Sammlungsbereich „Kunst vor 1960“ ergingen in diesem Jahr an die Bundeskunsthalle Bonn sowie an museale Institutionen in Nieder-österreich, etwa das Egon Schiele Museum in Tulln oder die Schallaburg. Im Gauermaun Museum in Miesenbach sollte, wie bereits erwähnt, mit einer Son-derausstellung von April 2020 bis April 2021 durch hochrangige Werke aus den LSNÖ ein „Vergessener“ des 19. Jahrhunderts präsentiert und in Erinnerung gerufen werden: der Maler Johann Fischbach, der von Niederösterreich ausgezogen war, um mit seiner Kunst Salzburg und den bayrischen Raum zu „er-obern“. Ob dies in dem Maße wie intendiert gelungen ist, darf zumindest angezweifelt werden, fiel doch schon die Eröffnung pandemiebedingt ins Wasser und behinderten ungewollte Schließzeiten sowie Ein-schränkungen den Besuch während der Laufzeit teil-weise erheblich.

Mit der großen Ausstellung anlässlich des 20-jähri-gen Jubiläums der Wachau als UNESCO-Welterbe-Region verhielt es sich in der Landesgalerie Nie-derösterreich in Krems streckenweise ähnlich, und das trotz beachtlichen Größenunterschieds. Die Hoff-nung ist groß, dass die über zwei Jahre laufende Groß-ausstellung 2021 den Verlust an Terrain noch teilweise



Johann Fischbach (1797–1871), Sommerlandschaft im Abendlicht, 1850
Öl auf Leinwand, 33,8 x 44 cm (Inv.Nr. KS-4635)
Foto: Landessammlungen NÖ

gutzumachen in der Lage ist. Die Schau mit dem Titel „Wachau. Die Entdeckung eines Welterbes“, deren Vorbereitung die personellen Ressourcen der Kol-leg*innen der LSNÖ, insbesondere der Restauratorin-nen und des hauseigenen Fotografen, über einen sehr langen Zeitraum band, war 2020 das große Thema des Sammlungsbereiches „Kunst vor 1960“. Mehr als 500 Exponate mussten aufgrund der langen Laufzeit der Ausstellung und der daher vorzusehenden mehrfa-chen Tranchenwechsel vorbereitet werden – weitere Objekte noch in Hinblick auf im Zusammenhang er-scheinende Publikationen.

Ausblick 2021

Wir alle hoffen, dass im laufenden Jahr 2021 die un-sägliche Durststrecke im Bereich der Ausstellungsbe-triebe und der Kultur im Allgemeinen zu Ende kom-men wird und es dann wieder ohne große Einschrän-kungen möglich sein kann, sich Kunst- und Kulturge-nuss hinzugeben.



Screenshots verschiedener „CollectCast NÖ“-Folgen
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Not macht erfinderisch

„CollectCast NÖ“ – der Videopodcast der Landessammlungen Niederösterreich

Von Alexandra Schantl

Infolge der Corona-Krise, die nahezu das gesamte Jahr 2020 geprägt hat, befand sich das Team der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) in der Phase des ersten Lockdowns ab Mitte März ausnahmslos im Homeoffice-Betrieb. Diese unerwartete und herausfordernde Situation wurde intensiv dazu genutzt, ein digitales Kulturangebot zu erstellen. Insbesondere ging es darum, den LSNÖ mit ihrer enormen Vielfalt und ihrer über 100-jährigen Geschichte mehr Sichtbarkeit zu verleihen. Schließlich sind die LSNÖ aufgrund der strukturellen Veränderungen der vergangenen 20 Jahre nicht an ein singuläres, identitätsstiftendes Museum angebunden und verfügen somit auch über keine eigene Abteilung für Vermittlung, Öffentlichkeitsarbeit und Social Media. Eine Auswahl

der Bestände wird vielmehr spartenspezifisch in verschiedenen, mit den LSNÖ kooperierenden Institutionen (Museum Niederösterreich, Landesgalerie Niederösterreich, Karikaturmuseum u. a.) gezeigt, die jeweils als eigenständige Marke in Erscheinung treten.

Erst in jüngster Zeit gibt es intensive Bemühungen, die LSNÖ – unabhängig von den zuvor genannten Ausstellungsbetrieben – in ihrer heterogenen Gesamtheit darzustellen und einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Das gelingt sehr gut im digitalen Bereich, wobei bislang drei Projekte umgesetzt wurden: die Webseite www.landessammlungen-noe.at, die dort abrufbare Online-Sammlung und das von der Autorin koordinierte, der Corona-Krise geschuldet Projekt „CollectCast NÖ“, ein Videopodcast, ➤

der in kurzen kommentierten Videos Einblicke in die zwölf Sammlungsbereiche, deren Geschichte und Besonderheiten vermittelt. Die Idee dazu wurde spontan in den Wochen des ersten Lockdowns geboren und mit den Möglichkeiten, die im Homeoffice-Betrieb zur Verfügung stehen, entwickelt. Basis des „CollectCast NÖ“ sind Texte, die nach bestimmten Vorgaben von den jeweiligen Sammlungsleiter*innen oder anderen wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen erstellt, redigiert und in weiterer Folge extern eingesprochen und aufgenommen werden. Die Autor*innen wählen auch das zum Text passende Bildmaterial aus, das sich aus Fotos von Sammlungsobjekten sowie historischen Aufnahmen zusammensetzt. Den Videoschnitt bzw. die Produktion nimmt schließlich Christoph Fuchs vor, der in den LSNÖ nicht nur die Reprofotografie verantwortet, sondern auch über hervorragende Expertise in den Bereichen Medientechnik und Grafikdesign verfügt. Als akustisches Erkennungsmerkmal dient eine Signation, die von einem professionellen Musiker komponiert und eingespielt wurde.

Nach diesem Prinzip wurden mit großem Engagement aller Beteiligten bis dato über 20 Folgen produziert und auf dem YouTube-Kanal „Kultur Niederösterreich FREI HAUS“ sowie auf der Webseite der LSNÖ veröffentlicht. Dem durchwegs positiven Feedback nach bewährt sich das Format des „CollectCast NÖ“ als niederschwelliges Informations- und Vermittlungstool der LSNÖ sehr gut. Allerdings hat sich gezeigt, dass die für Podcasts üblichen Distributionskanäle in Form von News-Abos auf Basis von RSS-Feeds auf Audiopodcasts zugeschnitten sind, was die Reichweite für den videobasierten „CollectCast NÖ“ leider einschränkt. Um also eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen, bedürfte es einer gezielten Social-Media-Strategie.

Öffentlichkeitsarbeit

Erfreulicherweise durfte die Autorin das Projekt „CollectCast NÖ“ bei dem vom Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems veranstalteten Online-Symposium „Museen in Quarantäne – Neue Chancen für Sammlungen“ vorstellen, dessen erster Teil am 7. Mai 2020 unter äußerst reger auch internationaler Beteiligung stattfand. Eine weitere Präsentation des Videopodcasts erfolgte auf Einladung des IIC Austria am 30. Juni 2020 im Rahmen von dessen online abgehaltener Generalversammlung.

Arbeitsschwerpunkte 2020

In Kooperation mit dem Burgenländischen Landesmuseum konnte eine Werkschau der Medienkünstlerin Eva Brunner-Szabo (1961–2012) realisiert werden, deren Nachlass sich in den LSNÖ befindet. Die von der Autorin kuratierte Ausstellung fand von 12. bis 27. September 2020 in der Heimatgemeinde der Künstlerin im „Offenen Haus Oberwart“ statt und war glücklicherweise von keinem Lockdown betroffen.

Darüber hinaus war der Sammlungsbereich „Kunst nach 1960“ mit Leihgaben in der Ausstellung „Spuren und Masken der Flucht“ in der Landesgalerie Niederösterreich sowie im Forum Frohner in den Ausstellungen „Somewhere in the World. Afrikanisch-niederösterreichische Begegnungen“ und „Antworten auf die Wirklichkeit. Adolf Frohners Begegnung mit dem Nouveau Réalisme“ vertreten.

Neu in der Sammlung

Da sich die Corona-Krise und die damit einhergehenden rigorosen Einschränkungen des kulturellen Lebens

Ausstellungsansicht „Antworten auf die Wirklichkeit“, Forum Frohner li. im Bild: Daniel Spoerri, Sevilla-Serie, No. 11; eaten by ... Gäste des Sevilla-Banketts, 1991, Assemblage mit Rentier-Geweih (Inv.Nr. KS-15543/1-2)
Foto: Raffael F. Lehner



auf Künstler*innen besonders nachteilig auswirken, nahm die Abteilung Kunst und Kultur im Rahmen zusätzlicher Fördermaßnahmen außerordentlich viele Ankäufe vor, sodass sich der Sammlungsbereich „Kunst nach 1960“ über enormen Zuwachs freuen kann. Eine zusätzliche bedeutende Bereicherung erfuhr der Sammlungsbestand dankenswerterweise durch namhafte Schenkungen: Hervorzuheben sind insbesondere das Archiv des international renommierten Sound-Art-Pioniers Bernhard Leitner, ein Konvolut von Fotoarbeiten des Künstlers Fritz Simak und zwei umfangreiche Schenkungen von druckgrafischen Werken des Künstlers Herwig Zens (1943–2019). Letztere erfolgten einerseits durch die Witwe des langjährigen Akademieprofessors, Gerda Zens, und andererseits durch Johannes Scheer, den Verfasser seines Werkverzeichnisses. Insgesamt handelt es sich um weit über 1.000 im Zeitraum 1965 bis 2019 entstandene Radierungen, aber auch Druckplatten und Archivalien. Darunter befinden sich einzigartige Serien wie das „Radierte Tagebuch“¹ des Künstlers oder der großformatige Zyklus „Hexensabbat“, eine seiner zahlreichen Goya-Paraphrasen. Dank dieser beiden großzügigen Schenkungen ist das druckgrafische Werk von Herwig Zens in den LSNÖ als einziger Institution in seiner Gesamtheit vollständig dokumentiert.

Last but not least konnte 2020 auch das umfangreiche Archiv der Familie Hauer-Fruhmann erworben werden. Es beinhaltet neben wichtigen Text-, Foto-, Film- und Tondokumenten zu den drei Künstlerpersönlichkeiten Christa Hauer, Johann Fruhmann und Leopold Hauer auch aufschlussreiche Materialien zu dem langjährigen kulturpolitischen und feministischen Engagement Christa Hauers und ihren zahlreichen kulturellen Aktivitäten in und um Schloss Lengfeld.

Ausblick 2021

Zu den Arbeitsschwerpunkten 2021 zählen in Kooperation mit dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems insbesondere die Inventarisierung der Druckgrafiken Herwig Zens' und die wissenschaftliche Erschließung des Archivs der Familie Hauer-Fruhmann, die eine wesentliche Grundlage für die Konzeption der für 2022 in der Landesgalerie Niederösterreich geplanten Ausstellung über Leben und Wirken Christa Hauers darstellt.

¹ Vgl. dazu die Beiträge von Nikolaus Kratzer (S. 110–113) und Nils Unger (S. 154–157).



Herwig Zens, Radiertes Tagebuch, 1990
Radierung auf Büttenpapier, 74,5 x 1.064 cm (Inv.Nr. KS-31163)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

„Jetzt sitz ich wieder hier und kratze“

Aus dem „Radierten Tagebuch“
von Herwig Zens

Von Nikolaus Kratzer

D

ank großzügiger Schenkungen von Gerda Zens und Johannes Scheer verfügen die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) seit 2020 nicht nur über mehrere Exemplare des sogenannten „Radierten Tagebuchs“¹, sondern auch über das druckgrafische Gesamtwerk des 2019 verstorbenen Künstlers Herwig Zens.

Der beeindruckende Lebenslauf des Herwig Zens, der 1943 im niederösterreichischen Himberg bei Wien geboren wurde, zeugt von dessen prägendem Einfluss auf das heimische Kulturgesehen. Nachdem er sich bereits in der Schule als begabter Zeichner profiliert hatte,² belegte Zens ab 1961 ein Doppelstudium an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1966 erhielt er die Befugnis, bildnerische Erziehung zu unterrichten, 1967 schloss er die Meisterklasse für Malerei bei

Franz Elsner ab. Als Universitätsprofessor und Vorstand des Instituts für künstlerisches Lehramt kehrte Zens 1987 an den Schillerplatz zurück und verantwortete bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2008 die Ausbildung zahlreicher Generationen von Pädagog*innen. Neben der universitären Laufbahn schuf Zens ein umfangreiches, international rezipiertes künstlerisches Œuvre, für das er zahlreiche Preise erhielt.

Über einen Zeitraum von 40 Jahren schuf Herwig Zens mit dem „Radierten Tagebuch“ ein einzigartiges autobiografisches Zeugnis, das Einblicke in private Erlebnisse, wiederkehrende Zweifel, philosophische Reflexionen und den beständigen Kampf gibt, den Zens mit der Kunst austrug. Es skizziert ein intimes Seelenporträt, das ein „offizieller“ Lebenslauf nicht abzubilden vermag. >>

Dem Tagebuch liegt ein striktes System zugrunde. Beginnend mit dem 9. November 1977 bearbeitete der Künstler fortlaufend Kupferplatten mit den Maßen 40 x 5 cm. Jede Platte bzw. in der Folge jedes gedruckte Blatt besteht aus vertikal angeordneten und von oben nach unten zu lesenden Kästchen, die durch horizontale Striche getrennt sind und einzelne Tage repräsentieren. Sie enthalten teils Zeichnungen, teils Notizen, und in manchen Fällen blieb das Kästchen schlicht leer. Die Anzahl der Einträge variiert von Platte zu Platte. Gedruckt wurde einerseits in limitierter Auflage auf Einzelblätter (30 Exemplare und fünf Künstlerexemplare) sowie andererseits auf langen Papierbahnen, wobei die Platten in diesem Fall einer Kette gleich aufeinanderfolgen. 1991 ergab sich nach 187 radierten Tagebuchplatten erstmals ein Gesamtdruck von zehn Metern Breite. 1995 wurde das Tagebuch im Rahmen der Art Multiple in Düsseldorf mit einer Breite von 20 Metern als längste Druckgrafik der Welt präsentiert. 2005 maß der Gesamtdruck beachtliche 40 Meter.³

Überblickt man das von Johannes Scheer herausgegebene Verzeichnis des druckgrafischen Werks, so könnte man vermuten, dass sich das „Radierte Tagebuch“ in der 1976 – also ein Jahr vor dessen Beginn – entstandenen Arbeit „Wie ein Film I“ (WVZ 200) gleichsam ankündigt. Es handelt sich um einen Druck von zwei Platten mit den Maßen 40 x 9,5 cm. Dargestellt ist jeweils ein Filmstreifen, auf dem sich der Künstler aus verschiedenen Perspektiven mit schwarzen Augenhöhlen und an einen Totenschädel gemahnend selbst porträtierte. Auch aus dem „Radierten Tagebuch“ blicken den Betrachter*innen zahllose Gestalten dieser Art entgegen. Die Abfolge der Bildkästchen des Blatts von 1976 entspricht der eines Filmstreifens. Ob oder in welchem Ausmaß diese Arbeit einen An-

stoß zum Tagebuch (einer anderen Form des Selbstporträts) lieferte, ist nicht gesichert. Zumindest lassen sich der einschlägigen Literatur keinerlei Hinweise entnehmen. Strukturell ähneln die Arbeiten einander jedenfalls auf frappante Weise. Analogien zum Filmstreifen weisen nicht nur die Einzelblätter des „Radierten Tagebuchs“, sondern auch die großdimensionierten Ketten-drucke auf, die das Leben des Künstlers wie Kontaktabzüge vor dem Publikum auffächern.

Wenngleich sich das „Radierte Tagebuch“ heute in seiner Gesamtheit überblicken lässt, hatte Zens bei der Arbeit daran nicht die Fertigstellung eines gedanklich bereits umrissenen Werks im Blick, sondern arbeitete an einer potenziell endlosen Folge, bei der keineswegs abzusehen war, was der nächste Tag bringen würde. Bleibt man bei der Metapher des Filmstreifens, so handelt es sich bei den einzelnen Einträgen um „Momentaufnahmen“. Den situativen und dadurch in gewissem Maße unberechenbaren Charakter des Mediums Tagebuch im Allgemeinen fasst Ralph-Rainer Wuthenow in einer breit angelegten Studie zur Entwicklung des europäischen Tagebuchs prägnant zusammen:

Das Tagebuch als Niederschrift von Datum zu Datum, Station zu Station, Punkt zu Punkt, und dabei stets sozusagen noch fast im Angesicht des Erlebten und Erfahrenen, kennt nicht in dieser Weise Zusammenhang und Folge, Perspektiven, sondern unterliegt dem Prinzip der mehr oder minder einfachen Reihung: es gestattet kein Zusammenfassen aus späterer Einsicht und nachgewachsenem Verständnis heraus, daher ist es in gewisser Hinsicht noch unmittelbar – wenn ein Produkt der Reflexion und Niederschrift noch unmittelbar genannt werden darf.⁴

Dieser Feststellung folgend, lässt sich das „Radierte Tagebuch“ einerseits als Produkt reflektierten Handelns begreifen, da auf strukturierte Weise Beobachtungen zur Lebenswelt zu Papier gebracht wurden, die a priori nicht alleine für den Autor, sondern für ein Publikum gedacht sind. Andererseits manifestiert



Herwig Zens, Radiertes Tagebuch, 1977–1998
gebundene Version (Teil 1), Titelblatt
Radierung auf Büttenspapier (Inv.Nr. KS-31161)
Foto: Landessammlungen NÖ

sich in den Einträgen eine intime Unmittelbarkeit, die der Künstler teils am Ende hektischer Tage erschöpft und zu später Stunde in die Kupferplatte ritzte.

So heißt es etwa in einem emotionalen Eintrag aus der Zeit, in der Zens als Gymnasialprofessor in Wien tätig war: „die volle Idiotie einer Konferenz wieder einmal ausgekostet“ (19. Juni 1979). Und während seiner Zeit an der Akademie vermerkt Zens: „Schillerplatzschwachsinn“ (31. Mai 1988). Bei einer genaueren Lektüre des Tagebuchs entsteht der Eindruck, als wäre der Künstler in der leidenschaftlichen Betätigung als Pädagoge oftmals in Konflikt mit dem eigenen Kunstschaffen geraten. Der permanente Mangel an Zeit und die daraus resultierende Unruhe erscheinen als unliebsame Wegbegleiter. Zudem brachte die „Doppelbelastung“ den Künstler regelmäßig an die Grenzen des Leistbaren, wie eine Auswahl an Einträgen verdeutlicht. 10. August 1978: „WIE EIN ABGEBRANNTES FEUERWERK“; 7. Oktober 1982: „Am Rande der Kräfte“; 22. Februar 1983: „Die Kraft zu Ende“; 7. Jänner 1985: „Knochenarbeit im Atelier“; 21. Oktober 1985: „Arbeit gerät durch die Fülle außer Kontrolle“;

11. April 1986: „Viele Pläne und nur geringe Durchführungsenergie“; 10. Oktober 1987: „Die Zeit zerbröselte wie ein mürber Kuchen“; 15.–18. März 1988: „Die Akademie frißt alles auf“.

An anderer Stelle bleibt der Künstler weniger konkret und die Betrachter*innen werden der eigenen Imagination überlassen. Im Eintrag vom 3. Februar 1978 findet sich schlicht das Wort „ORANGENBAUM“ (im Winter!).

Vielen Notizen sind Zeichnungen beigefügt; diese stehen teils für sich, teils ergibt sich ein Bezug zum Text. So begleitet ein dahinhastendes Gerippe die Feststellung „Die Zeit beginnt wieder einmal wie verrückt zu rennen“ (1. März 1989). Oftmals blicken den Betrachter*innen kommentarlos düstere Totenschädel oder dämonische Gestalten entgegen. Mal findet man sich in bald karg skizzierten, bald detaillierter ausgeführten Landschaften wieder, mal erkennt man die Umrisse von Gebäuden. In einigen Fällen geben die Zeichnungen Rätsel mit großem Interpretationsspielraum auf.

Im „Radierten Tagebuch“ spiegeln sich allerdings nicht nur Tiefgang und Belastung der Seelenlandschaft des Künstlers wider. Durch das ständige Abbilden zentraler Leitmotive, die sich wie rote Fäden durch alle vier Jahrzehnte (beziehungsweise 40 Meter) ziehen, kann das Tagebuch als Schlüssel zum Bedeutungshintergrund des Gesamtwerks angesehen werden.

Auf Basis der Schenkungen streben die LSNÖ 2021 eine inhaltliche Aufarbeitung des vielschichtigen Werks von Herwig Zens an.

³ Herwig Zens, „Radiertes Tagebuch“, 25. September 1986.

² Vgl. Herwig Zens: Gedanken. In: Erich Rentrow, Von Steinen träumen. Gedanken zu Bildern von Herwig Zens. Paderborn/Wien/Würzburg 1985, nicht paginiert.

³ Die Daten zum „Radierten Tagebuch“ sind dem 2011 von der Galerie Tony Subal herausgegebenen Folder „Die Obsession. Das radierte Tagebuch“ entnommen.

⁴ Ralph-Rainer Wuthenow: Europäische Tagebücher. Eigenart – Formen – Entwicklung. Darmstadt 1990, S. 2.



Bettina Kattinger, *Messer*, 2009/16
Inkjet Print, im Rahmen der Ausstellung „Frame It.
Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“, 2016
Foto (Detail): eSeL.at, Kunstraum Niederoesterreich

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Rahmungen

Das Sammeln und Ausstellen von Performance

Von Marlies Surtmann



Im Sammeln und Ausstellen von Performancekunst verdichtet sich ein Widerspruch: Dieser Kunstform, die von ihrem Ereignischarakter geprägt ist, „fehlt“ das (autonome) Kunstobjekt, das in der musealen Kunstsammlung im Zentrum steht. In diesem Sinne kann sie als eine künstlerische Gegenpraxis in Opposition zur musealen Institutionalisierung gelesen werden. Für die Tradierung von Performancekunst sind die Materialisierung wie auch die Einschreibung in einen kunstgeschichtlichen Diskurs dennoch und gerade aufgrund ihres kritischen Potenzials von Relevanz. Trotz der wichtigen Errungenschaften der Frauenbewegung der 1960er- und

1970er-Jahre, in der die Performancekunst eine wichtige Rolle einnahm, habe diese Kunstform bis heute noch „keinen angemessenen Platz in den großen Sammlungen, kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungsinstitutionen gefunden“.¹ Performancekunst findet immer noch vor allem in alternativen und selbstorganisierten Kontexten statt, erklären die Herausgeber*innen von „Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)“.²

Die Frauenbewegung der 1960er- und 1970er-Jahre, in der auch viele Künstlerinnen aktiv waren, machte auf die weitgehende Exklusion der Frauen aus Kunstinstitutionen aufmerksam. Die neue Kunstform >>

Performance war eine wichtige Form für Künstlerinnen, sich aus feministischer Perspektive mit gesellschaftlichen Normen und Regulierungen auseinanderzusetzen.³ Die Kunsthistorikerin Gabriele Schor schreibt im Vorwort zu der von ihr herausgegebenen Publikation „Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien“, dass Künstlerinnen im Format der Performance eine unbelastete Ausdrucksform fanden, die es ermöglichte, sich „jenseits der männlich dominierten Malerei in der Kunstszene Gehör [zu] verschaffen“⁴. Künstlerinnen zogen nicht zuletzt durch ihre Performances mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich und reklamierten sich in Ausstellungen und Museen.⁵

Museale Sammlungen wie etwa das Solomon R. Guggenheim Museum oder die Tate Gallery of Modern Art sammeln Performances⁶; dabei handelt es sich um komplexe Erwerbs- und Organisationsprozesse. Ein Performancewerk besteht meist aus vielen Einzelteilen, durch deren unterschiedliche Qualitäten ein Eindruck vom Ereignis der Performance gewonnen werden kann. In Verbindung stehende Materialien und Requisiten werden für die Ausstellung nach der Aufführung installiert, um die Performance zu vergegenwärtigen. Noch in der Nacht nach der Performance erfolgt der Videoschnitt, um sie am nächsten Tag in einer Ausstellung zu zeigen. Meist sind es jene physischen wie auch digitalen Objekte⁷, die Eingang in die Sammlungen finden. Für Museen und Sammlungen steht aufgrund ihrer ordnungsstrukturellen Verfasstheit bei der Auswahl für die Akquisition oder für Ausstellungen meist der Werkcharakter einzelner Objekte im Vordergrund. Die Entscheidung, welche als Archivalien und welche als Werke kategorisiert werden, liegt letztlich bei den sammelnden Institutio-

nen und ist mitunter nicht leicht zu treffen. So kommt es vor, dass Objekte, die zum gleichen Ereignis gehören, getrennt im Archiv bzw. in der Sammlungsabteilung verwaltet werden oder schon beim Erwerb die Entscheidung fällt, nur einzelne Objekte in die Sammlung aufzunehmen.

In diesem Kontext ließe sich das Bild des Rahmens im Sinne Daniel Burens bemühen. Der Künstler und Autor beschreibt anhand der Malerei die Zusammenhänge, die in Kunstwerke hineinwirken, und betont, dass diese nicht nur *einen* Rahmen hätten. Vielmehr könne man von vielen Rahmungen sprechen, die ineinandergreifen und formale, inhaltliche, aber auch politische, kulturelle und institutionelle Aspekte beinhalten würden. Buren spricht davon, dass die Rahmen, die über einem Kunstwerk liegen, immer im Zusammenspiel untersucht werden müssten.⁸

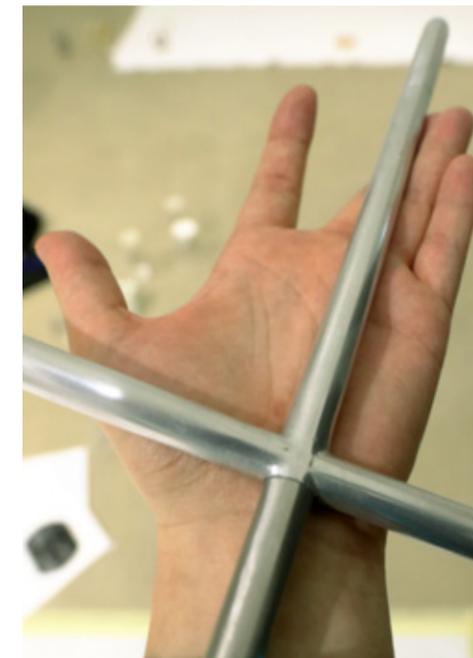
*Jede Kunst ist politisch. Wir müssen deshalb sowohl den formalen als auch den kulturellen Rahmen (und nicht den einen oder den anderen) untersuchen, denn in diesen Rahmen existiert und entwickelt sich die Kunst.*⁹

Dementsprechend sollte Performancekunst in ihren unterschiedlichen formalen, inhaltlichen und kulturellen Rahmungen gelesen werden. Ein Objekt in einer Sammlung, das von einer Performance zeugt, verweist auf das Ereignis, aber auch auf den Zusammenhang, in den das Objekt im Ausstellungsraum eingebettet ist. Dieser Ausstellungsraum ist wiederum in einem kulturellen, sozialen und politischen Kontext verortet.

Die Kunsthistorikerin Felicitas Thun-Hohenstein sieht die Performance¹⁰ in der bildenden Kunst innerhalb eines wechselseitigen Bezugssystems, das den Rahmen bei Buren nahekommt. Thun-Hohenstein >>



Ana Mendes, Map Series (DE), 2016
Performance-Relikt, im Rahmen der
Ausstellung „Frame It. Über das Verhältnis
von Aktion und Dokument“, 2016
Foto: eSeL.at, Kunstraum Niederoesterreich



Iris Dittler, A_BODY CONSTRUCTION
Workshop, im Rahmen der Ausstellung „Frame It.
Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“
Foto: Marlies Surtmann, Kunstraum Niederoesterreich

setzt dieses Denken über die Ränder des Kunstwerks hinaus mit dem „Performative Turn“ in den Kunst- und Kulturwissenschaften in Verbindung, den sie zu Beginn der 1960er-Jahre verortet. Für Thun-Hohenstein spielen dabei Raum, Körper, Bewegung und Rezeption zentrale Rollen. Durch die Verschiebung von der Autonomie hin zur Performanz werde das Kunstwerk in seinen Zusammenhängen betrachtet.¹¹ Wie auch bei Buren wird es in sich überschneidenden kulturellen, sozialen, politischen, aber auch persönlichen Umfeldern gedacht.

Die Medientheoretikerin Barbara Büscher untersucht in ihrem Aufsatz „Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen“¹² die Mehrdeutigkeit von Performancedokumenten, die in ihrer Bedeutung zwischen „Zeugnis, Relikt, Spur und eigenständigem Kunstwerk“ changieren.¹³ Sie geht von einem theatralen Ausstellungsbegriff aus und legt dafür den Begriff der Szenographie nahe, der die Verbindung von Performance und Kunstpräsentation in der Inszenierung des Raums aufzeigt¹⁴. Das Ambivalente der Performance, die fließenden Übergänge zwischen Werk und Dokument seien in Form von Ausstellungen durch inszenierte räumliche Anordnungen und die aktive Aneignung von (Archiv-)Dokumenten im Zusammenspiel mit Kunstobjekten als wertvolles Potenzial verhandelbar. Die Theoretikerin schlägt ein explizites Hinschauen auf die Transformation der Performance als Moment der Präsenz in den medialen Übertrag und dessen unterschiedliche Qualitäten¹⁵ vor.¹⁶

Das Zusammenwirken unterschiedlicher Materialitäten eines Ereignisses in einer Ausstellung vertieft das Verständnis und macht die Performance in ihren Bezügen sichtbar. Die Strukturen und Ordnungen,

mit denen Performances langfristig auffindbar gemacht werden können, unterscheiden sich jedoch von jenen der bildenden und medialen Kunst, was ihre marginale Position innerhalb der musealen Künste verstärkt. Für Performancekunst ist es essenziell, die Rahmungen und Bezugssysteme auf allen Ebenen zu erweitern und miteinzubeziehen, da ein Performanceobjekt in einer Ausstellung nicht als hermetisches Kunstobjekt auf einen Prozess der Produktion verweist, sondern als Teil oder Artefakt eines Prozesses einerseits eng mit einem Ereignis in der Vergangenheit verwoben ist und sich andererseits die unterschiedlichen institutionellen, kulturellen und gesellschaftlichen Rahmungen wiederum auf die Performance und ihre Objekte auswirken. Bei der Aufnahme von Performancekunst in museale Sammlungen kommt es durch zu enge Rahmungen zur Isolation¹⁷ einzelner Objekte und zur Trennung vom Bezugssystem. Demzufolge kann es dazu führen, dass im Falle einer Ausstellungszusammenstellung nur Sammlungsbestände, also die als Werke eingeschätzten Objekte, berücksichtigt werden. Für die Tradierung einer Kunstform, bei der man von einem starken Ereignischarakter ausgehen muss und die nicht *ein* Kunstobjekt hervorbringt, würden übergreifende, verbindende Ordnungssysteme, die komplexe Beziehungen unter den Objekten abbilden und gleichzeitig nicht als Wertungen verstanden werden, einen Beitrag dazu leisten, Performance auch in Ausstellungen in ihrer Komplexität wahrnehmbarer und damit allgemein sichtbarer zu machen.



Ausstellungsansicht „Frame It. Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“, 2016; Performance-Relikte: Ana Mendes, Map Series (DE), Inkjet Print: Bettina Kattinger, Messer
Foto: Eva Würdiger, Kunstraum Niederoesterreich

¹ Sabine Gebhardt Fink, Mudda Mathis, Margarit von Büren (Hrsg.): Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986). Zürich 2011, S. 13.

² Ebd.

³ Vgl. Marion von Osten: Another Criteria ... or, What is the Attitude of a Work in the Relations of Production of Its Time?. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 25, 2010, S. 56–69, hier: S. 58, <https://doi.org/10.1086/657463>, abgerufen am 7.12.2020.

⁴ Gabriele Schor: Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte. In: dies. (Hrsg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien. München 2015, S. 17–68, hier: S. 31.

⁵ Vgl. ebd., S. 26.

⁶ Vgl. u. a. Joanna Phillips: Time-based Media Conservation in Museum Practice. Tagung: Das Unarchivierbare archivieren, Kassel 2018, <https://player.admiralcloud.com/?v=c5e0a3dc-2060-403f-a963-76c5f257ef4e>, abgerufen am 11.12.2020; Vivian van Saaze: In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations. In: Revista de História Da Arte 4, 2015, S. 55–64; Athena Christa Holbrook: Assembling the Body, Reactivating Presence. Collecting, Processing, and Conserving Performance at The Museum of Modern Art. Symposium: Collecting and Conserving Performance Art. Wolfsburg 2016, www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/, abgerufen am 23.6.2020; Catherine Wagley: How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying 'Dance Constructions'. In: Artnet News, 19, 2018, <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626>, abgerufen am 12.7.2020.

⁷ Im Folgenden wird der Begriff der Objekte im archivischen Sinne verwendet. Er bezeichnet alle Materialien und auch Kunstobjekte, die in musealen Sammlungen wie auch Archiven gesammelt werden.

⁸ Vgl. Daniel Buren. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 30. Juni bis 9. September 1990. Stuttgart 2000, S. 289f.

⁹ Ebd., S. 290, Hervorhebung i. O.

¹⁰ Thun-Hohenstein verwendet hier den Performanzbegriff, der in ihrem Sinne nicht klar von den Begriffen der Performance und des Performativen abgegrenzt werden könne, was die Kunsthistorikerin aber auch als Qualität versteht. Felicitas Thun-Hohenstein: Überlegungen zu den Begriffen Performanz, Performativität und Performance in der bildenden Kunst. In: Elke Gaugele, Jens Kastner (Hrsg.), Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld. Wiesbaden 2016, S. 291.

¹¹ Vgl. ebd., S. 292.

¹² Barbara Büscher: Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen. In: MAP. media | archive | performance, 4, 2013, [https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A4366%2Fmets](https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A4366%2Fmets), abgerufen am 7.12.2020.

¹³ Ebd., S. 1.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 2.

¹⁵ Vgl. zu unterschiedlichen Qualitäten der medialen Übertragung: Barbara Büscher: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: MAP. media | archive | performance, 1, 2009, www.performap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1, abgerufen am 11.12.2020.

¹⁶ Vgl. Büscher: Bewegung als Zugang, S. 10.

¹⁷ Vgl. Lis Hansen, Janneke Schoene: Das Immaterielle ausstellen. Zur Einführung. In: Lis Hansen, Janneke Schoene, Levke Teßmann (Hrsg.), Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst. Bielefeld 2017.



Herbert Golser, Mondrohr, Schönberg am Kamp, 2013
Foto: Johanna Uhrmann

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Alles anders macht das Corona-Virus

*Wie durch die Pandemie neue Impulse
für die Kunst im öffentlichen Raum
gesetzt wurden*

Von Katrina Petter

D

as Jahr 2020 war ohne Frage maßgeblich vom Ausbruch der Covid-19-Pandemie geprägt, die sich auch auf die Umsetzung und Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum ausgewirkt hat. Zwar konnte ein Großteil der Projekte wie geplant realisiert, aber nur teilweise eröffnet oder mit der Bevölkerung und den Besucher*innen gefeiert werden. Gleichzeitig rückte die Kunst im öffentlichen Raum während des harten Lockdowns verstärkt in den Fokus der Wahrnehmung – als eine Möglichkeit, Kunst zu rezipieren, während Museen, Galerien und andere Kultureinrichtungen nicht besucht werden konnten. Dies war Anlass für Kunst im öffentlichen Raum Niederöster-

reich (KOERNOE), Künstler*innen, Schriftsteller*innen, Architekt*innen und viele mehr zu „Private Views“ einzuladen, also dazu, eine der rund 350 permanenten Arbeiten in Niederösterreich auszuwählen und sich, angeleitet von persönlichen Interessen und Fragestellungen, damit künstlerisch, theoretisch oder literarisch auseinanderzusetzen.

Daraus ergaben sich nicht zuletzt auch für uns erhellende künstlerische Ergänzungen, analytische Erweiterungen und unerwartete Verbindungen, die nach wie vor auf der Website www.publicart.at unter dem übergeordneten Projekt „Keep in contact – Kultur Niederösterreich FREI HAUS“ erkundet >>

werden können. So ging die Kunsthistorikerin und Kuratorin Susanne Neuburger dem Weg der „Vollmond“-Skulptur Isa Genzken von Münster bis zu ihrem jetzigen Aufstellungsort in Wenzersdorf im Weinviertel nach. Das „Mondrohr“ von Herbert Golser in Schönberg am Kamp löste bei dem Schriftsteller Erwin Uhrmann nicht nur Erinnerungen an seine Kindheit aus, sondern öffnete auch wissenschaftliche wie literarische Zugänge in der Auseinandersetzung mit dem Mond. Und die Filmemacherin Lisa Truttmann trat in einen Dialog mit der Medienkünstlerin Gerda Lampalzer über deren Arbeit „Translation“. Das Video, das aus der Online-Konversation entstand, ist eine ebenso raffinierte wie verführerische Auseinandersetzung mit dem Referenzwerk, das Lust auf mehr macht. Die Künstlerin Karin Frank wiederum übertrug die Spielplatz-Skulptur von Regina Möller, mit der sie die Liebe zu Katzen teilt, in eine Zeichnung und machte sie zu einem Spielzeug in den eigenen vier Wänden – in einer Zeit, in der der Besuch des Kindergartens nicht möglich war.

Dieses Projekt legt Zeugnis ab vom anhaltenden Potenzial gerade auch von permanenter Kunst im öffentlichen Raum, der in den vergangenen Jahren vermehrt vorgeworfen wurde, mit der Zeit unsichtbar und nicht mehr wahrgenommen zu werden. Wir sind jedoch überzeugt davon, dass sich zahlreiche Arbeiten in die Landschaft und das kulturelle Gedächtnis von Regionen einschreiben und zum Träger individueller Geschichten, Assoziationen und Ritualen werden; dass sie viele kleine Impulse geben, die in einer Auswahl mit dem Projekt „Private Views“ sichtbar gemacht wurden.

Die Covid-19-Pandemie gab auch den Anstoß zu einem weiteren spontan entwickelten Projekt. In Hinblick auf die einschneidenden Veränderungen unseres

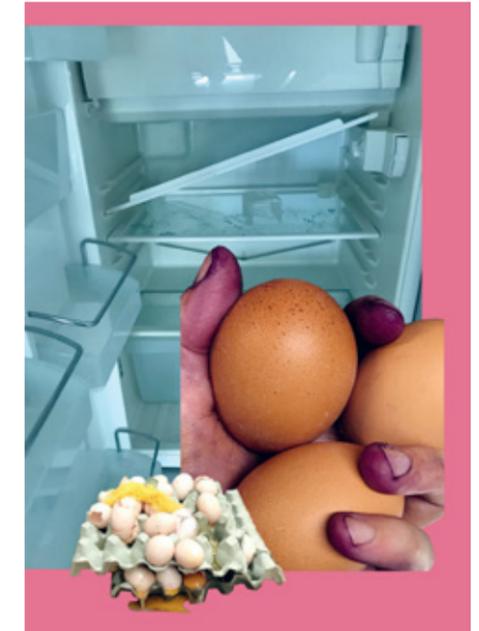
Lebens durch das Virus wurde mit dem Gutachter*innengremium von KOERNOE darüber diskutiert, ob – und wenn ja, wie – adäquat darauf reagiert werden könnte. Wie lässt sich auf die Komplexität der Einschnitte in die Gesellschaft und wie auf die zahlreichen individuellen und sehr unterschiedlichen Auswirkungen des Virus künstlerisch antworten? Wie auf einen anhaltenden Prozess eingehen, der uns alle kontinuierlich vor neue Herausforderungen stellt? Die Mitglieder des Gutachter*innengremiums entschlossen sich dazu, zum einen jenen Menschen, die durch die Pandemie – sei es durch ihre Arbeit, durch Isolation, durch Ängste – verstärkt belastet sind, ein Zeichen der Anerkennung und der Aufmerksamkeit zu übermitteln oder sie zur Reflexion anzuregen. Zum anderen bestand die Intention, möglichst viele unterschiedliche Sichtweisen auf die Pandemie und deren



Nikolaus Gansterer, ja wie wollen wir unser zusammen leben gestalten?, 2020
Bild: Nikolaus Gansterer



Anne Glassner, Spaziergang mit Matratze, 2020
Foto: Anne Glassner



Steffi Parlow, Parlsches Senfei für dich, 2020
Bild: Steffi Parlow

gesellschaftliche Konsequenzen durch Künstler*innen zu vermitteln, die wiederum auf ganz eigene Art und Weise betroffen sind. So wurden mit dem Beginn des zweiten Lockdowns im Oktober 2020 unter dem Titel „Kleine Post“ von zwölf Künstler*innen gestaltete Karten im A5-Format und in hochwertiger Ausführung versandt. Je nachdem, an wen sich die Künstler*innen mit ihren Karten wenden wollten, waren die Empfänger*innen unter anderem Ärzt*innen und Pflegepersonal sowohl in Krankenhäusern als auch in Betreuungseinrichtungen, Patient*innen, Postbot*innen und Lehrpersonal. Während beispielsweise Manfred Gröbl mit seiner Karte Personen ansprach, die durch Corona verstärkt isoliert leben müssen, und anbot, sie zu porträtieren, um so in der Broschüre, die im Anschluss entstand, eine andere Form von Gemeinschaft zu schaffen¹, lud Daniel Hafner Lehrer*in-

nen von Landesberufsschulen ein, mit ihren Schüler*innen das Originalbild des Kartensujets in der Landesbibliothek zu besuchen. Die Karte wies damit auf die Bedeutung öffentlich zugänglicher Kultureinrichtungen hin. Die Karte von Steffi Parlow war ebenfalls eine Art von Einladung: Sie enthält ein Rezept für „Parlsche Senfeier“, ein Gericht, das die Künstlerin und Köchin bereits seit ihrer Kindheit begleitet und für sie ein Sinnbild der Geborgenheit darstellt. Sabine Groschup hingegen drückte gleich auf mehreren Ebenen ihren Dank gegenüber Sanitäter*innen und dem Personal in den Krankenhäusern aus, die in Notsituationen Hilfe und Hoffnung geben. In ihrer Karte überlagern sich poetische, fotografische und textile Elemente, die von einer Stanzung von Morsezeichen begleitet werden. Sie sagen: „D.A.N.K.E.“ >>

Wie eingangs erwähnt, ließen sich im Ausnahmejahr 2020 aber sehr wohl auch bereits lang geplante und vorbereitete Projekte realisieren. So wurde zum Beispiel im Juli das Mahnmal von Florian Pumhösl beim WasserCluster in Lunz am See präsentiert. Anlass dafür war das Bedürfnis der Forschungsinstitution, sich mit der Geschichte des Gebäudes auseinanderzusetzen, in dem sich diese befindet: Es war in den 1940er-Jahren als Gaujugendheim errichtet und als Wehrrüchtigungslager genutzt worden. Der Umsetzung gingen ein geladener Wettbewerb sowie eine historische Quellenrecherche zur NS-Zeit in Lunz am See von Christian Rabl voraus.

Auf den ersten Blick fügt sich das weithin sichtbare, auf der Narzissenwiese oberhalb des WasserClusters stehende Mahnmal in Form einer Wand durch die regional gebräuchliche Sgraffito-Technik durchaus in die Umgebung ein. Dem weißen Verputz ist aber kein ornamentales Muster eingeschrieben, sondern ein Ausschnitt des Stimmzettels für die „Volksabstimmung zur Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“ am 10. April 1938. Die Volksabstimmung war weder frei noch geheim. Sie schloss viele Menschen aufgrund der rassistischen Bestimmungen aus; und die wenigen Wahlberechtigten, die den Mut besaßen, dieser Wahl und damit dem NS-Regime mit einem Nein entgegenzutreten, wie der Lunzer Wilhelm Mathes, waren unmittelbaren Konsequenzen ausgesetzt. Zur gleichen Zeit kam es bereits zu einer organisierten Indoktrinierung der Bevölkerung und vor allem der Jugend. Das Mahnmal von Florian Pumhösl ordnet die Geschehnisse in und um Lunz während des „Dritten Reiches“ in einen größeren Zusammenhang ein. Er verweist damit auf eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung, die jede Generation von Neuem tragen muss.



Thomas Geiger, Katzenbilder sind der Kitt der Gesellschaft, 2020
Bild: Thomas Geiger

Während der Umsetzung kam dem Vermittlungsprojekt INVENTOUR von KOERNOE eine wichtige Rolle zu, da der weithin sichtbare Aufstellungsort und das der Arbeit zugrundeliegende Thema in dem idyllischen und touristisch beliebten Ort Anlass zu zahlreichen Diskussionen boten. In einem Erzählcafé neben der Bootsstation sowie im ungezwungenen Austausch beim Wochenendmarkt, wo auch die Ergebnisse der historischen Recherche beim Vermittlungsbuss nachgelesen werden konnten, wurden Hintergründe erläutert, Kontexte erschlossen und Zugänge geschaffen, sodass die Arbeit bei der Eröffnung auf großes Interesse stieß und von vielen als wichtige Ergänzung des Bildes von Lunz wahrgenommen wurde. Ein geplanter Workshop an der Neuen Mittelschule Lunz musste Corona-bedingt leider auf 2021 verschoben werden, kann aber somit als



Karin Frank, Die Hauskatze, im Rahmen von „Private View“, 2020
Bild: Karin Frank

Bindeglied zu weiteren kommenden Initiativen fungieren, die eine gelebte Erinnerungskultur in Lunz etablieren sollen.

Der Ausblick endet dort, wo der Rückblick begonnen hat: bei Covid-19. Durch die Pandemie haben sich Projekte in der Umsetzung verschoben, konnten nicht eröffnet oder nur eingeschränkt vermittelt werden. Daher abschließend der Hinweis auf zwei 2020 fertiggestellte Arbeiten, deren Besuch bzw. Einweihung nur bedingt möglich waren. Mit dem Saisonstart im Naturparkzentrum Ötscherbasis kann ab Mai 2021 wieder die temporäre Installation „Cliffhanger“ von Steinbrener/Dempff & Huber beim Mirafall erwandert werden, die zur kritischen Reflexion über (Massen-)Tourismus und dessen Einfluss auf unsere Landschaft sowie die vermittelten Landschaftsbilder einlädt. Ihrer Eröffnung harret noch die ungewöhnliche Platzge-



Manfred Gröbl, Porträtserie, 2020
Bild: Manfred Gröbl

staltung „Feuerstelle“ von Nicole Six und Paul Petritsch in Klein-Meiseldorf, die im Kern aus drei Elementen besteht: einer Feuerstelle, einem Brunnen in der Dimension eines parkenden Autos und einem flexiblen „Sitzmobiliar“ aus stehenden und liegenden Holzbalken und Betonfertigteilen. Sie unterstützt die Initiative der Gemeinde, der dörflichen Gemeinschaft wieder mehr Raum zu geben. In diesem Sinne freuen wir uns auf das rauschende Fest, sobald dies wieder möglich ist.

¹ Aus den Porträts wird ein Büchlein produziert, das allen Teilnehmenden geschenkt wird, um so zumindest eine gefühlte Gemeinschaft, ein visuelles Gegenüber zu haben.



Südrussische Tarantel (*Lycosa singoriensis*) im
Museum Niederösterreich, Haus für Natur (Zoo)
Foto: Benedikt Reisner

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

Eine Überraschung in der Sammlung

Die Südrussische Tarantel in den Landessammlungen Niederösterreich

Von Ronald Lintner

S

eit der Gründung des Landesmuseums Niederösterreich im Jahr 1911 werden naturkundliche Objekte gesammelt. Naturwissenschaftliche Sammlungen dokumentieren die biologische Vielfalt und geben Auskunft über das Vorkommen und die Verbreitung von Arten in Vergangenheit und Gegenwart.

Immer wieder sind sie auch für Überraschungen gut. So wurden im Zuge wissenschaftlicher Recherarbeiten im alten Inventarbuch „Katalog der naturwissenschaftlichen Sammlungen des NÖ Landesmuseums“ zwei bislang nicht berücksichtigte historische Einträge einer Wolfsspinne entdeckt: nämlich der Südrussischen Tarantel (*Lycosa singoriensis*) – der größten Spinne Österreichs.¹

Es handelt sich dabei um die beiden Nummern Z/1042 (Funddatum des Objekts: unbekannt, ≤ 1932) und Z/1100 (Funddatum des Objekts: 8.10.1931).^{2, 3} Laut Tätigkeitsbericht des Landesmuseums Niederösterreich über das Jahr 1935 hatte man von „Herrn Regierungsrat V. Rauch eine Tarantel (*Hogna singoriensis*) aus Stopfenreuth“ erworben⁴ und unter der Nummer Z/1100 inventarisiert. Im Vergleich dazu ließ sich dem Objekt mit der Nummer Z/1042 kein eindeutiges Funddatum zuordnen. Erfreulicherweise wurde der dazugehörige Eintrag enträtselt: „Spinne (*Trochosa singoriensis*), Marchauen (Kl. Karpathen), leg. Graf Palffy“. Weitere Tarantel-Hinweise fanden sich in einer unveröffentlichten – von Lothar Machura verfassten – „Insektenliste des Weinviertels“. Machura >>

schrieb dazu: „Tarantel (*Hogna signoriensis*), Umgebung Mistelbach 1 x, vereinzelt Marchfeld bei Oberweiden“.⁵

Diese Entdeckungen führen vor Augen, wie wichtig die Aufarbeitung der Sammlungen ist. Die Südrussische Tarantel erfuhr in den vergangenen Jahren hohe mediale Aufmerksamkeit, umso wichtiger ist es, ihr Auftreten im historischen Kontext zu betrachten. Christian Dietrich, Mitarbeiter aus dem Sammlungsbereich Naturkunde der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), und Christoph Hörweg, Direktor der 3. Zoologischen Abteilung, Naturhistorisches Museum Wien, sowie Kurator der Sammlung Arachnoidea ebendort, nahmen diese historische Spur zum Anlass, einen detaillierten Blick auf die Fundgeschichte der Südrussischen Tarantel, die Lebensraumsprüche und -veränderungen unter Berücksichtigung der Klimaaufzeichnungen in Österreich zu werfen.⁶

Arbeitsschwerpunkte 2020 Landessammlungen Niederösterreich

- Der Fokus lag wie in den vergangenen Jahren auf der Fortsetzung der wissenschaftlichen Erschließung und Digitalisierung von Objekten und Belegen aus den Sammlungen der Wirbeltiere und Insektenkunde.
- Die Gestaltung des neuen Internetauftritts der LSNÖ, Sammlungsbereich Naturkunde, wurde unterstützt.
- Für die Online-Sammlung wurden mehr als 2.000 digitale Datensätze (Wirbeltiersammlung) erstellt.
- 2020 wurde mit der digitalen Erschließung der Fotothek begonnen. Mehrere Hundert Datensätze und Bilder – SW-Fotos von Lothar Machura – wurden in die Datenbank (TMS) eingespielt und mit der Online-Sammlung verknüpft.

- 2020 wurde mit der Fotodokumentation der aus über 4.000 Belegen bestehenden Moos-Sammlung Hagel begonnen.
- Die ersten Datensätze (Wirbellose – Muscheln) wurden erfolgreich im Biodiversitätsatlas eingespielt.
- Der 29. und der 30. Band der „Naturkundlichen Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich“ (ehemals „Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Landesmuseum Niederösterreich“) wurden fertiggestellt. Letzterer schließt als „Atlas of Cave Bear Osteology“ eine Lücke zur sicheren Bestimmung von Höhlenbärenresten.
- Bestehende Kooperationen mit Behörden, Medien, nationalen und internationalen Universitäten sowie anderen zoologischen Einrichtungen wurden auf- und ausgebaut.

Arbeitsschwerpunkte 2020 Haus für Natur, Museum Niederösterreich

- Ein wichtiger Schwerpunkt 2020 war die Konzeption der neuen Sonderausstellung „Wildnis Stadt“ im Haus für Natur. Die für April 2021 geplante Eröffnung wurde wegen der Corona-Pandemie auf Oktober 2021

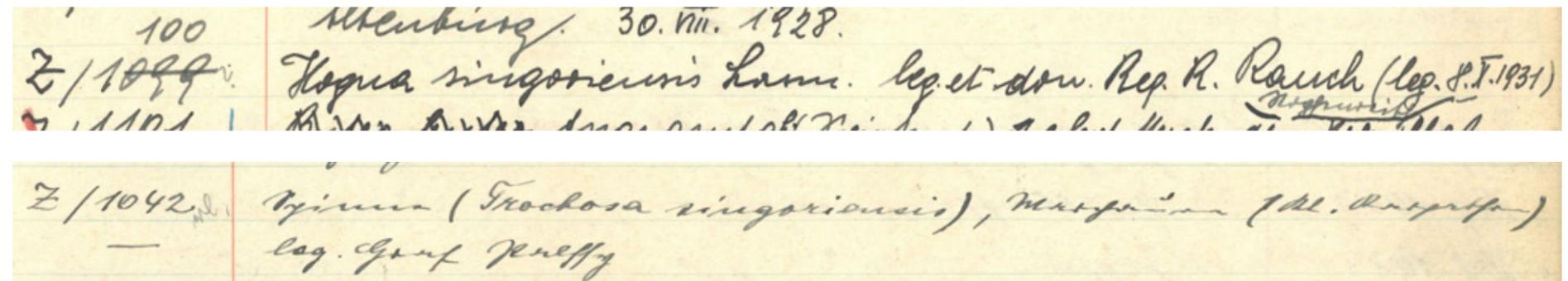
verschoben. Die neue Sonderausstellung ist bis Februar 2023 vorgesehen.

- Die Dauerausstellung wurde weiterentwickelt und optimiert.
- Die Zootierhaltung wird laufend evaluiert und überprüft, zudem wurde ein Maßnahmenkatalog erstellt. Das Haus für Natur verfolgt alle wesentlichen Ziele und Strategien moderner Tiergärten, nämlich Bildung, Natur- und Artenschutz, Forschung und Erholung. 2020 wurde der Niederösterreichischen Museum Betriebs GmbH die Bewilligung für die Haltung von Tieren im Zoo der Kategorie A erteilt.
- Für den Bereich der Tierpflege wurde eine eigene Sicherheitsunterweisung erstellt: „Tierhaltung im Museum Niederösterreich“.
- 2020 erhielt das Museum Niederösterreich das Österreichische Umweltzeichen.

Neu in der Sammlung

- Die bestehende Schmetterlingssammlung wurde durch den Erwerb von 1.003 Schmetterlingen (Geometridae) von zirka 141 Arten aus der Sammlung Stark ergänzt. Das ist ein wesentlicher Schritt für die Biodiversitätsforschung und -dokumentation.

Eintrag Inventarbuch Z/1100 und Z/1042, Südrussische Tarantel, im „Katalog der naturwissenschaftlichen Sammlungen des NÖ Landesmuseums“
Fotos: Landessammlungen NÖ



- Darüber hinaus wurden verschiedene Präparate für die Gestaltung der Dauer- und Sonderausstellung im Museum Niederösterreich, Haus für Natur, erworben. Zu den Besonderheiten zählt das in Auftrag gegebene Modell des Kleinen Glühwürmchens (*Lamprohiza splendidula*).

Öffentlichkeitsarbeit

- Die für März 2020 geplante Eröffnung der neuen Sonderausstellung „Klima & Ich“ und die Präsentation der neuen wissenschaftlichen Leitung Haus für Natur musste Corona-bedingt abgesagt werden. Am 30. Juni 2020 konnte sie nachgeholt werden. Rund 50 Objekte aus dem Sammlungsbereich Naturkunde werden in der Sonderausstellung (1. Juli 2020–29. August 2021) präsentiert.
- 2020 gab es eine Kooperation mit dem vom Österreichischen Verband für Vivaristik und Ökologie (ÖVVÖ) herausgegebenen Magazin „Aqua Terra Austria“.
- Das Haus für Natur nahm zum ersten Mal an den Artenschutztagen im Tiergarten Schönbrunn teil (5 und 6. September 2020). Mehr als 20 Natur- und Artenschutzorganisationen konnten ihre Arbeit vorstellen. >>

■ Im September 2020 fand zum dritten Mal der Reptilientag der Österreichischen Gesellschaft für Herpetologie (ÖGH) statt, zum ersten Mal in der niederösterreichischen Landeshauptstadt (Museum Niederösterreich, Haus für Natur).

■ Die „Naturkundlichen Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich“ präsentierten sich 2020 neu. Im Zuge der Umbenennung erfolgte auch eine Änderung des Erscheinungsbildes, das nun im Corporate Design der LSNÖ gehalten ist. Inhaltlich werden weiterhin für den niederösterreichischen Raum relevante oder auf die LSNÖ bezogene naturkundliche Themen im Mittelpunkt stehen.

Ausblick 2021

■ Der Bereich Forschung und Wissenschaft soll in Zukunft eine wichtige Rolle einnehmen und auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, zum Beispiel im Rahmen von (Schwerpunkt-)Veranstaltungen, Vortragsreihen oder Tagungen, die unter anderem im Haus für Natur den unterschiedlichen Zielgruppen präsentiert werden können. Die Forschungsergebnisse sollen auch in die Dauerausstellung, in Sonderausstellungen und in Publikationen einfließen.

■ Die LSNÖ sind wichtiger Kooperationspartner des Projekts „Landesweite Biodiversitätsforschung durch den Aufbau einer Barcode Bibliothek für Lepidoptera (Leuchtturmprojekt Schmetterlinge)“, das 2020 genehmigt wurde. Sie werden das Projekt in den kommenden drei Jahren unterstützen.

■ Der Erwerb von weiteren Schmetterlingssammlungen ist ab 2021 geplant und soll die bereits vorhandenen Sammlungsbestände ergänzen.

■ Die Digitalisierung der Wirbeltier-, Insekten- und Moos-Sammlung sowie die Datenaufbereitung für die

Einbindung in den Biodiversitätsatlas Österreich finden Fortsetzung. Die wissenschaftliche Aufarbeitung von Sammlungen schafft auch eine wichtige Basis für künftige Ausstellungen.

■ Der 31. Band der „Naturkundlichen Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich“ wird als Themenband Forschungsergebnisse des Nationalparks Thayatal präsentieren.

■ 2021 wird die Sonderausstellung „Wildnis Stadt“ ein Arbeitsschwerpunkt sein.

■ Für 2021 werden im Haus für Natur wieder Fachtagungen und Vortragsreihen organisiert. Daneben soll sich das Haus für Natur auch im Rahmen externer Veranstaltungen präsentieren.

■ 2021 koordiniert das Haus für Natur die lokale Organisation der City Nature Challenge. Bei diesem internationalen Citizen Science Event treten Städte oder urbane Regionen in einem freundschaftlichen „Wettbewerb der Artenvielfalt“ gegeneinander an. Ziel ist es, so viele Tiere, Pflanzen und Pilze wie möglich im eigenen Umfeld zu beobachten und zu dokumentieren.

¹ Vgl. Christian Dietrich, Christoph Hörweg: Österreichische Fundgeschichte der Südrussischen Tarantel *Lycosa singoriensis* (Laxmann, 1770). In: Naturkundliche Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich 29, 2020, S. 1–18, hier: S. 3.

² Ebd., S. 6.

³ Die Belege selbst sind in den Sammlungen nicht mehr aufzufinden. Es gibt auch keine weiteren Tarantel-Einträge im Inventarbuch.

⁴ Günther Schlesinger: Tätigkeitsbericht des niederösterreichischen Landesmuseums über das Jahr 1935 – Landeshauptmannschaft Niederösterreich. Wien 1936, S. 5.

⁵ Lothar Machura, Insektenliste des Weinviertels – unveröffentlichte Manuskriptunterlagen. o. J.

⁶ Vgl. Dietrich, Hörweg: Österreichische Fundgeschichte, S. 1–18.





Kassette mit Objektträgern (Inv.Nr. E-SOYK0001)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

„Die Herrlichkeit der Schöpfung im Kleingeschöpf“

Walter Soyka und seine
Zwergwespen-Sammlung

Von Norbert Ruckenbauer

Die Bezeichnung „Zwergwespen“ für die rund 1.400 Arten umfassende Hautflügler-Familie *Mymaridae* hätte treffender nicht ausfallen können, denn zu ihnen zählen die kleinsten bekannten Insekten überhaupt.¹ Die 0,15 Millimeter große Zwergwespenart *Kikiki huna* aus Hawaii (USA) ist das kleinste bekannte fliegende Insekt.² Das flügellose Männchen von *Dicopomorpha echmepterygis* aus Illinois (USA), mit einer Größe von 0,139 bis 0,240 Millimetern kleiner als die zu den Einzellern gehörenden Pantoffeltierchen, gilt als das kleinste Insekt der Welt.³

Der Herausforderung von Fang, Präparation und Bestimmung so winziger Insekten hat sich der Pfarrer Walter Soyka (1900–1967) gestellt. Er wurde zu einem international anerkannten Spezialisten für Zwergwespen und baute eine große Sammlung auf. Eine kleine Kassette mit Objektträgern daraus ist im Besitz der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).

Der 1900 in Aachen geborene Walter Soyka schlug 1920 eine geistliche Laufbahn im Jesuitenorden ein. Im Ignatiuskolleg zu Valkenburg aan de Geul, Niederlande, absolvierte er das Noviziat und wurde 1931 zum >>

Priester geweiht.⁴ Er wurde dort von dem als „Ameisenpater“ bekannt gewordenen Südtiroler P. Erich Wasmann S.J. inspiriert, „der die Erforschung der Beziehungen der Ameisen zu ihren Gästen zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht“ hatte und so „eine der bekanntesten Erscheinungen der entomologischen Welt“⁵ wurde. Wasmann „hatte den jungen Kleriker auf dieses sein Arbeits- und Forschungsgebiet, die Entomologie, hingewiesen“⁶ und wurde für den naturinteressierten Soyka dadurch zu einer lebensprägenden Persönlichkeit.

Wieder zurück in Österreich trat Soyka 1935, zum Weltpriester säkularisiert, in den Dienst der Erzdiözese Wien ein. Bereits im Jänner 1936 wurde er Lokalprovisor, 1938 dann Pfarrer der niederösterreichischen Gemeinde Hundsheim südlich von Hainburg; das sollte er bis zu seinem Tod bleiben.

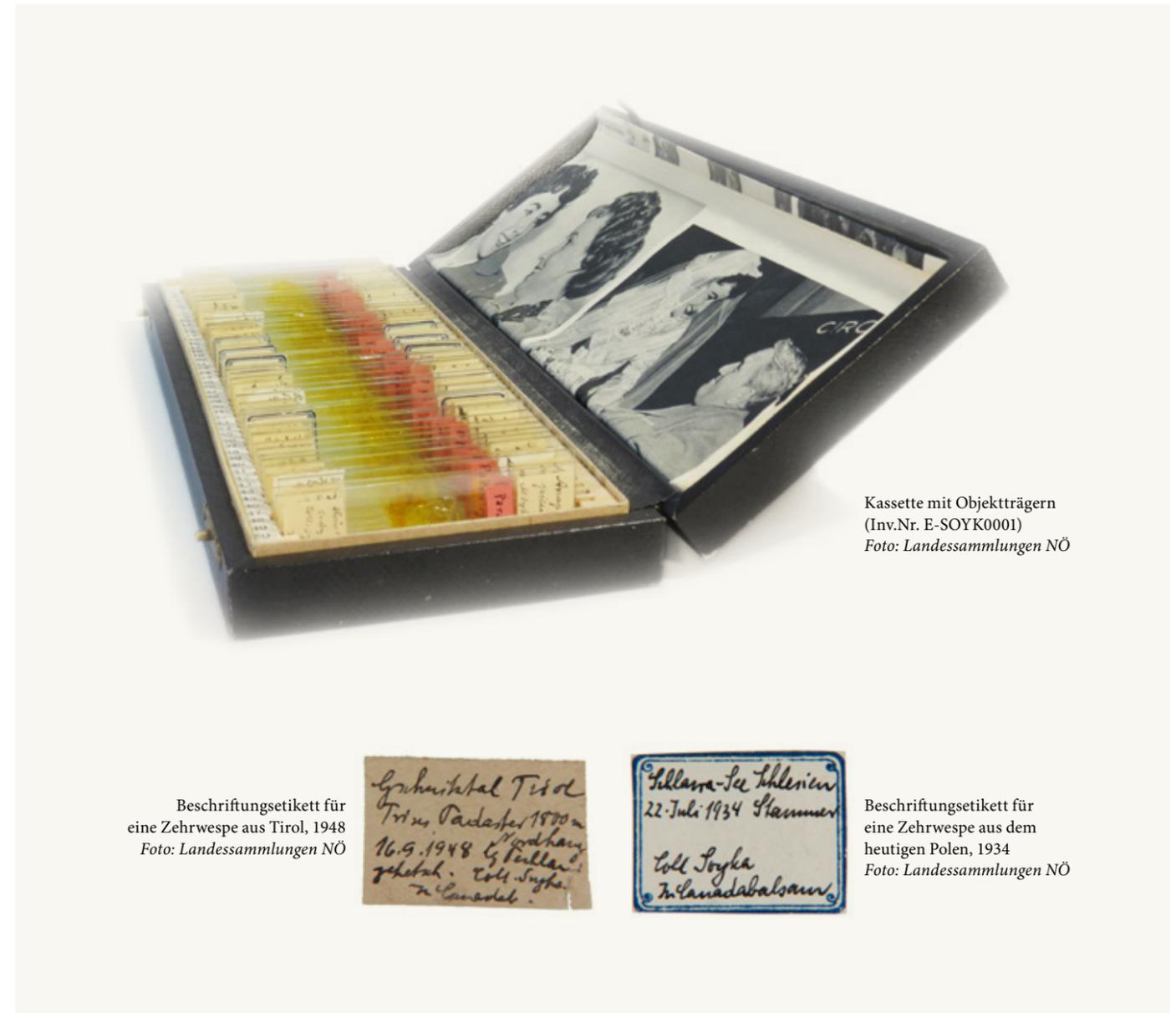
„Die Pfarre Hundsheim sprach ihn nach eigenem Geständnis mehrfach an: mit ihren etwa 700 Seelen und nur einer einklassigen Volksschule ließ sie ihm genügend Zeit zu seinen Studien und Forschungen hier am Rande des ob seiner Flora und Fauna neuartigen und daher interessanten pannonischen Gebietes.“⁷

Bei seinen entomologischen Forschungen dachte Soyka durchaus an Anwendung und Nutzen. „Wieder [sic!] die enorm sich ausbreitende chemische Schädlingsbekämpfung schwebte ihm [...] eine Schädlingsbekämpfung auf biologischer Grundlage vor, und trat auch dafür, wie sein Schrifttum ausweist, unermüdlich ein.“⁸ In den Zwergwespen, die an Eiern anderer Insekten parasitieren, fand er ein geeignetes Mittel, „weil ihre Züchtung einfacher und der Erfolg tiefgreifender ist, da die Wirkung an der Wurzel einsetzt. Für die biologische Schädlingsbekämpfung bilden sie ein geradezu ideales Mittel“.⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann Soyka 1947 seine biologische Fortbildung an den Universitäten Innsbruck und Wien, wo er 1952 schließlich promovierte. „Engste Zusammenarbeit mit dem Naturhistorischen Museum in Wien und internationalen Forschungsstätten in- und außerhalb von Europa folgten und machten ihn immer mehr bekannt und geschätzt.“¹⁰ Nach Jahren als freiwilliger Mitarbeiter wurde er 1950 sogar zu einem der Korrespondenten des Naturhistorischen Museums Wien (NHM) ernannt.¹¹ Auch höchsten kirchlichen Stellen blieben seine wissenschaftlichen Arbeiten nicht verborgen. Kardinal Theodor Innitzer, der Erzbischof von Wien, dankte Soyka in mehreren Briefen für Widmungen und würdigte seine Arbeit. „Ich bin ganz überzeugt von dem hohen Wert Ihrer Arbeiten (da sind wir alle stolz auf Sie)“¹², und: „Ich freue mich ja, daß wir einen solchen Priestergelehrten in unserer Diözese haben, [...], der [...] internationales Ansehen genießt.“¹³ Der Kardinal schrieb weiters: „Es ist eine hochwissenschaftliche und äußerst mühevoll arbeit, die einem auch die Herrlichkeit der Schöpfung im Kleingeschöpf enthüllt.“¹⁴ Mit seinem Tod 1967 hinterließ Walter Soyka ein Lebenswerk von über 30 Publikationen und eine umfangreiche Sammlung.

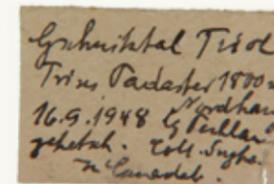
Die Sammlung Soyka

Gegen Kriegsende sah Soyka seine bereits zirka 40.000 Objekte umfassende Sammlung durch die heranrückende Front in Gefahr und verlagerte sie deshalb vom Osten Österreichs in den Westen. In der kleinen Tiroler Ortschaft Krößbach (Pfarre Neustift) im hinteren Stubaital, das Soyka von Sommerurlaube kannte und wo auch der ehemalige Mitbruder und Wasmann-Schüler Hermann Schmitz seine Buckelfliegen-Sammlung



Kassette mit Objektträgern
(Inv.Nr. E-SOYK0001)
Foto: Landessammlungen NÖ

Beschriftungsetikett für
eine Zehrwespe aus Tirol, 1948
Foto: Landessammlungen NÖ



Beschriftungsetikett für
eine Zehrwespe aus dem
heutigen Polen, 1934
Foto: Landessammlungen NÖ

deponierte, fand sich in einem ehemaligen Zollhaus eine Möglichkeit der sicheren Unterbringung.¹⁵

Seiner Verbundenheit mit dem Naturhistorischen Museum Wien ist es geschuldet, dass die nach dem Krieg wieder nach Hundsheim übersiedelte und bis zu Soykas Tod sicher weiter gewachsene Sammlung inklusive des überaus wertvollen Typenmaterials heute im NHM aufbewahrt wird.¹⁶

Eine kleine Kassette mit 50 Objektträgern, hauptsächlich aus den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren, gelangte allerdings in die Bestände der LSNÖ. Da diese nicht aus der Sammlung des NHM stammt,¹⁷

muss sie auf einem heute nicht klar nachvollziehbaren Weg in das damals in der Wiener Herrngasse 9 verortete Niederösterreichische Landesmuseum gelangt sein. Möglicherweise wurde für das durch Bombentreffer 1944 und Kampfhandlungen 1945 auch in den Sammlungen schwer beschädigte Museum Wiederaufbauhilfe in Form von Objekten geleistet.¹⁸ Eine Lade mit niederösterreichischen Brackwespen (*Braconidae*) aus den späten 1950er-Jahren von dem ab 1954 bis zu seinem Tod 2019 eng mit dem NHM verbundenen Maximilian Fischer, ebenfalls in den Beständen der LSNÖ, würde darauf hindeuten.¹⁹ >>

Auf den Objektträgern wurden die Zwergwespen im Harz der nordamerikanischen Balsam-Tanne eingebettet. Allein wegen der Kleinheit und Beschädigungsgefahr der Wespen sei „die Präparation in Kanadabalsam die bei weitem zuverlässigere und dauerhaftere“²⁰ und dem Aufkleben oder Nadeln vorzuziehen.

Die Funddaten spiegeln in deutlicher Weise Soykas Lebensstationen wider. Ein Fang wurde 1932 in Valkenburg gemacht, 21 Fänge (1944–1954) stammen direkt aus Hundsheim (NÖ), 17 Fänge (1945–1954) aus Krößbach (Tirol) und drei Tiere (1953) aus der Umgebung des Wallfahrtsortes Mariabrunn (Wien, 14. Bezirk).

Auch Soykas nationale und internationale Kontakte bildeten sich gut ab. Ein Tier ist auf den Tiroler Entomologen Ernst Pechlaner zurückzuführen, der Soyka zahlreiche Fänge weitergegeben hat.²¹ Drei Tiere wurden vom Universitätsprofessor Hans-Jürgen Stammer gefangen, dem Soyka im Vorwort einer Publikation ausdrücklich dafür dankt, „mir sein reiches Material aus Finnland, Mecklenburg, Schlesien und Erlangen zur Verfügung“²² gestellt zu haben. Stammer dürfte „beim Plankton sammeln in Tümpeln größere Mengen von sehr interessanten Kleinwespen (*Trichogrammatidae* und *Mymaridae*) ins Planktonnetz von der Wasseroberfläche“²³ gefischt und diese mutmaßlich windverwehten Tiere an Soyka weitergegeben haben.

Soyka selbst hat gerne und erfolgreich bei und nach der Heuernte gesammelt. Einige Objektträger tragen den Hinweis „am Heu“ oder „am Fenster“. Franz Loidl beschreibt in seinem Nachruf:

Der Verfasser konnte sich auch bei seinem unvergeßlichen Aufenthalt in Krößbach [...] augenscheinlich überzeugen, wie der emsige Forscher nach der Heu-



Oben: *Anaphes medius* Soyka, 1946 (Syn.: *A. pulchripennis* Soyka, 1949) Hundsheim, 12. September 1954
Mitte: *Polynema tenuisimile* Soyka, 1940 Hundsheim, 12. September 1954,
Unten: *Anagrus elongatus* Risbec 1950 Hundsheim, 22. September 1954 leg. & coll. Soyka (Auszug aus Inv.Nr. E-SOYK0001)
Foto: Landessammlungen NÖ

*einbringung gegen Abend die Fenster des Heustadels nach Forschungsobjekten absuchte und die Insekten in ein Fläschchen einpinselte und sogleich unter das Mikroskop brachte und sich über jeden neuen Fund offensichtlich freute und ihn sogleich gewissenhaft registrierte.*²⁴

Die 50 Zwergwespen der Kassette werden durchgängig als Paratypen bezeichnet, also als Tiere, die das die Tierart definierende „typische“ Exemplar, den Holotypus, in ihrer Variationsbreite stützen sollen. Das erscheint seltsam, weil sie mitunter in beträcht-



Objektträger von *Polynema bischoffi* SOYKA, 1950
Foto: Landessammlungen NÖ

licher zeitlicher und geografischer Distanz zum Holotypus gefangen wurden. Das und auch die eigentliche Benennung der Tiere zu Art und Gattung stellen sich heute teilweise anders dar. Neue Methoden und die technische Aufrüstung der Forschung in den Jahrzehnten seit 1967 haben und werden in der systematischen Zuordnung vieles in neuem Licht erscheinen lassen. Die Lebensleistung und Aufbauarbeit Soykas zur wissenschaftlichen Erschließung einer wahrlich nicht leicht zugänglichen Insektengruppe bleibt unverändert.

¹ Vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Fairyfly>; Stand 5.12.2020, abgerufen am 9.12.2020.

² Vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kikiki>; Stand 18.4.2020, abgerufen am 9.12.2020.

³ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Dicopomorpha_echmepterygis; Stand 14.11.2020, abgerufen am 9.12.2020.

⁴ Vgl. Franz Loidl: Dr. Phil. Walter Soyka (1967). Entomologe und Forscher über biologische Parasitenbekämpfung. In: Miscellanea aus dem Kirchenhist. Institut d. Kath.-Theol. Fakultät Wien, XV, 1971, S. 1–8; www.zobodat.at/personen.php?id=16854&bio=full, abgerufen am 7.12.2020.

⁵ Franz Heikertinger: P. Erich Wasmann S.J. . Ein Nachruf. In: Koleopterologische Rundschau 17, 1931, S. 89–96. hier: S. 89.

⁶ Loidl: Dr. Phil. Walter Soyka, S. 1–8.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Walter Soyka: Monographie der Polynemagruppe. In: Abhandlungen der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich 19, 1956, S. 1–115, hier: Vorwort.

¹⁰ Loidl: Dr. Phil. Walter Soyka, S. 1–8.

¹¹ Vgl. Maximilian (Max) Fischer: Pfarrer Prof. Dr. Walter Soyka. In: Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien 74, 1970, S. 683–684.

¹² Brief vom 19. Nov. 1946, zit. n. Loidl: Dr. Phil. Walter Soyka, S. 1–8.

¹³ Brief vom 3. Nov. 1949, zit. n. ebd.

¹⁴ Brief vom 28. Okt. 1948, zit. n. ebd.

¹⁵ Vgl. Hans Sachtleben: Entomologische Chronik. In: Beiträge zur Entomologie, 11, 3–4, 1961, S. 478.

¹⁶ Vgl. Fischer: Pfarrer Prof. Dr. Walter Soyka, S. 683f.

¹⁷ Laut persönlicher Mitteilung von Dr. Dominique Zimmermann, Naturhistorisches Museum.

¹⁸ Vgl. Wolfgang Krug: Der Niedergang – Museum des Reichsgaues Niederdonau. In: ders. (Hrsg.), Landesmuseum Niederösterreich. 100 Jahre „festes“ Haus. Wien 2012, S. 122f.

¹⁹ Vgl. Martin Lödl: Hofrat Univ.-Doz. Mag. Dr. Maximilian Fischer (1929–2019). In: Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien 122B, 2020, S. 11–15.

²⁰ Soyka: Monographie der Polynemagruppe, S. 7.

²¹ Vgl. Heinz Janetschek: Ernst Pechlaner 1906–1964. Veröff. d. Univ. Innsbruck 67, 1971, S. 6–8.

²² Soyka: Monographie der Polynemagruppe, Vorwort.

²³ Svatoslav Novitzky: Such-, Sammel- und Zuchtmethoden von Kleinschmarotzer-Wespen (Microhymenoptera). In: Verhandlungen der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Wien. Früher: Verh. des Zoologisch-Botanischen Vereins in Wien, seit 2014 „Acta ZooBot Austria“ 95, 1955, S. 42–57, hier S. 47.

²⁴ Loidl: Dr. Phil. Walter Soyka, S. 1–8.



Höhlenbär-Schädel aus der Schwabenreith-Höhle
bei Lunz am See in Depotsituation (Kasten mit Schädeln)
Foto: Landessammlungen NÖ

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

Der Höhlenbär

*Funde aus der Herdengel- und
Schwabenreith-Höhle bei Lunz am See*

Von Fritz Egermann

D

ie Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) übernahmen bereits 2018 vom Institut für Paläontologie der Universität Wien Höhlenbärenfunde von Grabungen, die in der Herdengel- und in der Schwabenreith-Höhle bei Lunz am See im Mostviertel ab den 1980er- bzw. 1990er-Jahren stattgefunden hatten.¹ In der Folge wurden die Knochenfossilien, die zum Teil über 100.000 Jahre alt sind, im Depot Hart der LSNÖ nach den Fundorten getrennt und nach anatomischen Gesichtspunkten eingeordnet. An den erhaltenen Knochen lässt sich nicht nur die imposante Größe der Höhlenbären ablesen, die bedeutend größer waren als z. B. heute lebende Braunbären. Hervorzuheben sind vor allem auch die riesi-

gen, gut erhaltenen Höhlenbärenschädel der Männchen – die männlichen Tiere sind bei Höhlenbärenfunden im Allgemeinen viel größer als die Weibchen.² Auch Knochen von Jungtieren sind in den Sammlungen enthalten.

Der Höhlenbär als Beispiel für Faunenarchive in Höhlen

Der Höhlenbär war ein bedeutender Vertreter der jungpleistozänen³ Megafauna. Neben Wollnashorn und Mammut gehört er wohl zu den bekanntesten ausgestorbenen Großsäugern des Eiszeitalters. Die Höhlenbären haben mit mehreren Arten unsere Alpen bis in große Höhen bewohnt, und zwar nicht ➤

in einer Kaltzeit, wie früher angenommen, sondern vor allem in der Mittelwürm-Warmzeit, die deshalb auch „Höhlenbärenzeit“ genannt wird. Vor etwa 24.000 Jahren starben die Höhlenbären wegen der Klimaverschlechterung am Beginn der letzten Eiszeit (Würm-Hochglazial) aus, die vor etwa 10.000 Jahren endete. Die jüngsten Funde von Höhlenbären datieren rund 24.000 Jahre zurück.

Wie uns die Funde von jugendlichen Bären in allen Altersbereichen sagen, haben Höhlenbären die Höhle das ganze Jahr über genutzt. Als reine Pflanzenfresser mussten sie die nahrungsarme Winterszeit überbrücken und verbrachten sie in einem echten Winterschlaf. In den Sedimenten zahlreicher Höhlen von Europa bis Zentralasien erhielten sich so Zähne und Knochen von alten und kranken Tieren oder Bären, die nicht genügend Fettreserven für den Winter anlegen konnten, oder auch von Jungtieren, die um den Jahreswechsel in der Höhle zur Welt kamen und ihre ersten Lebensmonate dort verbrachten.

Basierend auf paläogenetischen und morphologischen Untersuchungen werden heute drei Haupttypen des späteiszeitlichen Höhlenbären unterschieden: *Ursus spelaeus* (westliches Europa und Alpen), *Ursus ingressus* (Osteuropa und Alpen) und *Ursus kudarensis* (Kaukasus und weiter östlich).⁴ *Ursus spelaeus* wird von vielen Autor*innen auch in drei Unterarten unterteilt, *Ursus spelaeus spelaeus*, *Ursus spelaeus eremus* und *Ursus spelaeus ladanicus*, vor allem aufgrund morphologischer Merkmale. *Ursus spelaeus eremus* und *Ursus ingressus* koexistierten für etwa 25.000 Jahre in den Alpen, ohne sich zu vermischen. Die Herdengel-Höhle bietet ein schönes Beispiel, um diese über lange Zeit andauernde Koexistenz zu belegen.

Besonders für die Alpen ist eine hohe Dichte an Höhlenbären-Fundstellen belegt, wobei in den Nördli-

chen Kalkalpen etwa 45 Höhlen bekannt sind, in denen Höhlenbären-Fossilien gefunden wurden. Zu den bedeutendsten Bärenhöhlen Europas sind dabei die Herdengel-Höhle (Haupteingang in 878 Metern Seehöhe) und die Schwabenreith-Höhle (959 Meter Seehöhe) zu zählen, beide bei Lunz am See in Niederösterreich.

Während die Schwabenreith-Höhle eine reine Bärenhöhle mit dichten Fundlagen von Höhlenbärenknochen ist, trat in den mächtigen Schichten der Herdengel-Höhle auch eine reiche Begleitfauna zutage, unter anderem Reste vom Höhlenlöwen oder ein Steingerät des Steinzeitmenschen. In der Schwabenreith-Höhle und in den tiefen Lagen der Herdengel-Höhle wurden sehr gut erhaltene Reste des *Ursus spelaeus eremus* ausgegraben, die sich dem Frühwürm zurechnen lassen (teilweise mehr als 100.000 Jahre alt). Im acht Meter hohen Profil der Herdengel-Höhle wurden die Schichten mit Resten des *Ursus spelaeus eremus* von Fundlagen überlagert, die daneben auch Reste einer zweiten Art, *Ursus ingressus*, enthielten; sie war vor etwa 50.000 Jahren eingewandert und auch um 24.000 Jahre vor heute ausgestorben.

Aussterben der Höhlenbären

In dem von der Niederösterreichischen Landesregierung geförderten Projekt F.A.C.E. Lunz (Fossile Animals of Caves in Europe) standen ab 2006 unter anderem die Funde aus der Herdengel- und der Schwabenreith-Höhle im Fokus verschiedener wissenschaftlicher Fragestellungen.⁵ Weitere Erkenntnisse aus zusätzlichen Funden einbeziehend, lässt sich hinsichtlich des Aussterbens des Höhlenbären zusammenfassend Folgendes festhalten: Nach bisher vorliegenden Daten überlebten die Höhlenbären den letzten Vereisungshöhepunkt nicht. Als Ursache für das Aussterben werden eine Klimaänderung und ein daraus resultierender Wandel der Vegetation – der Lebensgrundlage der Bären – angesehen, doch werden auch Überjagung durch den paläolithischen Menschen und Konkurrenz um Höhlen als (Mit-)Ursachen diskutiert, da zeitgleich zur Ausbreitung des modernen Menschen in Europa auch der Bestand der Höhlenbären in Europa stark zurückging.



Vermessungsarbeiten
in der Schwabenreith-Höhle
bei Lunz am See
Foto: Gernot Rabeder

Höhlenbär und Klimageschichte

Die Ära des Höhlenbären war das Jungpleistozän. Der Höhlenbär war aber eigentlich kein typisches Eiszeitier, da nicht Bewohner der arktischen Steppe (wie z. B. Mammut, Wollnashorn, Riesenhirsch, Steppenwisent). Er bevorzugte kalkige Gebirge und Hügellandschaften, wo er Höhlen vorfand, die er zur Überwinterung benötigte. Aus Befunden von hochalpinen Bärenhöhlen (teilweise in weit über 2.200 Metern Seehöhe) sowie anderen Befunden ließ sich aber schließen, dass es in den vergangenen 50.000 Jahren nicht nur relativ kurze Kaltphasen mit Gletschervorstößen bis ins Alpenvorland, sondern auch lange Warmphasen mit trockenem und sehr warmem Klima gegeben haben muss: Heute sind diese hochalpinen Höhlen in Gegenden ohne Vegetation zu finden, und die Pflanzenfresser hätten bei aktuellen Klimabedingungen dort nicht genügend Nahrung gefunden – nicht zuletzt daraus ergibt sich, dass es im sogenannten Mittelwürm sogar wärmer als heute gewesen sein muss. Ähnliche Befunde hinsichtlich wärmerer Phasen während der letzten Phase des Eiszeitalters wurden auch für andere Tierarten gefunden und diskutiert, wie z. B. für Hyänenfunde.⁶

Der Höhlenbär im Museum Niederösterreich

Im Haus für Natur im Museum Niederösterreich ist eine originalgetreu rekonstruierte Fundlage der Schwabenreith-Höhle zu sehen, zudem auch ein ge-

samtes Höhlenbärenskelett ausgestellt. Die Sonderausstellung 2020/21, „Klima & Ich“, präsentiert einen etwa 80.000 Jahre alten Schädel eines Höhlenbären aus der Schwabenreith-Höhle.

Um die sichere Bestimmung von Höhlenbärenresten zu erleichtern, wurde ein Knochenatlas notwendig, den es von Höhlenbären bislang nicht gab. Diese Lücke ließ sich 2020 mit der Herausgabe des „Atlas of Cave Bear Osteology“ von Christine Frischauf und Gernot Rabeder schließen, der im Rahmen der „Naturkundlichen Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich“ erschien. Die einzigartig gut erhaltenen Knochen und Zähne aus der Schwabenreith-Höhle bilden die Grundlage dieses Atlas.

¹ Die Knochenfunde der Herdengel-Höhle waren im Institut WasserCluster Lunz gelagert, die der Schwabenreith-Höhle im Institut für Paläontologie der Universität Wien.

² In der Literatur wird eine Körperlänge von bis zu 3,5 Metern und ein Körpergewicht von bis zu etwa 1.500 Kilogramm angegeben.

³ Das Jungpleistozän begann vor etwa 126.000 Jahren.

⁴ In der jüngeren Vergangenheit wurden auch Höhlenbärenreste aus Nord- und Zentralasien bekannt (Nordsibirien und Altaigebirge). 2020 fanden im Nordosten Russlands Rentierhirten sogar erstmals einen im Permafrost konservierten Höhlenbären, der mitsamt inneren Organen und Fell außergewöhnlich gut erhalten ist.

⁵ Bericht über das von der Niederösterreichischen Landesregierung geförderte Projekt LNÖ0038 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen der „Naturkundlichen Station Lunz“ 2006 bis 2010 – Teilprojekt „Geo Lunz“ – Projektbündel F.A.C.E. Lunz, Fossile Animals of Caves in Europe („Quartärpaläontologie und Speliologie“).

⁶ Löwen, Hyänen, Höhlenbären, Stachelschweine... Revision und Neubeschreibung eiszeitlicher Tierreste. Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum 28. St. Pölten 2018.

Ferdinand Georg Waldmüller, Mutterglück, 1851 (Inv.Nr. KS-7512)
Macro-XRF-Analyse, Aufbau Scan-Untersuchung
Foto: Landessammlungen NÖ

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Mutterglück

*Maltechnologische Untersuchungen
am Beispiel „Mutterglück“
von Ferdinand Georg Waldmüller*

Von Christina Schaaf-Fundneider

D

er Bestand der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) weist eine hohe Anzahl an Kunstwerken aus dem – sowohl kunsthistorisch als auch materialtechnologisch betrachtet vielfältigen – 19. Jahrhundert auf. Neben Arbeiten der für die Region und über deren Grenzen hinaus wegweisenden und bedeutenden Vertreter*innen des Plankenberger Malerkreises nennt das Land auch Werke von Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), einem der wichtigsten Biedermeiermaler Österreichs, sein Eigen. Einem der Bilder schenken die Konservierungswissenschaften und die historische Forschung gemeinschaftlich nähere Beachtung. Es handelt sich dabei um Waldmüllers wahrscheinlich 1851 entstandenes Gemälde „Mutter-

glück“ (Inv.Nr. KS-7512), auch bekannt unter den Namen „Die aufmerksamen Geschwister“ oder „Der erste Geburtstag“. Die Datierung ist aufgrund einer zu einem unbestimmten Zeitpunkt vor 1938 vorgenommenen Restaurierung und dadurch reduzierter Malerschicht von Signatur und Datierung nur mehr schwer lesbar und daher nicht eindeutig zu identifizieren.¹ Aus diesem Grund wurden genauere restauratorische Untersuchungen durchgeführt, die auch eine direkte Auseinandersetzung mit dem Werk in Hinblick auf seinen Erhaltungszustand und seine materialtechnologische Beschaffenheit umfassten.

Das seit 1972 in Landesbesitz befindliche Waldmüller-Gemälde „Mutterglück“ gehört zu einer Gruppe >>

von Werken gleichen Sujets, die Waldmüller zwischen 1851 und 1863 in zehnfacher, fast identer Ausführung malte. Laut Karteikarte² und den Forschungen Rupert Feuchtmüllers³ würde das Werk aus den LSNÖ die Erstfassung von 1851 darstellen. Die neun heute bekannten anderen Ausführungen des Motivs befinden sich in unterschiedlichem Besitz. Zwei davon (1857, 1860) stehen in deutschem Privatbesitz, bei einer Ausführung von 1863 ist der Verbleib unbekannt, während sich die restlichen sechs Bilder teilweise in österreichischen Museen (Wien Museum, Universalmuseum Joanneum Graz, Österreichische Galerie Belvedere) bzw. in österreichischem Privatbesitz befinden.

Motivisch ähneln einander die zehn bekannten Fassungen stark, lediglich zwei Werke weichen hinsichtlich des verwendeten Materials bzw. Formats ab. Das Gemälde aus den LSNÖ ist in Öl auf einen vertikal ausgerichteten, hölzernen Bildträger gemalt. Die Malschicht bedeckt ein alter, flächig aufgetragener, sehr kompakter und stark gegilbter Firnis. Dieser erschwert die Lesbarkeit der Malerei hinsichtlich ihrer ursprünglichen Farbigkeit, des leichten und lasierenden Malstils des Künstlers und ihrer Gesamtkomposition. Vor allem die Signatur und die Hintergrunddetails lassen sich ohne optische Hilfsmittel wie beispielsweise ein Mikroskop und starke Lichtquellen nur erahnen bzw. sehr schwer erkennen. Dies gilt im Besonderen für die Ziffern der Datierung.

Ein fotografischer Bildvergleich mit den Fassungen des Wien Museums⁴, der Österreichischen Galerie Belvedere⁵ und der Neuen Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum⁶ wurde unterstützend herangezogen. Mittels ultravioletter Strahlung werden die Kompaktheit des Firnisses und die Anwesenheit alter Retuschen sichtbar. Alte Retuschen von mindestens zwei früheren Restauriermaßnahmen lassen sich sowohl unterhalb des Firnisses als auch auf dem Firnis aufliegend ausmachen: Sie erscheinen als dunkle Flecken.

Die Rückseite der Tafel weist eine sogenannte Parkettierung auf. Die Tafel scheint nicht nachträglich im Format beschnitten worden zu sein. Die Vollständigkeit des Motivs (im Vergleich zu den anderen bekannten Fassungen) unterstreicht diesen Befund. Zudem lassen sich Rückstände historischer Papieretiketten, diverse händische Aufschriften und drei verschiedene Stempel dokumentieren. Zwei dieser Stempel sind auf das ehemalige Landesmuseum Niederösterreich zurückzuführen, der dritte ist der „Zentralstelle für Denkmalschutz des Bundesministeriums für Unterricht“ zuzuordnen.

Bei früheren Restaurierungen wurden mit Vorliebe die Inkarnate der abgebildeten Figuren und die Signaturen bzw. Datierungen gereinigt, um diese Bereiche noch deutlicher hervorzuheben. Leider ergeben sich daraus oftmals überreiner Partien – die Folge ist die unwiederbringliche Reduktion von originaler Malschichtsubstanz. So geschehen auch bei dem vorliegenden Gemälde aus den LSNÖ. Speziell die Inkarnate des Säuglings und des Mädchens erscheinen so stark reduziert, dass stellenweise die helle Grundierung durchscheint. Im Vergleich dazu ist das Inkarnat der Mutter nahezu unberührt. Auch die Signatur wurde stark gedünnt – die mikroskopischen Detailaufnahmen verdeutlichen die erschwerte Lesbarkeit. Als Beitrag zur Klärung der eigentlichen Fragestellung, nämlich der Datierung dieses Gemäldes und des damit verbundenen möglichen Restitutionsfalls, wurde deshalb versucht, die Signatur mittels eines Durchpausverfahrens deutlicher lesbar zu machen.⁷

Bisher wurden wenige Untersuchungen zur Maltechnologie und zum Werkprozess Waldmüllers veröffentlicht. Lediglich in einer weiteren vorliegenden Publikation aus dem Jahr 1997 ließen sich Untersuchungsergebnisse einsehen.⁸ Die Gelegenheit einer eingehenderen Malschichtuntersuchung wurde deshalb genutzt, um sich der Ergründung der im Malprozess Waldmüllers verwendeten Materialien zu nähern. Das gegenständliche „Mutterglück“ wurde daraufhin mittels Röntgenaufnahme und Macro-XRF-Analyse (zerstörungsfreier Scan der gesamten Gemäldeoberfläche zur Detektion der verwendeten Pigmente mittels Röntgenfluoreszenz) untersucht.⁹ Die Röntgenaufnahme¹⁰ ergab, dass die gesamte Fläche der Holztafel unter

Verwendung einer stark bleiweißhaltigen Grundierung vorbereitet wurde. Dieses Ergebnis deckt sich mit dem Befund der Holztafel „Der Dachstein vom Sophien-Doppelblick bei Ischl“ (1835), die 1997 als erstes Werk Waldmüllers mit Röntgenstrahlung technologisch untersucht wurde.

Die Macro-Röntgenfluoreszenz-Analyse¹¹ ergab für die „Palette Waldmüllers“ folgende Ergebnisse:

- Zinkweiß: zusammen mit Bleiweiß und Chrompigment/Chromoxidgrün in Gewändern, Inkarnaten, Blumen
 - Bleiweiß oder Kremserweiß: Grundierung, Gewand und Inkarnat
 - Permanentweiß: Ausmischung in verschiedenen Bereichen, vor allem zusammen mit Roter Erde
 - Erdpigmente: Rote Erde (Rock der Mutter, Lehne des Sessels), Grüne Erde? (Blumen), Ocker (Decke unter Säugling), Braune Erde (Fußboden)
 - Schwarze Pigmente: vermutlich Beinschwarz (Schattenbereiche: Boden, Hintergrund)¹²
 - Neapelgelb: vor allem im Hintergrund, aber auch als Schattierung in den weißen Gewändern
 - Chromoxidgrün: Blätter der Blumen, wenige andere Details; alle Bereiche mit Chromoxidgrün dürften auch Grüne Erde enthalten.
 - Kupfer: Die Verteilung ist sehr unspezifisch, eher ein Rauschen über den gesamten Bereich. Es erscheint möglich, dass ein Kupferpigment in der Grundierung oder einer möglichen Imprimitur vorhanden ist.
 - Blaues Pigment: Es kann kein Hinweis auf ein Blaupigment gefunden werden. Dies gilt sowohl für kupferhaltige Blaupigmente als auch für Smalte und Kobaltblau. Ebenso lässt sich die Verwendung von Preußischblau aufgrund der Messergebnisse ausschließen. Verwendet wurde vermutlich der blaue Farbstoff Indigo, der mittels RFA nicht nachgewiesen werden kann.
- Diese Ergebnisse decken sich teilweise mit einer Auflistung, die Ludwig Hans Fischer in seinem Buch

„Die Technik der Oelmalerei“ von 1898¹³ gibt. Er beschreibt darin den Prozess der Bildschaffung bei Waldmüller, Gauermann und anderen Zeitgenoss*innen. Für die verwendeten Pigmente gibt er Schwarz, Pariserblau (= Preußischblau), Kobalt, Krapplack, Zinnober, Deckgrün (= Smaragdgrün), Umbra Natur, Sienaerde gebrannt, lichter Ocker gebrannt, Kadmium I (= Rot), Kadmium II (= Gelb), Goldocker, Lichter Ocker, Blei- oder Kremserweiß an.

Die Maßnahmen zur Eindämmung der Covid-19-Pandemie erlaubten es nicht, andere Fassungen des Werkes im Original zu betrachten und zu analysieren. In der Folge wären weitere maltechnische Forschungen an den bekannten Fassungen und ein Vergleich der Untersuchungsergebnisse erstrebenswert.

¹ Vgl. den Beitrag von Andreas Liška-Birk (S. 174–177).

² Amt der NÖ. Landesregierung, Kulturdepot, Karteikarte KS-7512. Der Ankaufsakt (LA. III/2-527/10m-72) wurde 1984 ausgehoben und ist seitdem nicht mehr auffindbar.

³ Vgl. Rupert Feuchtmüller: Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865. Leben – Schriften – Werke. Wien 1996.

⁴ Vgl. <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/44032-mutterglueck/>, abgefragt am 7.2.2021.

⁵ Vgl. <https://sammlung.belvedere.at/objects/64074/mutterglueck/>, abgefragt am 7.2.2021.

⁶ Vgl. Agnes Husslein-Arco, Susanne Grabner (Hrsg.): Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865. Ausst.-Kat. Belvedere Wien. Wien 2009, S. 111.

⁷ Vgl. den Beitrag von Andreas Liška-Birk (S. 174–177).

⁸ Vgl. Robert Wald: „... dass jeder Beschauer meint, die Natur vor sich zu haben.“ – Zu Maltechnik und Materialgebrauch Ferdinand Georg Waldmüllers. In: Belvedere – Zeitschrift für bildende Kunst, Sonderheft 1: Ferdinand Georg Waldmüller, 1997, S. 132–143.

⁹ Alle Untersuchungen wurden in der Gemälderestaurierung des Kunsthistorischen Museums Wien (KHM) durchgeführt. Die Röntgenaufnahme fertigte Frau Mag. Ina Slama an. Die MA-XRF-Analyse und deren Auswertung nahm Frau Dr. Katharina Uhlir (Naturwissenschaftliches Labor) vor.

¹⁰ Aufnahme, technische Details: 40 kV, 4 mA, 2 min., durchgeführt am 28.9.2020.

¹¹ Zur Analyse wurde der MA-XRF (Macro-Röntgenfluoreszenz) Scanner CRO-NO des KHM verwendet. Die Untersuchung wurde am 28.9.2020 durchgeführt.

¹² Andere Schwarzpigmente sind laut Bericht von Dr. Katharina Uhlir mittels RFA nicht nachweisbar.

¹³ Vgl. Husslein-Arco, Grabner: Ferdinand Georg Waldmüller, S. 139.



Das Gemälde kurz vor dem Abrollen in der Landesgalerie Niederösterreich
Foto: Landessammlungen NÖ

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Wachau im Großformat

Zur Restaurierung eines Gemäldes
von Anton Hlavacek

Von Theresa Feilacher

F

ür die Internationale Verkehrsausstellung 1906 in Mailand malte Anton Hlavacek unter anderem das Triptychon „Donauuferbahn“, das sich im Besitz der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) befindet. Der Fokus richtet sich auf das zentrale Gemälde „Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein“ mit den imposanten Ausmaßen von 2,90 x 8,57 m. In der von Wolfgang Krug kuratierten Ausstellung „Wachau. Die Entdeckung eines Welterbes“ in der Landesgalerie Niederösterreich (1. Juli 2020–6. März 2022) ist das monumentale Werk wohl auch aufgrund seiner beachtlichen Größe ein außergewöhnlicher Blickfang.

Um das Gemälde in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems präsentieren zu können, waren organi-

satorische, konservatorische und restauratorische Arbeiten notwendig, deren Leitung der Autorin dieses Beitrages oblag. Er zeichnet anhand des Restaurierberichtes von Valerie Thausing-Aichberger, die gemeinsam mit Magdalena Hoppensberger die restauratorischen Arbeiten in den Räumlichkeiten des Bundesdenkmalamtes durchgeführt hat, die Entstehung von Schäden am Gemälde, frühere Restaurierungen sowie die jüngste Restaurierung nach.

Bestandsaufnahme

Beim originalen Bildträger des Gemäldes handelt es sich um eine sehr feine und dicht gewebte Leinwand aus maschineller Produktion, die manuell weiß grundiert wurde. Nach dem Aufspannen der >>

grundierten Leinwand erfolgte der Auftrag der ölgebundenen Malschichte, die Spannblätter sind unbenutzt. Die Farbe wurde stellenweise dünn und lasierend, dann aber auch wieder deckend und leicht pastos aufgetragen. Anton Hlavacek verwendete sowohl breite als auch dünne Pinsel. Der Duktus zeugt von einer raschen Pinselführung; manche Bereiche sind mit großen, geschwungenen Strichen gestaltet, andere wiederum gestupft und vertrieben. Über der Malschichte liegt ein Firnis. An einigen Stellen ist er relativ dick aufgetragen und zeigt die Bildung von Schwemmrändern.

Zustand

Im Restaurierbericht kommt die vorhergehende Restaurierung des Werkes zur Sprache, die in den 1980er-Jahren erfolgte. Davor befand es sich in äußerst schlechtem Zustand. Es war ohne Rolle und mit der Malschichte nach innen eingerollt auf einem Dachboden aufbewahrt worden. Nach einem Brandschaden während dieser Lagerung zeigten sich auf dem Werk in ausgerolltem Zustand Brandlöcher mit einem Durchmesser von zirka 20 Zentimetern in Abständen von jeweils 0,5 Metern. Dieser massive Schaden war der Grund für eine Doublierung des Gemäldes auf ein Glasfasergewebe, die 1985 im Rahmen einer Restaurierung durchgeführt wurde.

Ausgangssituation November 2019

Das Gemälde wurde an einer Kartonrolle ausgerollt im Kulturdepot St. Pölten gelagert, ein Spannrahmen aus Aluminium war vorhanden. Nach Auflegen der Rahmenleisten auf die Rückseite des ausgerollten Gemäldes stellte sich heraus, dass der Spannrahmen um bis zu 20 Zentimeter zu klein war und die Leisten für die enorme Größe und das große Gewicht des Gemäl-

des zu gering dimensioniert waren. So wäre eine Verwindung des Gemäldes nach einer Aufspannung nicht zu verhindern gewesen; seit der Doublierung auf das Glasfasergewebe ist es deutlich schwerer. Aus diesem Grund wurde ein neuer Spannrahmen aus Aluminium in Auftrag gegeben, der den konkreten Anforderungen entspricht.

Infolge mehrerer früherer Aufspannungen des Gemäldes auf den zu kleinen Spannrahmen sind die Malerei und der Bildträger an den Unter- und Oberkanten sowie an den Seiten durch Umknicken, Nagelung und Auftackern stark beschädigt worden. In der originalen Leinwand entstanden unzählige Risse und Fehlstellen, die Malschichte ist im Bereich dieser Schäden stark gelockert und auch ausgebrochen.

Sowohl die Sicherung der lockeren Malschichte in den Randbereichen als auch das Kittieren und farbliche Integrieren der Fehlstellen in ihre Umgebung sowie das Schließen der zahlreichen Risse und Löcher in der originalen Leinwand stellten die Ziele der Restaurierung dar, um das Gemälde letztendlich in seinem vollen Originalformat präsentieren zu können.

Durchgeführte Maßnahmen

- Festigung: „Um weitere Substanzverluste zu vermeiden, wurden sämtliche fragile Malschichtbereiche, wo sich Abhebungen und Ausbrüche zeigten“², mit 5%-igem Störleim gefestigt.
- Reinigung: Der oberflächliche Schmutz ließ sich mit nebelfeuchten Blitz-Fix-Schwämmchen abnehmen.
- Schließen der Löcher und Risse: Nach der Planierung der Deformierungen in den Randbereichen des Bildträgers konnten Risse und Löcher mit einem Holytex-Polyestervlies geschlossen werden, wobei das Vlies mittels einer Bevafole auf die beschädigten Bereiche geklebt wurde.
- Kittung der Fehlstellen: „Die Fehlstellen wurden mit einem hellen Acrylkreidekitt geschlossen. [...] Der große Vorteil dieser Kittmasse besteht darin, dass sich der Kitt sehr geschmeidig verarbeiten lässt und auch in getrocknetem Zustand flexibel bleibt. Dies war von Relevanz, da das Gemälde für einen Ortswechsel (aufgrund seiner gewaltigen Größe) auch in Zukunft wiederholt



Anton Hlavacek, Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein (Inv.Nr. KS-11728). Li.: Schäden im rechten oberen Eckbereich vor der Restaurierung im Streiflicht. Re.: Rechter oberer Eckbereich nach der Retusche im Auflicht.
Fotos: Valerie Thausing

Das aufgespannte Gemälde wird auf eine Holzkonstruktion an die Ausstellungswand gehängt.
Foto: Theresa Feilacher

ein- und ausgerollt werden muss. Ein traditioneller Leimkreidekitt würde dabei vermutlich brechen oder reißen [sic]. Die gekitteten Bereiche wurden mit einem Dammarharz abgeschichtet.“³

■ Retusche: „Anschließend wurden die Fehlstellen mit Aquarellfarben farblich in ihre Umgebung integriert. Die Retusche erfolgte bei größeren Fehlstellen in feinen Strichen, kleinere Ausbrüche wurden flächig farblich angepasst.“⁴

■ Anbringen von Randanstückungen: Die geringe Breite der Spannkante in einigen Randbereichen hätte das Aufspannen erschwert oder nahezu verunmöglicht. Aus diesem Grund wurden sämtliche Ränder mit Randanstückungen versehen. Das gesamte Gemälde wurde hierfür auf die Bildseite gelegt. Die Randanstückungen aus einem groben, aber dicht gewebten Leinen wurden längs bis zu zwei Zentimeter ausgefranst und mit einem Acrykleber an die Bildränder geklebt. Während der Aushärtung des Klebers beschwerten Holzzulagen und Gewichte die Leinwandstreifen, um eine gute Haftung zu gewährleisten.

Transport, Aufspannen und Hängung

Nach der Restaurierung war das Gemälde bereit für den Transport zu seinem Ausstellungsort, der Landesgalerie Niederösterreich in Krems. Eigens dafür sowie für die spätere Lagerung im Kulturdepot in St. Pölten hatte man eine Rolle mit einem Durchmesser von

50 Zentimetern vorbereitet, die schwebend am Boden einer Holzkiste montiert ist. Darauf angebracht ließ sich das Gemälde geschützt nach Krems transportieren.

Die Außenwände der Ausstellungsräume des Museums sind geneigt und in sich verdreht. Um das Werk senkrecht montieren zu können, wurde der für die Hängung vorgesehenen Ausstellungswand eine massive Holzkonstruktion (etwas kleiner als das Gemälde) vorgebaut. Vor dieser Wand wurde das Gemälde mit der Rückseite nach oben auf dem mit Luftpolsterfolie und Tyvekvlies abgedeckten Boden abgerollt, um dann die Leisten des neuen Spannrahmens aufzulegen und den Rahmen zusammenzubauen. Nach genauer Einrichtung des Rahmens ließ sich das Gemälde aufspannen und mit fünf Hängevorrichtungen an der vorbereiteten Wand anbringen. Das „Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein“ konnte so erstmals als Sammlungsobjekt der LSNÖ im originalen Format präsentiert werden.

¹ Vgl. Wolfgang Krug: Wachau. Bilder aus dem Land der Romantik. Weitra 2020, S. 241.

² Valerie Thausing-Aichberger, Restaurierbericht zu Anton Hlavaceks Gemälde „Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein“. Wien 2020 (unveröff.).

³ Ebd.

⁴ Ebd.



Konrad Heller, Kremes, Althangasse 1, Hof
 Oben: Gelatine-Trockenplatte, Tranche 2, ab November 2020 (Inv.Nr. KS-27775/1)
 Unten: Kollodumpapierabzug (Inv.Nr. KS-27775/2)
 Fotos: Landessammlungen NÖ

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

„Landschaftsaufnahmen mit ungewöhnlich starken Lichtkontrasten“ Die Gelatine-Trockenplatten Konrad Hellers

Von Franziska Butze-Rios



F

ür die Ausstellung „Wachau – Die Entdeckung eines Welterbes“ in der Landesgalerie Niederösterreich (1. Juli 2020–6. März 2022) wurde neben zahlreichen Gemälden und Grafiken auch eine Auswahl an Fotografien und Glasplattennegativen von Konrad Heller (1875–1931) vorbereitet. Um die Jahrhundertwende spezialisierte sich der selbstständige Wiener Fotograf auf Landschaften – zu einem Zeitpunkt, als dieses Genre noch sehr aufwendig, kostenintensiv und wenig gewinnbringend war. Mit seinen Motiven aus der Wachau erlangte er nationale und internationale Erfolge.

Konrad Heller verwendete zum Fotografieren Gelatine-Trockenplatten, eine auf der Lichtempfindlich-

keit des Silberhalogenids Silberbromid basierende Technik, die von zirka 1880 bis 1925 verbreitet Verwendung fand. Diese Technik löste das nasse Kollodiumverfahren ab, das bis um 1900 angewandt wurde. Der Wechsel von Kollodium zu Gelatine als Bindemittel für die bildgebenden Silberhalogenide war eine wichtige und tiefgreifende Entwicklung in der Fotografie. Damit waren Belichtungszeiten von einer Sekunde oder weniger möglich, während sie beim nassen Kollodiumverfahren noch bis zu 30 Sekunden betragen. Die mit Gelatine präparierten Negativplatten konnten, anders als beim nassen Kollodiumverfahren, bis zur Verwendung mehrere Monate gelagert werden, und nach der Belichtung war keine >>

sofortige Entwicklung notwendig. Gerade für die Landschaftsfotografie brachte dies enorme Vorteile, da nun Chemikalien und eine tragbare Dunkelkammer nicht mehr transportiert werden mussten. Trotzdem war die Ausrüstung von Fotograf*innen noch immer schwer: mindestens eine Kamera von zirka 1,5 Kilogramm, dazu Objektive, das Stativ, Klappkassetten für die Glasplatten sowie Taschen für die genannte Ausrüstung und – nicht zu vergessen – die bruchempfindlichen Glasplatten selbst, von denen eine Einzelne im Format 21 x 27 cm bereits 0,2 bis 0,25 Kilogramm wiegt. Die wesentlich leichteren Zellulosenitratfilme waren zwar ebenfalls ab Ende des 19. Jahrhunderts verfügbar, eigneten sich aber wegen ihrer starken Welligkeit und der daraus resultierenden Unschärfe zunächst nur für die Amateurfotografie.

Die dank der Gelatine verbesserte Haltbarkeit der präparierten Glasnegative ermöglichte erstmals auch deren Massenfabrikation durch maschinelle Herstellung,¹ machte sie verfügbarer und ließ, zusammen mit der vereinfachten Handhabung, die Popularität auch bei Amateur*innen steigen – die moderne Fotografie war geboren! Die Fotografie gewann zum einen ein neues künstlerisches Selbstverständnis, zum anderen ergaben sich Interaktionen, beispielsweise mit der Malerei, etwa durch die Herstellung fotografischer Vorlagen für Gemälde, die auch Heller anbot.²

Konrad Heller benutzte nach eigenen Aussagen ab 1904 ausschließlich Glasnegative der Firma Agfa, zunächst orthochromatische Isolar-Platten, die im Bereich der blauen, grünen und gelben Wellenlängen lichtempfindlich waren, später panchromatische Chromo-Isolar-Platten.³ Letztere waren ab zirka 1906 erhältlich und für das gesamte sichtbare Spektrum, also auch im roten Bereich, empfindlich.⁴ Sie ermöglichten dadurch eine bessere Wiedergabe des

Hell-Dunkel-Spektrums, die zuvor nur mit dem Einsatz von Filtern erlangt werden konnte. Chromo-Isolar-Platten von Agfa wurden 1910 als „unübertroffen für Landschaftsaufnahmen mit großen Lichtkontrasten, z. B. bei engen Strassen, Waldinterieurs, Schluchten, Schnee auf dunklen Felsen, dunklem Vordergrund mit weiter Fernsicht“⁵, beworben, schienen also für Hellers wichtigstes Anliegen, die Darstellung der Wachau, bestens geeignet. 1925, bereits zu Ende der Blütezeit der Gelatine-Trockenplatten, beschrieb Heller in dem Aufsatz „Über die Behandlung von Landschaftsaufnahmen mit ungewöhnlich starken Lichtkontrasten“ ein von ihm „erdachtes Verfahren [...], durch das es fast immer gelingt, der wirklich überaus großen Schwierigkeiten Herr zu werden“.⁶ Er stellte die im wahrsten Sinne des Wortes vielschichtige Entwicklung der Negative dar, bei denen Entwicklungsbäder verschiedener Konzentrationen, Zusammensetzung, Temperatur und Dauer Anwendung fanden, um Schatten und Lichter gleichmäßig hervorarbeiten sowie nachträgliche „Retuschekünstelei und Deckungen“ zu vermeiden, und unterstrich dadurch sein Können und Wissen als Fotograf.⁷

Die in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) vorhandenen 272 Gelatine-Trockenplatten Konrad Hellers zeigen typische Merkmale maschineller Herstellung: Neben dem einheitlichen Format von 21 x 27 x 0,15 cm sind die Glaskanten gerade und glatt, ohne Ausbrüche, und die Emulsionsschicht ist gleichmäßig bis zu den Rändern der Glasplatten aufgetragen. Im Bestand der Sammlung befinden sich nur sehr wenige nachbearbeitete, retuschierte Glasplatten, die Spuren von roter Farbe, vermutlich Neucoccin, einem roten, leicht in Wasser löslichen Anilinfarbstoff,⁸ oder einer semitransparenten Schicht, möglicherweise der Harze Dammar oder Mastix⁹, zeigen. Die ebenfalls gebräuchlichen Bleistiftretuschen sind augenscheinlich nicht vorhanden.

Im Zuge der Vorbereitung der Ausstellung in der Landesgalerie Niederösterreich wurden die Gelatine-Trockenplatten gereinigt: Von der Gelatineemulsion nahm man mit einem weichen Ziegenhaarpinsel Staub ab, auf der Rückseite entfernte man Verschmutzungen



Konrad Heller, Krems, Althangasse 1, Hof
Gelatine-Trockenplatte mit Retuschen
(Inv.Nr. KS-27775/1)
Foto: Landessammlungen NÖ

mit einem mit Wasser-Ethanol-Gemisch angefeuchteten Evolon®-CR-Vliestuch, wobei darauf geachtet wurde, eventuell vorhandene Retuschen nicht zu entfernen. Glasnegative benötigen aufgrund ihrer Materialzusammensetzung ein stabiles Klima, da es ansonsten zu Haftungsproblemen zwischen Gelatine und Glas und infolgedessen zu Abblätterungen und Bildverlust kommen könnte. Die Negative neigen zu Oxidation der Silberpartikel, sogenannten Aussilberungen, sodass Schadstoffe aus der Luft bzw. aus dem Umgebungsmaterial zu vermeiden sind. Daher erfolgt die Präsentation im Leuchtrahmen¹⁰ in einem klimagepufferten Sandwich aus inertem Acrylglas und Fotoarchivkarton, der alterungsbeständig nach DIN ISO 9706 und DIN 6738 ist. Beigefügt wurde eine insgesamt fünf Quadratzentimeter auf 50% rH konditionierte ProSORB-Platte, wobei dieses Material nicht in direktem Kontakt mit dem Negativ steht. Das Sandwich wurde mit wasserdampfdichtem, oddy-getestetem Weich-Aluminium-Klebeband abgedichtet. Die Fixierung der Glasplatte erfolgte klebstofffrei durch den Fotoarchivkarton und so, dass über die reine Bildinformation hinaus auch die Maskierungsänder durch die Plattenhalter in der Kamera erkennbar sind.

Auch wenn Gelatine-Trockenplatten vergleichsweise lichtstabil sind, hätte sich eine Hinterleuchtung von täglich acht Stunden für jeweils sechs Monate schädlich auswirken können, zumal die empfohlenen Luxwerte von maximal 150 Lux in einem Leuchtrahmen nicht ohne Detailverlust eingehalten werden konnten. Auch wäre es zu einer, wenn auch dank

LED-Technologie sehr minimalen und vermutlich nicht schädigenden, Wärmeentwicklung gekommen. Stattdessen wurden die Rahmen mit einem Lichtschalter versehen, den die Besucher*innen bei Bedarf betätigen. So unscheinbar die Glasplattennegative mit ihrem vergleichsweise geringen Format von 21 x 27 cm und ihrer monochromen Farbigkeit zunächst erscheinen, so beeindruckend sind der technologische Wandel und Fortschritt, den sie im Bereich der Fotografie und darüber hinaus repräsentieren.

¹ Vgl. Maria Fernanda Valverde: *Photographic Negatives. Nature and Evolution of Processes*. 2005, S. 15, https://s3.cad.rit.edu/ipi-assets/publications/negatives_poster_booklet.pdf, abgerufen am 12.1.2021.

² Vgl. Wolfgang Krug: *Wachau. Bilder aus dem Land der Romantik*. Weitra 2020, S. 71; Friedrich Grassegger: *Wachau um 1900. Lichtbilder des Photographen Konrad Heller (1875–1931)*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems. Wien 1996, S. 26ff.

³ Vgl. Konrad Heller: *Über die Entwicklung von Aufnahmen mit ungewöhnlich hohen Lichtkontrasten*. In: *Photographische Korrespondenz*, 746/2, 62, 1926, S. 85.

⁴ Vgl. Grassegger: *Wachau um 1900*, S. 15.

⁵ Preisliste 20 über Photographische Apparate, Objektive, Bedarfsartikel etc. Ferdinand Franz Meyer Blasewitz-Dresden. 1910, S. 182, www.kamerasammlungen.dk/Filer/Kataloger/Ferd%20Franz%20Meyer%201910%20LQ.pdf, abgerufen am 12.1.2021.

⁶ Konrad Heller: *Über die Behandlung von Landschaftsaufnahmen mit ungewöhnlich starken Lichtkontrasten*, in: *Allgemeine photographische Zeitung*, 12, VII, 1925, S. 142.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Horst Fenchel: *Reprofotografie. Zur Digitalisierung retuschierter Schwarz-Weiß-Negative*. In: *Rundbrief Fotografie. Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen*, 1/2, 21, 2014, S. 79.

⁹ Vgl. Valverde: *Photographic Negatives*, S. 16.

¹⁰ LED-Magnetrahmen der Firma Halbe mit Flächenlichtern von Hansen GmbH.



Stark korrodierte Druckplatte mit Substanzverlust
Foto: Landessammlungen NÖ

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Reich an Kupfer

Druckplatten von
Herwig Zens

Von Nils Unger

Das druckgrafische Gesamtwerk Herwig Zens', das durch Schenkung 2020 in die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) gelangte, umfasst neben den Druckerzeugnissen auf Papier auch die dazu notwendigen Druckplatten. Nach einer ersten Zählung – oft sind zwei Platten unmerklich in einer Verpackungseinheit zusammengefasst, weshalb die genaue Anzahl erst nach Konservierung und Umverpackung feststeht – handelt es sich dabei um 666 Platten diverser Formate von 2 x 2 cm bis zu 80 x 70 cm. Bis auf wenige Ausnahmen, bestehend aus Aluminium, sind die Druckplatten aus nahezu reinem Kupfer gemacht. Das Schwermetall gehört zu den Halbmetallen und zeichnet sich durch eine Vielzahl besonderer chemischer und physikalischer Eigenschaften aus, weshalb es bereits in frühesten Kulturen breite Anwendung fand. Mit dem Aufkommen von Papier als Medium in der Kunst verwendete man bei der Herstellung von Drucken rasch Kupfer. Radierung

und Stich sind seit dem 16. Jahrhundert feste Bestandteile im Kunstschaffen, die dazu verwendeten Bearbeitungstechniken vielzählig; sie finden bis in die Jetztzeit Anwendung.

Auch Herwig Zens arbeitete nahezu ausschließlich mit Kupfer, um vornehmlich in Kaltnadel- und Ätzzradieretechnik, aber auch Aquatinta die Oberflächen der Platten für die Aufnahme der Druckfarbe und letztendlich die Übertragung der Darstellung auf Papier vorzubereiten. Abgesehen von der Kaltnadelradierung, bei der im spanabhebenden Verfahren mit verschiedenen Stahlwerkzeugen Vertiefungen in der Oberfläche erzeugt werden, kommt bei den anderen beiden Verfahren Säure, nämlich Salpetersäure oder Eisen(III)-chlorid, zum Einsatz. Bei der Ätzzradieretechnik wird die Kupferplatte vorher mit einem säurebeständigen Lack überzogen und das gewünschte Motiv seitenverkehrt mit Stahlwerkzeugen aus der Lackschicht gearbeitet. Die solcherart vom Lack befreiten Bereiche der >>

Kupferplatte werden danach durch die Säure angegriffen; es entstehen Vertiefungen, die in weiterer Folge der Aufnahme der Druckfarbe dienen. Bei der Aquatintatechnik werden Bereiche der Kupferplatte mit einem Kolophonimpulver definierter Korngröße gleichmäßig bestäubt, danach erhitzt und mit Ätzlösung behandelt. Auf diese Weise ist es möglich, raue Flächen und im anschließenden Druck Abstufungen der Farbintensität zu erzeugen.

Wie Zens diese Techniken in seinem Schaffen anwandte und kombinierte, ist interessant. Frühe Druckplatten, die in die späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre datieren, sind fast ausschließlich mit feiner Nadel kaltradiert, auch Flächen wurden mit der Nadel schraffiert, selten führte Zens Schraffuren mit der Moulette, einer mit Nadeln versehenen Walze, aus. Im weiteren Fortschritt seines Schaffens hat Zens die Techniken kombiniert und in ihrer Verfahrenstechnik erweitert. Schattierungen wurden später zum Beispiel mittels Ätzlösung und Pinsel auf eine bereits geätzte Platte aufgebracht. Auch ist interessant zu beobachten, wie Zens frühe Druckplatten noch sorgfältig mit einer breiten Fase, also einer Brechung der Kante durch eine schräge Fläche, am Rand versah und deren Oberflächen vor der Radierung polierte. Auf diese Arbeitsschritte verzichtete er bald, und die Bleche wurden, so wie sie aus der Hebelschere kamen, mit Druckmotiven versehen.

Die Witwe des Künstlers übergab die Druckplatten im ersten Quartal 2020 an die LSNÖ. Der Abtransport aus Wien entwickelte sich auch aufgrund der sich ausbreitenden Covid-19-Pandemie, der räumlichen Situation vor Ort und des enormen Gesamtgewichts zu einer logistischen Herausforderung. Teile der Plattensammlung waren historisch mit Zeitungs- und Seidenpapier bzw. allem, was zur Hand war, verpackt

worden. Andere Platten wiederum waren ungeschützt. In dieser Ausgangssituation wurden sie in zehn Umzugskartons, zwei Halbpalettenkartons und vier Graphikmappen geräumt, wodurch es zu geringfügigen Beschädigungen kam.

Das vornehmliche Schadensphänomen bei den Platten ergeben jedoch Kupferoxidation und Korrosion in verschiedenen Stadien, hervorgerufen zum einen durch nicht ausreichend entfernte Ätzlösung, zum anderen durch die historischen Verpackungen in säurehaltigem Papier. Bei einigen Originalen ist die Korrosion bereits so weit fortgeschritten, dass die Darstellungen dauerhaft beschädigt sind.

Zur Bearbeitung wurden die Kupferplatten zunächst nach Größe sortiert zwischengelagert. Das Konzept der Einlagerung sieht vor, die historische Verpackung zu entfernen, die Platten einzeln mit Aceton zu entfetten und Korrosionsprodukte zu reduzieren. Um Korrosionsprozesse zukünftig bestmöglich zu verlangsamen, wird ein dünner Schutzüberzug aus mikrokristallinem Wachs aufgebracht. Jedes Werk erhält eine maßgefertigte Vierflügelmappe aus ungepuffertem, säurefreiem Fotoarchivpapier; auf diese werden alle Informationen übertragen, die sich auf den historischen Verpackungen finden lassen (Titel, Jahr). Zusätzlich kann darauf zukünftig ein Barcode angebracht werden, welcher der Verstandortung dient. Nach erfolgter Inventarisierung durch eine externe Mitarbeiterin werden die Druckplatten auf einem Schwerlastregal endgültig gelagert.

LITERATUR

Johannes Scheer: Herwig Zens – Das druckgraphische Werk 1965–2007. Wien/Köln/Weimar 2007.

Manfred Merkel, Karl-Heinz Thomas: Taschenbuch der Werkstoffe. München/Wien 2000.



Fortschritt der Arbeiten während der Abfassung des Berichts
Foto: Landessammlungen NÖ



Geöffnete Fassade mit Blick ins Innere der Zellen (Inv.Nr. KS-12157)
Foto: Landessammlungen NÖ

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Der Gugelhupf von Wien

*Bemerkungen zu einem historischen Modell
des Wiener Narrenturms*

Von Eleonora Weixelbaumer

D

Das historische Modell des Wiener Narrenturms der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) wird seit Herbst 2020 in der neu arrangierten Dauerausstellung des generalsanierten Narrenturms¹ präsentiert. Das denkmalgeschützte Gebäude im Areal des heutigen Universitätscampus, das die pathologisch-anatomische Sammlung des Naturhistorischen Museums Wien (NHM)² beherbergt, blickt auf eine spannende Entstehungs- und Nutzungsgeschichte zurück, die sich im Modell widerspiegelt.

Das klassizistische Rundgebäude wurde 1784 im Auftrag von Joseph II. im Zuge der Umgestaltung der Wiener Krankenhausstruktur als erste Anstalt Europas

zur ausschließlichen Behandlung psychisch Kranker errichtet.³ Durch die Neuaufstellung der Wohltätigkeitsanstalten entstand ein „Hauptspital“, welches ein allgemeines Krankenspital, ein Gebärhaus, ein Tollhaus, ein Findelhaus und Siechenhäuser vereinte.⁴ Der innerhalb von nur neun Monaten errichtete Turm war der einzige Neubau und galt zum Zeitpunkt seiner Entstehung als hochmoderne Einrichtung. Sie markierte einen bedeutenden Wendepunkt im Umgang mit den Kranken, die erstmalig als Patient*innen angesehen wurden.⁵

Der Narrenturm ist als kreisrundes fünfstöckiges Gebäude mit einem Umfang von 66 Wiener Klaftern angelegt und weist einen achteckigen Turm auf, >>

dessen einzelne Ebenen sich ausschließlich über den diagonal verlaufenden Mitteltrakt erschließen.⁶ Elf Quadratmeter große Zellen, jeweils für zwei Patient*innen gedacht, sind kreisförmig angeordnet und mit je einer Fensteröffnung nach außen ausgestattet. Im Mitteltrakt waren in jedem Stockwerk Wärterwohnungen und Untersuchungsräume für Ärzte und Patient*innen untergebracht.

Das weit verbreitete Gerücht, dass das Gebäude als Panoptikum angelegt sei, ist haltlos, da die einzelnen Zellen vom Zentrum aus nicht einsehbar waren. Ganz im Gegenteil: Die Patient*innen in ihren Zellen zu erreichen, erwies sich als umständlich und langwierig.

Die durchschnittliche Behandlungsdauer betrug zirka ein halbes Jahr. Erst mit ärztlich unterschriebenem Revers konnte man entlassen werden. Das medizinische Konzept sah neben Methoden wie Einläufen, Brech-, Kalt-/Warmwasserkuren, Brenneisen und Schröpfen eine Behandlung durch das Gebäude selbst vor. So wurden beispielsweise Melancholiker*innen im Erdgeschoß einquartiert und die unheilbar Kranken im obersten Stockwerk. Auch die Materialien der Böden richteten sich nach dem Abteilungszweck: Steinböden kamen für eine kühle, Holzböden für eine wärmere Raumwirkung zum Einsatz.

Spekulationen über die runde Form des Gebäudes erklärt Alfred Stohl⁷ mit einer auf alchemistischem Denken basierenden Zahlenmystik. In der bis ins 19. Jahrhundert bestehenden Humoralpathologie wurden auch die Gestirne einbezogen und vor allem in der Beeinflussung von geistig Kranken berücksichtigt. So ließen sich die 28 im Kreis angeordneten Zellen dem Mondzyklus zuordnen, und dass die Eröffnung des Turmes in einer Neumondnacht erfolgte, erscheint vor diesem Hintergrund kaum verwunderlich.

In dem Oktogon, das sich über dem Mitteltrakt erhebt und am Modell präzise ausgeführt ist, hatte Joseph II. ein Zimmer, in dem er sich häufig aufhielt.⁸ Davon rührt auch der Spitzname „des Kaisers Gugelhupf“, der sich in Wien und Umgebung seither zu einem Synonym für eine Nervenklinik entwickelt hat. Das hölzerne Oktogon wurde mutmaßlich wegen Baufälligkeit in den 1920er- oder 1930er-Jahren abgerissen. Luftaufnahmen, entstanden im Zuge der Fertigstellung der Österreichischen Nationalbank 1922/23, zeigen kein Türmchen mehr.⁹

Dass besagtes Türmchen im historischen Modell des Narrenturmes (Inv.Nr. KS-12157) mitsamt dem Blitzableiter und der Spitze ausgeführt ist, macht es zu einer Besonderheit. Das 46 Zentimeter hohe Modell ist aus Holz, Metall, Karton und Papier gefertigt und polychrom gefasst. Die Gebäudewände aus Zinkblech sind an drei Seiten entsprechend der Außenfassade des Turmes mit Tür und Fenstern ausgeführt; an der Nordseite wird den Betrachter*innen ein Blick ins Innere des Rundbaues ermöglicht. Die zwölf Zellen sind mit Eingangstüren, Schlafstätten, Aborten und Ketten ausgestattet. An den detailgetreu nachgebildeten Ausstattungen am Modell lässt sich erkennen, dass vieles als historische Nachempfindung ausgeführt wurde. So waren z. B. die Wandketten des Modells tatsächlich im Boden verankert. Die im Modell vorhandenen quadratischen Ausnehmungen über den Zellentüren wurden im Zuge der Optimierungsarbeiten des Heizsystems¹⁰ in den 1820er-Jahren eingebaut.¹¹

Da die Herstellung von Zinkblechen erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Feuerverzinkerien¹² erfolgte, lässt das für das Modell vorrangig verwendete Baumaterial Rückschlüsse auf dessen Entstehungszeit zu. Ein weiteres Indiz, das für eine Datierung



Gesamtaufnahme des Narrenturm-Modells, Ostfassade mit Haupteingang (Inv.Nr. KS-12157)
Foto: Landessammlungen NÖ

Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts spricht, findet sich an der Unterseite: An fünf Stellen des verleimten Weichholzbretterbodens sind Fragmente einer Zeitung aus dem 19. Jahrhundert aufgenagelt. Sie zeigen Textpassagen wie „Novelle vom Hauptmann, 1828 ... Gastspiel der Berliner Volksbühne ... Grillparzer ...“.

Die Frage, wie das Narrenturm-Modell in den Bestand der LSNÖ gelangte, könnte durch die wechselnde Verwaltungsbüchse zwischen Wien, Niederösterreich und dem Bund beantwortet werden.¹³ Laut Andrea Praschinger sei die Verwaltung des Turmes nicht im Gleichklang mit dem Allgemeinen Krankenhaus erfolgt, er habe erst nach 1851 eine eigene Direktion erhalten. 1865 ging die Verwaltung auf das Land Niederösterreich über.¹⁴

Im Lauf der Zeit wurden einige sekundäre Maßnahmen am Modell vorgenommen, wie zum Beispiel Kittungen, farbige Retuschen und die Anbringung eines Metallpodestes samt Plexiglassturz. Diese Maßnahmen stehen voraussichtlich mit ehemaligen musealen Präsentationen in Wien und Niederösterreich in Verbindung. Als Vorbereitung für die Präsentation im Narrenturm wandte man rein konservatorische Maßnahmen an; so wurde beispielsweise der Zustand sämtlicher Schäden wie Deformationen des Zinkbleches, Kratzer auf den Objektflächen und Risse entlang von Bauteilfugen in schriftlicher als auch

fotografischer Form dokumentiert. Am schwarz lackierten Holzrahmen mussten nach Entfernung des Sturzes Sicherungen sowie Schließungen der Befestigungsbohrungen durchgeführt werden.

Die Dauerausstellung zeigt das Modell des Narrenturmes in einer modernen Vitrine mit integriertem Klimapuffer. Es ist seit der Eröffnung 2020 bis Sommer 2024 öffentlich zugänglich.

¹ www.nhm-wien.ac.at/narrenturm, abgerufen am 23.11.2020.

² www.nhm-wien.ac.at/fuehrungen__aktivitaeten/narrenturm, abgerufen am 19.8.2020.

³ Vgl. www.nhm-wien.ac.at/narrenturm, abgerufen am 23.11.2020.

⁴ Vgl. Andrea Praschinger: Der Wiener Narrenturm. In: Psychopraxis, 5, 13, 2010, S. 14.

⁵ Fachauskunft von Eduard Winter, Leiter der Pathologisch-anatomischen Sammlung im „Narrenturm“ – NHM, Spitalgasse 2, 1090 Wien, Uni Campus Hof 6, vom 20.8.2020.

⁶ Fachauskunft Eduard Winter.

⁷ Vgl. Alfred Stohl: Der Narrenturm oder Die dunkle Seite der Wissenschaft. Hrsg. von Beatrix Patzak. Wien 2000.

⁸ Vgl. www.nhm-wien.ac.at/narrenturm, abgerufen am 23.11.2020.

⁹ Fachauskunft Eduard Winter.

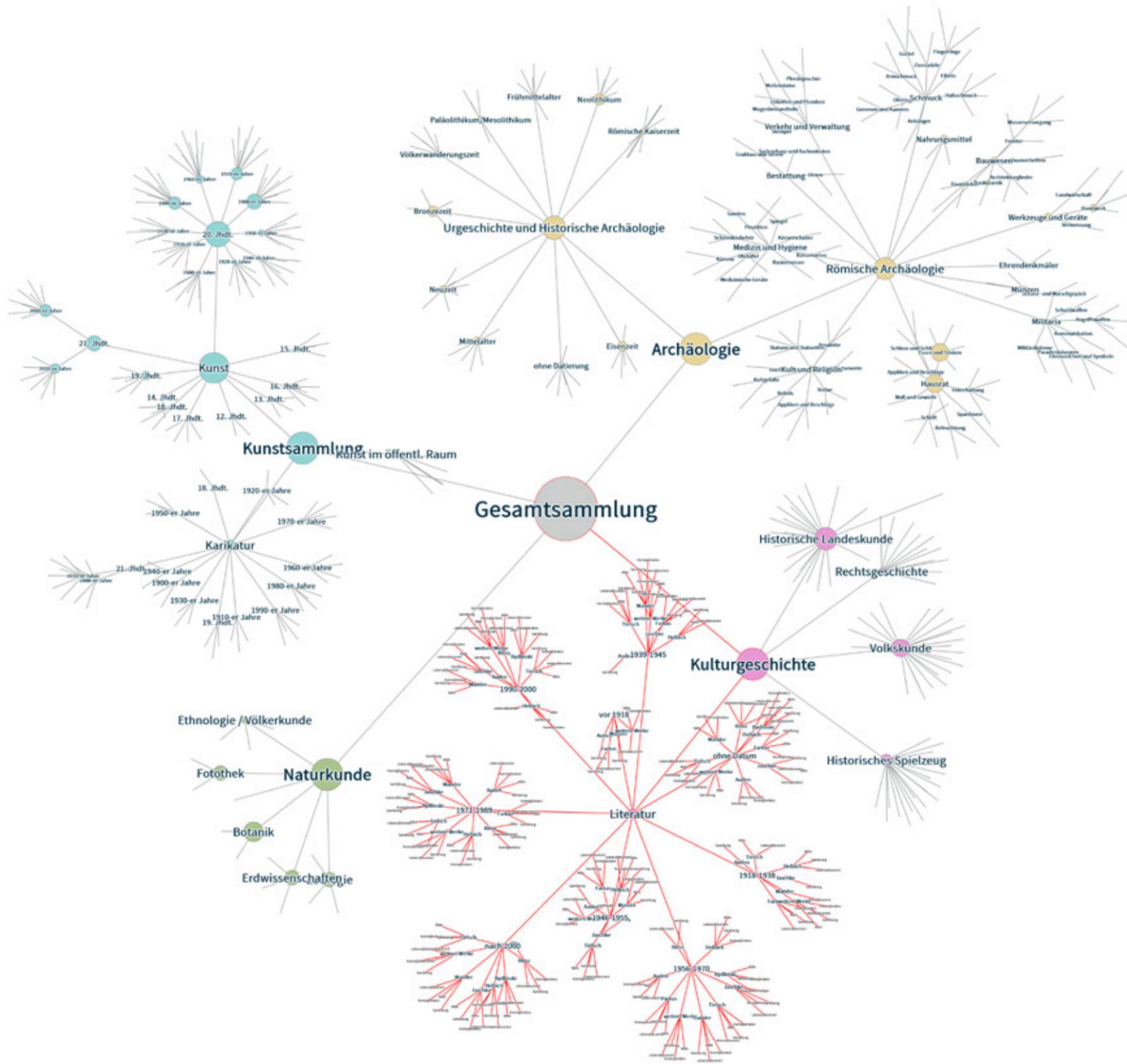
¹⁰ Vgl. Ernst Hausner: Das Pathologisch-Anatomische Bundesmuseum im Narrenturm des Alten Allgemeinen Krankenhauses in Wien. Wien 1998, S. 20.

¹¹ Fachauskunft Eduard Winter.

¹² Vgl. www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Mineralienportrait/Zink, abgerufen am 18.11.2020.

¹³ Vgl. Praschinger: Der Wiener Narrenturm, S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 17.



SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Ins Netz gegangen

Der Online-Auftritt der Landessammlungen Niederösterreich

Von Isabella Frick und Kathrin Kratzer

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) verantworten den musealen Bestand des Bundeslandes Niederösterreich, der über sechs Millionen Objekte umfasst. Nur ein Bruchteil davon ist für die Öffentlichkeit im Rahmen von Ausstellungen sichtbar. Bereits in der „Sammlungsstrategie des Landes Niederösterreich“, beschlossen von der NÖ Landesregierung im Jahr 2014, wurde festgelegt, die Bestände über eine Online-Plattform bis 2020 zugänglich zu machen. Dass dieses Ziel erreicht werden konnte, ist der engen Zusammenarbeit der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems zu verdanken.

Nach einem internen Workshop mit den Sammlungsleiter*innen konnte im April 2019 durch Nominierung einer Projektleitung und Zusammenstellung eines Kernteams mit der konkreten Umsetzung des Digitalisierungsprojektes begonnen werden. Ziel des Projektes war es, die Daten einer nur intern von Spezialist*innen genutzten Sammlungsverwaltungsdatenbank – dafür steht in den LSNÖ das Programm The Museum System (TMS) in Verwendung – über eine neue Schnittstelle einem großen Publikum online zur Verfügung zu stellen und so den Erwartungen an eine öffentliche Sammlung besser gerecht zu werden. Hierfür wurden mehrere Schritte durchlaufen, die im Folgenden nachgezeichnet sind. ➤

Schaffung eines Überblicks über die Datenstruktur

Seit 2001 verwenden die Sammlungen des Landes Niederösterreich die Bilddatenbank TMS von Gallery Systems zur Verwaltung, Inventarisierung und Aufarbeitung ihrer Bestände. Die Inventarisierung in der Objektdatenbank hat sich über Jahrzehnte je nach wissenschaftlicher Disziplin und bearbeitender Person sehr individuell entwickelt. In TMS, ursprünglich als reine Kunstdatenbank konzipiert, wurden die Datenfelder den Ansprüchen der heterogenen Sammlungsbereiche angepasst. Daher galt es zu Beginn des Digitalisierungsprozesses, einen Überblick über die unterschiedlich genutzten Datenfelder sowie die Inventarisierungssystematiken der einzelnen Sammlungsbereiche, deren wissenschaftliche Anforderungen und die Übersetzung dieser Anforderungen in Form von unterschiedlichen Datenfeldern und Eingabemasken in TMS zu gewinnen. Schließlich sollte das hier gesammelte Wissen über eine Schnittstelle der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Man entschied sich für eine Nutzung des Webmoduls eMuseum von Gallery Systems, da dieses auf TMS abgestimmt ist und sich die Daten relativ einfach auslesen sowie übertragen ließen.

Selektion und Visualisierung der unterschiedlichen Datenfelder

Um eine vielfältige und benutzerfreundliche Online-Datenbank zu erstellen, wurden bestehende Online-Sammlungen nationaler und internationaler Museen verglichen und deren Stärken wie Schwächen evaluiert. Gleichzeitig stellte sich die Frage nach den Stärken und den Besonderheiten der LSNÖ, die sich durch eine Vielfalt an Bereichen und Objekten aus-

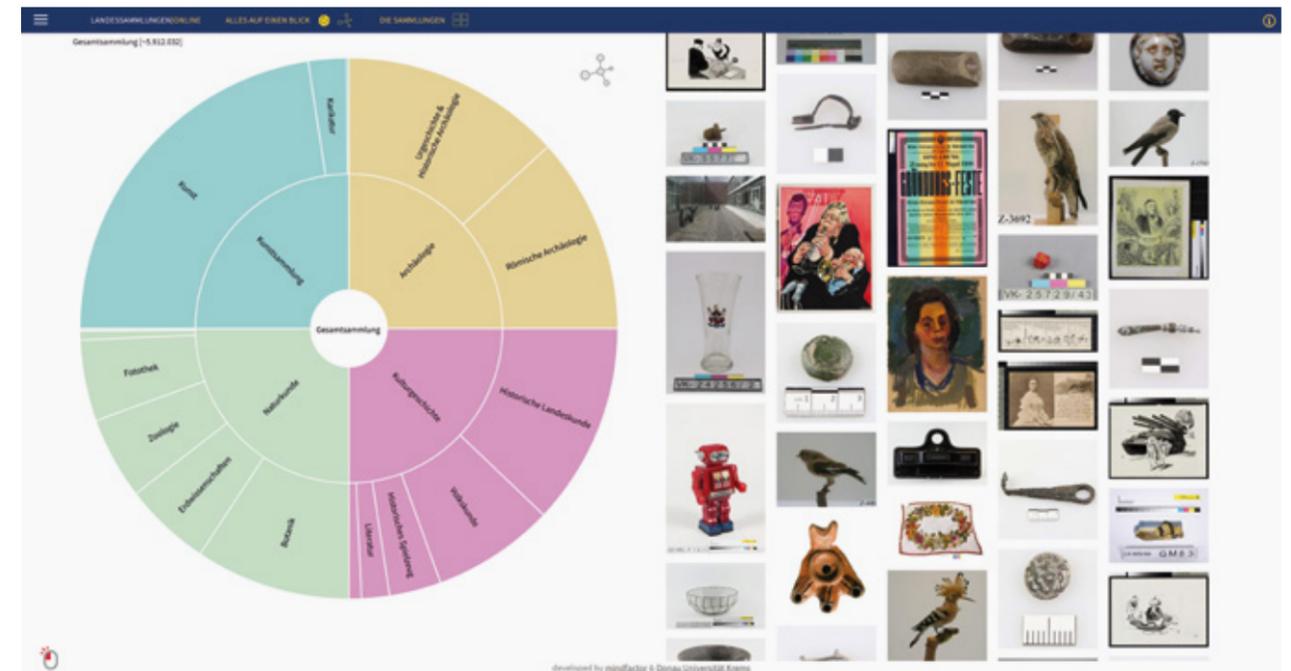
zeichnen. Aus allen vier Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte, die wiederum in zwölf Sammlungsbereiche untergliedert sind, sollten Objekte in der Online-Sammlung präsentiert werden. Ebenso galt es, klar und strukturiert die große Zeitspanne vom Paläolithikum bis ins Jahr 2020 abzubilden. Beides stellte sich als große Herausforderung dar, wurde aber auch als enorme Chance gesehen.

Die Entscheidung, welche Datenfelder in der Online-Sammlung gezeigt werden sollten, fiel in Zusammenarbeit mit den Sammlungsleiter*innen. Zugunsten eines einheitlichen Erscheinungsbildes wurde versucht, die Auswahlkriterien auf möglichst alle Sammlungsbereiche und -bereiche umzulegen – was nicht immer möglich war, da die divergierenden Sammlungsbereiche unterschiedliche Ansprüche erheben. Dennoch konnten Besonderheiten berücksichtigt und diese für die Online-Sammlungen im Hintergrund individuell angepasst und programmiert werden.

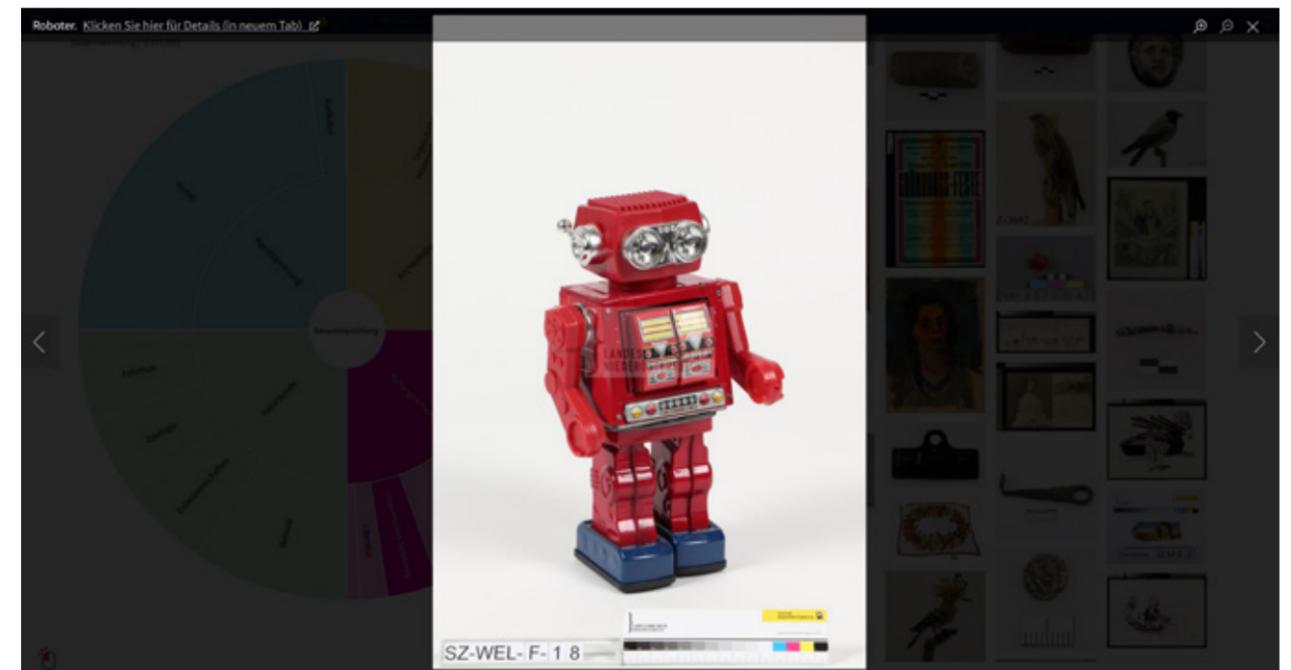
Die Online-Sammlungen der LSNÖ sollen sowohl der interessierten Öffentlichkeit als auch Forschung und Lehre zur Verfügung stehen. Ersterer bietet die Visualisierung, dargestellt durch ein Kreis- bzw. ein Astdiagramm, eine übersichtliche Struktur, die leicht zu erfassen ist und kein spezifisches Fachwissen voraussetzt. Die „Suche“ liefert durch die Eingabe von Schlagwörtern ein breites Spektrum an Ergebnissen aus allen Sammlungsbereichen. Für die Wissenschaft stehen detaillierte Informationen zur Verfügung, die sich als Objektbericht im PDF-Format oder als XML-File herunterladen lassen. Die Bildansicht kann vergrößert und im Detail studiert werden. Die „Erweiterte Suche“ bietet die Möglichkeit, konkrete Objekte zu ermitteln und fachspezifische Informationen zu erhalten.

Evaluierung und Bestimmung einer gemeinsamen Schnittmenge

Für das Digitalisierungsprojekt war es wichtig, sowohl die Sammlungsleiter*innen als auch die Sammlungsmitarbeiter*innen des Landes und die wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen der Donau-Universität Krems einzubeziehen. Gemeinsam stellten sie umfassendes Wissen über die Sammlungsstruktur und den Sammlungsbestand zur Verfügung und >>



Kreisdiagramm: Visualisierung der Struktur und der Bestände der Landessammlungen Niederösterreich
Visualisierung: developed by mindfactor und Donau-Universität Krems



Objektansicht in der Visualisierung: Roboter (Inv.Nr. SZ-WEL-F-18)
Foto: Landessammlungen NÖ

brachten ihr Wissen zur Datenerfassung, zum Aufbau der Datensätze und zu den wissenschaftlich erarbeiteten Informationen ein.

Um die relevanten Informationen zu sammeln, zu bündeln und richtig auszuwerten, wurde ein fünfköpfiges Online-Team gebildet. Es setzte in Zusammenarbeit mit IT-Personal, dem externen Datenbankanbieter¹ und einem Softwareentwickler² die Online-Stellung des musealen Bestandes des Landes Niederösterreich um.

Die erste Auswahl an Objekten für die Veröffentlichung wurde nach der Vollständigkeit und Qualität der vorhandenen Daten- und Bildinformationen getroffen, aber auch Highlights durften hier nicht fehlen. Außerdem sollten, um die Varietät der einzelnen Sammlungsgebiete darzustellen, auch weniger prominente Objekte Platz bekommen. So zeigt das Sammlungsgebiet Kunst neben Egon Schiele und Gustav Klimt auch Werke von unbekannteren Künstler*innen. Aus dem Bereich Urgeschichte und Historische Archäologie sind Grabungskomplexe vertreten, in denen sich Objekte von der Fibel aus Gold bis zum korrodierten Messerfragment finden. Die Römische Archäologie präsentiert neben der prominenten Statue eines severischen Kaisers auch Gebrauchsgegenstände aus dem damaligen Alltag. In der Kulturgeschichte findet man neben der Sonnenuhr von Bertha von Suttner und der Brille des Literaten Wylan Hugh Auden Postkarten aus der Wachau. Das Sammlungsgebiet Natur zeigt nicht nur den Babyelefanten, sondern auch eine Vielzahl heimischer Entenarten.

Um Aufbau und Struktur der LSNÖ leichter erfassen zu können, wurden gemeinsam mit zwei wissenschaftlichen Expert*innen aus dem Bereich Informationsvisualisierung, Usability und Medienpsychologie

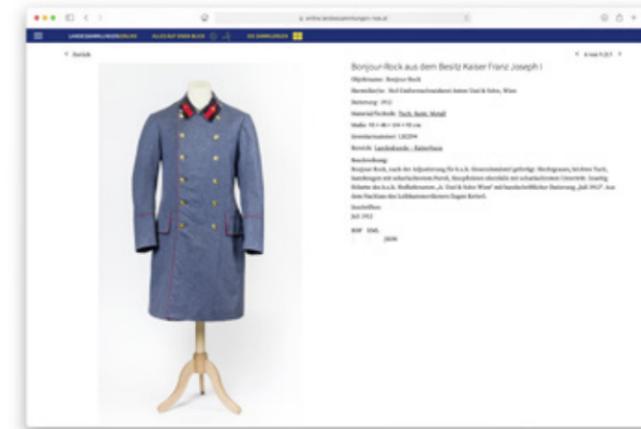
der Donau-Universität Krems, Eva Mayr und Florian Windhager, zusätzlich die auf den Sammlungen aufbauenden Visualisierungstools in Form eines Kreis- und eines Astdiagramms entwickelt.

Ajourieren der Richtlinien

Um den Inhalt der Datenfelder auf einen möglichst einheitlichen Stand zu bringen, galt es, die bestehenden Eingaberichtlinien mit den Ansprüchen der Digitalisierung zu akkordieren – eine klar definierte Bedeutung des Objektes und die Lesbarkeit, Verknüpfbarkeit und Algorithmizität der Daten spielen hier eine signifikante Rolle.

Im Vorfeld wurden gemeinsam mit den Sammlungsleiter*innen Pflichtfelder neu definiert, wobei man sich an nationalen sowie internationalen Standards zur Objekterfassung wie z. B. LIDO (Lightweight Information Describing Objects)³ orientierte. In den neuen Eingaberichtlinien verankerte man auch die Benutzung von Normdatenbanken wie GND (Gemeinsame Normdatei)⁴. Großer Wert wurde zudem auf die Thesauri gelegt, die bereits in den vergangenen Jahren in Anlehnung an andere Institutionen formuliert worden waren. Die Überarbeitung der Fotorichtlinien erfolgte gemeinsam mit dem Reprofotografen Christoph Fuchs⁵, dem Inventarisierungsexperten Rocco Leuzzi und dem Inventarisierungsteam der LSNÖ unter Berücksichtigung internationaler Standards.

Für die erstmalige und auch die künftige Online-Stellung wurde ein Arbeitsablauf entwickelt: Die Sammlungsleiter*innen treffen gemeinsam mit den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen eine Datenauswahl und legen hierzu Objektsammlungen an. Danach führt eine Person, die jeweils für ein Sammlungsgebiet



Screenshot Online-Sammlung der Landessammlungen Niederösterreich
Foto: Landessammlungen NÖ

nominiert wurde, die Datenkontrolle durch und überprüft die in den Eingaberichtlinien festgelegten Felder auf Richtigkeit und Vollständigkeit. Anschließend nimmt eine weitere Person die Kontrolle der Datensätze vor. Gleiches gilt auch für die Bilddatenkontrolle: Dabei wird geprüft, ob die notwendigen Bilddaten vorhanden sind und die Bildqualität den Richtlinien entspricht. Im letzten Schritt erfolgt die Endkontrolle durch eine Online-Administratorin bzw. einen Online-Administrator aus dem Projektteam, ehe die Objekte online gestellt werden.

Für jeden Schritt wurden interne Handbücher angelegt oder überarbeitet. Zudem steht das Online-Team als Ansprechpartner zur Verfügung, um Hilfestellung zu leisten und Unklarheiten zu beseitigen.

Künftig werden die Online-Sammlungen regelmäßig durch neue Objekte ergänzt, die man dann jeweils einen Monat lang in einer eigenen Objektsammlung unter dem Titel „Neu hinzugefügt“ findet. Um jedem Sammlungsgebiet die Möglichkeit zur Erweiterung zu bieten, werden die neuen Objektsammlungen alternierend online gestellt. Jedes Sammlungsgebiet kann also in einem Vier-Monats-Zyklus zusätzliche Objekte auswählen und im Lauf dieses Zeitraums die Daten- und Bildqualität überprüfen.

Nur ein Jahr nach Beginn des Digitalisierungsprojektes konnten die LSNÖ im April 2020 mit über 30.000 Objekten aus allen vier Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte online gehen. An sich war die Veröffentlichung für Ok-

tober desselben Jahres geplant gewesen. Infolge des ersten Lockdowns im Zuge der Corona-Pandemie ab März 2020 wurde die Veröffentlichung jedoch verzögert: Trotz der ungewohnten Bedingungen im Homeoffice war es möglich, durch intensive Zusammenarbeit aller Beteiligten in nur wenigen Wochen die finalen Schritte zu setzen.

Rechtzeitig zum 31. Österreichischen Museumstag am 8. Oktober 2020 in Krems konnten zudem die beiden Visualisierungstools online gehen und erfolgreich präsentiert werden. Sie bieten einen niederschweligen Zugang zu den LSNÖ und geben einen klaren Überblick über die Sammlungsgebiete sowie deren jeweilige Bereiche. Die seitlich gebotenen Vorschaubilder machen es wiederum möglich, zu den Online-Sammlungen und deren Datensätzen zu gelangen. Das Online-Angebot der LSNÖ wird auch in Zukunft stetig erweitert und an seinem Ausbau weiterhin intensiv gearbeitet.

www.landessammlungen-noe.at

¹ GallerySystems, www.gallerysystems.com/, abgerufen am 11.12.2020.

² mindfactor, <https://mindfactor.at/index.html>, abgerufen am 11.12.2020.

³ <http://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/>, abgerufen am 11.12.2020.

⁴ www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd_node.html, abgerufen am 11.12.2020.

⁵ Vgl. Christoph Fuchs: Objekt im Bild. Standards für die Inventarphotografie. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2019 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungs-wissenschaften. St. Pölten 2020, S. 178–183.



Hand mit Lupe, Coverbild für den Tätigkeitsbericht 2019
Foto: Rocco Leuzzi

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Zur Sichtbarkeit von Museumsarbeit

Die Wahrnehmung in Öffentlichkeit und Fachwelt

Von Theresia Hauenfels

V

on österreichischen Museen wurde in Zeiten der Corona-Pandemie immer wieder öffentlich kommuniziert, dass die Museumsarbeit hinter den infektionsbedingt geschlossenen Türen der Ausstellungshäuser weitergeht. So zeigt sich im Rückblick auf das Jahr 2020, dass aufgrund der erschwerten Bedingungen durch Lockdown und weitere Begleitumstände bei der Vermittlung dieser musealen Tätigkeiten neue Prioritäten gesetzt wurden. Doch wie macht man diese Arbeit als solche sichtbar, die als kondensierte Momentaufnahme ganze Arbeitsprozesse repräsentativ darstellen soll? Und haben die jeweiligen Medien, mithilfe derer man in der breiten Öffentlich-

keit bzw. der Fachwelt auf sich aufmerksam macht, Einfluss auf die Bildsprache?

Sammeln, Bewahren, Erhalten, Erforschen, Ausstellen, Vermitteln sind die Kernaufgaben von Museen. Der Besonderheit der Aufgabenverteilung in Niederösterreich im musealen Sektor ist es geschuldet, dass Museumsarbeit sowohl von den Landes-sammlungen Niederösterreich (LSNÖ) als auch von der damit eng verbundenen Forschungseinrichtung Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems und den Ausstellungshäusern der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH (NÖKU) umgesetzt wird. Entsprechend dieser Aufteilung >>

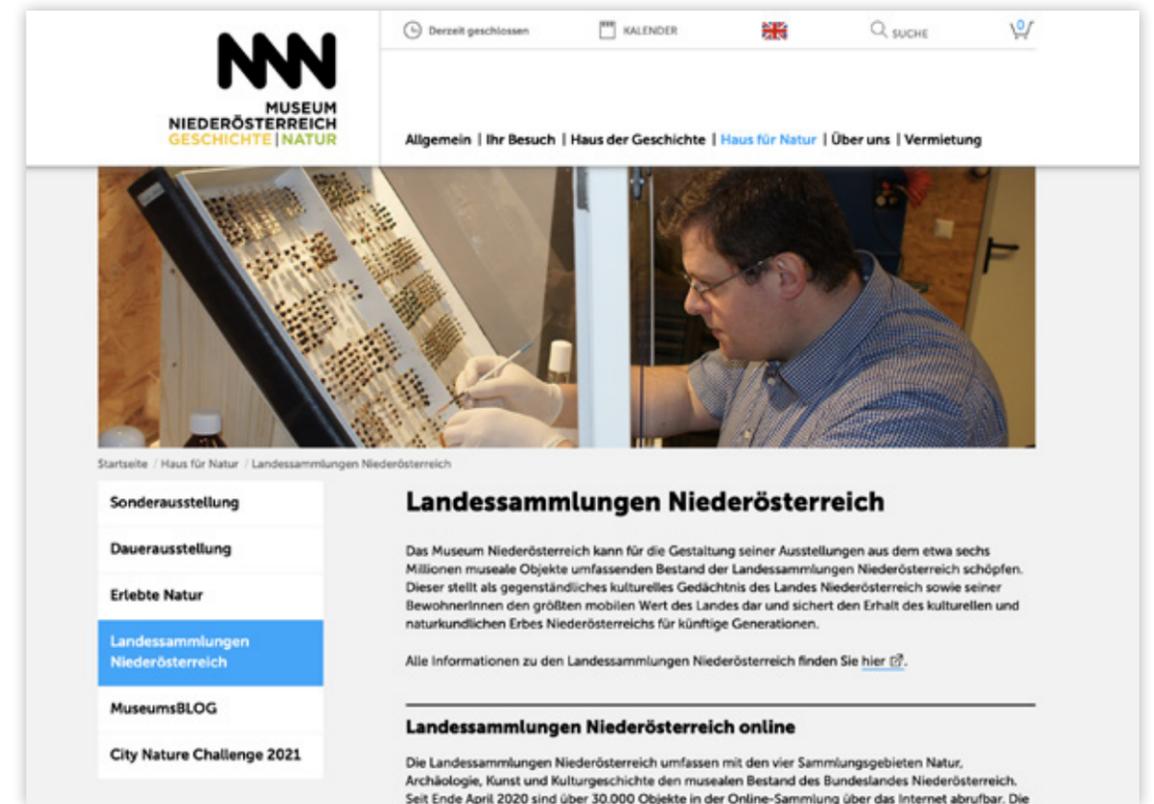
sollen Bildbeispiele aus der Eigendokumentation für diese Arbeitsbereiche mit Ausnahme des Ausstellens und Vermittelns Aufschluss geben. Ergänzend sei auf den Artikel „Wir sind Landesgalerie“ im niederösterreichischen Kulturmagazin „morgen“ verwiesen, in dem ein Haustechniker, eine Katalogredakteurin, eine Kunstvermittlerin sowie die Museumsshop-Leiterin in Wort und Bild vorgestellt wurden.¹

Anders als in früheren Jahrhunderten erkennt man heute die Zugehörigkeit zu einem bestimmten beruflichen Tätigkeitsfeld nicht mehr an Kleidung und Tracht. Andrea von Hülsen-Esch befasst sich in ihrer Publikation „Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter“² tief mit äußeren Zeichen der Wiedererkennung von Gelehrten: einer Berufsgruppe, die durchaus als Vergleich zu heutigen Museumsmitarbeiter*innen mit Forschungstätigkeit herangezogen werden könnte. Die Autorin verweist in ihrer Untersuchung auf komplexe Zeichensysteme der sozialen Zugehörigkeit und zugleich auf die Unterscheidung zwischen Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung.² Zum „Zeichenvorrat“ der Gelehrtenporträts gehören „Farben, Gewandlängen, spezifische Zuschnitte, Stoffarten, Kopfbedeckungen und Pelzbesätze“³. Das Kleidungsstück, das bis heute als eindeutig wiedererkennbares Symbol von Museumsarbeit funktioniert, ist der – zumeist – weiße Handschuh, jedoch als Werkzeug und nicht als Statement.

Arbeit, die mit der Hand verrichtet wird, ist leichter visualisierbar als andere Tätigkeiten. Klaus Türks umfassende ikonografische Anthologie „Bilder der Arbeit“⁴ datiert den Beginn der Darstellung in einem engeren Sinn auf die 1770er-Jahre. „Jetzt erst ist Arbeit als ein eigenständiger Bereich der Gesellschaft endgültig defi-

niert“⁴. Strukturbildend für Gesellschaftsformationen, so Türk, nimmt ihre Visualisierung Stellung „zu der jeweiligen historischen Form der Arbeit [...]: sie deutet, interpretiert, verbrämt, reflektiert, unterstützt oder konterkariert herrschende Auffassungen“⁵.

Wertvolle Objekte zu sammeln war lange Zeit Privileg von Adel und hohem Klerus: zwei Gruppen, die historisch gesehen nicht unbedingt mit dem Begriff „Arbeit“ in Verbindung gebracht wurden. Das Motto der Benediktiner „ora et labora“ reflektierte dagegen das vorrangig vom niederen Klerus geführte arbeitsame Leben im Kloster. Das Bild vom „Sammeln“ als Arbeit ist eher untypisch. Wie also diese fundamentale museale Tätigkeit darstellen? Für die Presseausendung zum Bericht über den Zuwachs der LSNÖ in Form des Nachlasses von Herwig Zens⁶ erstellte der offizielle Pressefotograf ein Dreierporträt als Fotomaterial: Die Landeshauptfrau nimmt das Symbolgeschenk gewissermaßen in ihrer Arbeitssituation als Vertreterin der niederösterreichischen Bevölkerung entgegen, für die diese Sammlung als Wertanlage regelmäßig erweitert wird. Als zentrale Figur der Bildkomposition bekommt die Landeshauptfrau von Niederösterreich von der Witwe des Künstlers ein Bild – mit der Darstellung von Gerda Zens, also gewissermaßen gedoppelt als Spiegelsituation – überreicht. Zu anderer Seite von Johanna Mikl-Leitner ist Johannes Scheer, enger Freund des verstorbenen Künstlers und ebenfalls Donator, abgebildet, jedoch ohne aktives Handlungsgeschehen. Die Bildsprache des eigens für die Pressearbeit angefertigten Fotos entspricht dem klassischen Aufbau dessen, wie Leistung in niederösterreichischen Printmedien dargestellt wird: politische Persönlichkeit umrahmt von situationspezifischen Akteur*innen. Als verbindendes



Screenshot Website Museum Niederösterreich, Landessammlungen Niederösterreich
Foto: Landessammlungen NÖ

Element fungieren die Hände, die gemeinsam ein Objekt der Kamera entgegenhalten. Der Blickkontakt ist direkt zu den Betrachter*innen gerichtet.

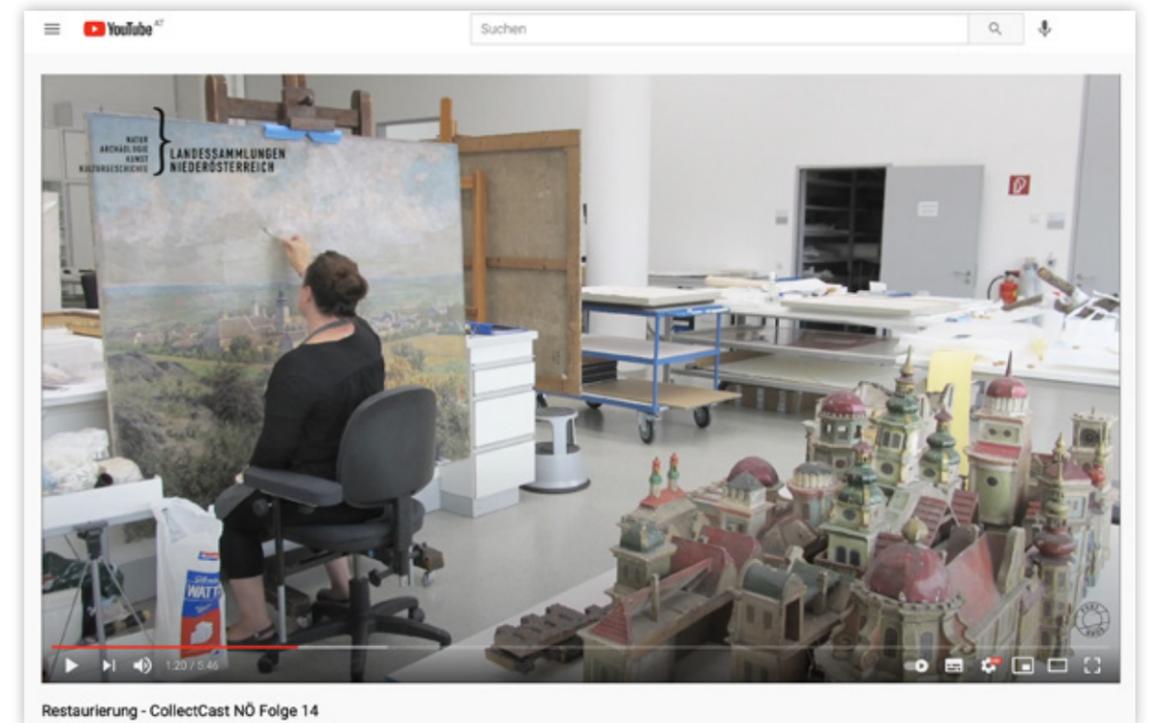
Das Bewahren musealer Objekte nach ihrem Eingang in die Sammlung umfasst die Depotsituation ebenso wie das wissenschaftliche Erfassen. Auf der Website des Museums Niederösterreich kann man über das Haus für Natur zu einer Kurzbeschreibung der LSNÖ navigieren. Illustriert wird der Zusammenhang durch die Darstellung eines Mitarbeiters, der im Profil zu sehen ist, während er Hand an eine Insektenlade anlegt. Der konzentrierte Gesichtsausdruck vermittelt in Kombination mit der fokussierten Körperhaltung große Seriosität, die durch das Tragen eines Hemdes noch unterstrichen wird. Das rasterförmige Muster der Klei-

dung kann als Verweis auf die strukturierte Ordnung einer Insektenlade gelesen werden; ob vom Träger intendiert oder nicht, erfährt man nicht. Der Handschuh hat einen markanten Auftritt. Angeschliffene Flaschenköpfe (mit chemischen Mitteln?) am linken unteren Bildrand verstärken die technische Anmutung. Wie oft bei Websites erforderlich, ist das Porträt als extremes Querformat gehalten. Dies erlaubt eine nahezu gleichwertige Präsenz von Objekten und Person innerhalb des Fotos. In der Mittelachse teilt ein senkrecht Element die beiden Bereiche, wobei die Hände (und damit die Akkumulation von Arbeit) mit den naturwissenschaftlichen Sammlungsobjekten visuell eine Einheit bilden; diese Konstellation würde auch ohne zugehörige Person als Bild funktionieren. >>

Die vielleicht reichhaltigsten Möglichkeiten der Darstellung von Museumsarbeit bietet der Handlungsbereich Erhalten aufgrund der Vielfalt restauratorischer Maßnahmen. Als Eigendarstellung der LSNÖ wurde während des ersten Corona-bedingten Lockdowns der „CollectCast NÖ“ entwickelt, der über den YouTube-Kanal der Niederösterreich Kultur „FREI HAUS“ sowie auf der Website der LSNÖ abgerufen werden kann. Folge 14 befasst sich mit dem Thema Restaurierung. Durch Animation wechselnde Fotografien illustrieren im „CollectCast NÖ“ – so auch in dieser Folge – die gesprochenen Inhalte. In der Abfolge der insgesamt 44 innerhalb von knapp sechs Minuten abgespielten Fotos, von denen sieben auch Personen bei der Arbeit zeigen, ist eine Aufnahme in ihrer Komposition besonders interessant: Sie zeigt bei Timeline 1:20 die (als solche nicht erkennbare) Restauratorin Christina Schaaf-Fundneider in einer Rückenansicht, ganz dem Bild zugewandt, das sie im Begriff ist zu restaurieren. Das Porträt einer Arbeitssituation, aufgenommen von Christoph Fuchs, ist voller intertextueller Anspielungen. Die links im Bild deponierte Watterpackung zeigt dinghaft ein Arbeitsutensil. Watte wird mit Begriffen wie Vorsicht und Zartheit („in Watte verpackt“) konnotiert; ein Ausdruck des behutsamen Umgangs mit den Sammlungsobjekten. Zugleich ist die optische Nähe zwischen Watte und Wolke evident, wodurch der Bezug zur dargestellten Tätigkeit – der Arbeit an einem Stück Himmel auf einer großen Leinwand – verstärkt wird. Die Werkstatt, in der die Staffelei aufgestellt ist, zeigt aber noch ein weiteres Sammlungsobjekt: ein dreidimensionales Modell der Eggenburger Weihnachtskrippe (Inv.Nr. VK-5844).⁷ Dieses referenziert mit seinen Türmen das im Ölgemälde abgebildete topografische

Motiv: Wiewohl die Orte nicht ident sind, befinden sie sich doch in geografischer Nähe zueinander. Restauriert wird eine Stadtansicht von Retz von Reinhold Kukla aus dem Jahre 1926 (Inv.Nr. KS-7288) für eine Leihe nach Tschechien 2014.⁸ Die Verwendung eines solch detailreichen Fotos eignet sich besonders für ein Video mit relativ langsam wechselnder Abfolge sichtbarer Inhalte.

Als letztes Bild zur Visualisierung von Museumsarbeit soll eine Covergestaltung des Tätigkeitsberichts der beiden Institutionen LSNÖ und Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften aus dem Jahr 2020 den Bereich Erforschen exemplifizieren. Als Einziges der vier besprochenen Bilder ist die Aufnahme im Hochformat – gängiges Format gedruckter Literatur – gehalten. Der Konzeption einer wissenschaftlichen Publikation entsprechend ist das Foto von Rocco Leuzzi in seinem Aufbau stark strukturiert. Buchcover basieren zumeist – ähnlich wie Plakate – auf einer Aussage, die auf den ersten Blick den Inhalt erschließen lässt. Als eindeutiges Symbol ist die markante Lupe zugleich museales Arbeitswerkzeug im technischen Umgang mit einem Objekt als auch Allegorie auf das Erforschen per se. Das Vergrößerungsglas thematisiert bildlich durch die Verdoppelung die Metaebene des Reflektierens über einen Gegenstand. Und auch der Gegenstand kann – sprachlich gesehen – in abstrahierter Form als Untersuchungsmaterial interpretiert werden. Die Person des Forschenden ist nur durch Hände präsent: ein Hinweis auf die Rücknahme des Persönlichen in der Forschungstätigkeit, der den Gegenstand in den Mittelpunkt rückt. So gilt es auch heute noch durchaus als Usus, bei wissenschaftlichen Beiträgen Ich-Formulierungen zu meiden. Die Hände sind zudem durch das Tragen von



Screenshot „CollectCast NÖ“, Folge 14: Ansicht Restaurierwerkstatt
Foto: Landessammlungen NÖ

Handschuhen ihrer Individualität enthoben. Der Weißraum des Hintergrunds unterstützt die Fokussierung auf die dargestellte Sportmedaille: Trophäe eines Wettbewerbs, die im Detail betrachtet den Niederösterreich-Bezug der Publikation erschließt.

Die vier vorgestellten Bilder eint die Darstellung eines musealen Objektes in Kombination mit Händen, die unterschiedlich stark individualisiert sind. Je nach Medium – vom Zeitungsartikel über die Website-Ansicht bis hin zu YouTube-Video und Buchcover – richtet sich der Blick der dargestellten Person auf das Publikum oder auf das Objekt selbst. Dabei ist zu beobachten, dass die Kontaktaufnahme mit der breiten Öffentlichkeit durch die entgegenblickenden Persönlichkeiten im Zeitungsartikel am deutlichsten ausgeprägt ist, während der Dialog zum Fachpublikum bei der wissenschaftlichen Publikation mittels eines optischen Geräts aufgebaut wird.

Die Annäherung an die bildliche Darstellung von Museumsarbeit bleibt vorerst fragmentarisch. Das Sammeln der Fallbeispiele steht am Beginn.

¹ Vgl. morgen 1, 2019, S. 32–36.

² Vgl. Andrea von Hülsen-Esch: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter. Göttingen 2006, S. 21.

³ Ebd., S. 71.

⁴ Klaus Türk: Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie. Heidelberg 2000, S. 18.

⁵ Ebd., S. 11.

⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Nikolaus Kratzer (S. 110–113).

⁷ Vgl. Eleonora Weixelbaumer: Die Weihnachtskrippe aus Eggenburg – zur Konservierung und Restaurierung der volkskundlich bedeutenden Krippe. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2015 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Krems 2016, S. 183ff.

⁸ Dank der Recherche von Eleonora Weixelbaumer konnte das Gemälde identifiziert werden.



1.



2.

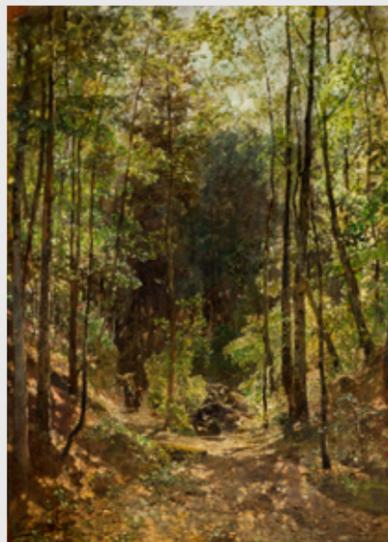


3.



4.

1. Theodor von Hörmann, Erster Schnee, Dachau, 1892 (Inv.Nr. KS-19)
 2. Ferdinand Georg Waldmüller, Mutterglück, 1851 (?) (Inv.Nr. KS-7512)
 3. Willem van Leen, Huldigung an Haydn, 1820 (Inv.Nr. KS-204)
 4. August von Pettenkofen, Der Fechter, 1880/1885 (Inv.Nr. KS-7538)
 5. Emil Jakob Schindler, Buchenwald bei Plankenberg, 1891 (Inv.Nr. KS-1276)
 6. Robert Russ, Vorfrühling in der Penzinger Au, 1841 (Inv.Nr. KS-7515)
 7. Carl Schindler, Der „freigiebige“ Weingartenhüter, 1841 (Inv.Nr. KS-7514)
- Fotos: Landessammlungen NÖ



5.



6.



7.

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Status: in Bearbeitung

Offene Fälle der Provenienzforschung in den Landessammlungen Niederösterreich 2020

Von Andreas Liška-Birk

Regelmäßig berichten deutschsprachige Medien über erfolgte Restitutionsfälle von NS-Raubkunst. Der Rückgabe gehen oft langwierige Rechercheprozesse voraus, die bisweilen detektivische Kleinarbeit erfordern. Das Land Niederösterreich hat mit dem am 28. August 2002 erlassenen Restitutionsbeschluss¹ in Anlehnung an die Bundesgesetzgebung² sowie die von der Republik Österreich international eingegangenen Verpflichtungen³ die rechtliche Grundlage für die Rückgabe von Kunstgegenständen geschaffen, die in der NS-Zeit von März 1938 bis Mai 1945 ihren Besitzer*innen aus Verfolgungsgründen entzogen worden waren, und sich damit der Verantwortung zur Aufarbeitung von im Landeseigentum befindlichem NS-Raubgut gestellt. Zwischen 1999 und 2020 wurden insgesamt 17 Objekte an die jeweiligen Erb*innen restituiert. Allerdings ist die Provenienzforschung der Bestände der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) noch nicht abgeschlossen. In der Folge werden sieben Kunstwerke vorgestellt, die hinsichtlich ihrer Provenienzhistorie zurzeit auf dem Prüfstand stehen.

Erfolgreiche Provenienzforschung begegnet den unterschiedlichsten Herausforderungen. An den ersten beiden hier behandelten Objekten zeigt sich, wie schwierig es sein kann, die Besitzer*innenkette nachzuvollziehen. So ist man bei dem Ölgemälde „Erster Schnee, Dachau“ aus dem Jahr 1892 von Theodor von Hörmann (Inv.Nr. KS-19) bereits seit 2015 – bis dato ergebnislos – auf der Suche nach den >>

ursprünglichen Eigentümer*innen.⁴ Die Sachlage weist hier eindeutig in Richtung NS-Raubgut, da das Gaumuseum Niederdonau das Gemälde direkt von der Verwaltungsstelle jüdischen Umzugsgutes der Gestapo (VUGESTA)⁵ erworben hatte und im Ankaufsakt 1943 von „jüdischem Besitz“⁶ die Rede ist. Leider findet sich kein Hinweis, wer die Eigentümer*innen bis 1938 gewesen sind. Aus diesem Grund hat das Land Niederösterreich mit dem Nationalfonds der Republik Österreich 2019 eine Vereinbarung geschlossen, die es erlaubt, dieses Bild in der offiziellen Kunstdatenbank⁷ einem breiten Publikum zugänglich zu machen und eventuell auf diese Weise Erbberechtigte zu finden.

Auch Willem van Leens Gemälde „Huldigung an Haydn“ von 1820 (Inv.Nr. KS-204) ist für die Veröffentlichung in der Kunstdatenbank des Nationalfonds bestimmt, um mögliche Erb*innen weltweit auf das Bild aufmerksam zu machen. Das Gemälde kam im November 1942 über das Dorotheum zum Preis von 12.000 Reichsmark in den Besitz des Gaumuseums Niederdonau⁸. Als einziger Hinweis auf die möglichen Verkäufer*innen ließ sich in einem 1946 erstellten Verzeichnis⁹ über die im August 1942 erfolgten Ankäufe des Dorotheums in Holland der Name „Stodel“ aus Amsterdam eruieren. Ob es sich dabei um die von dem Brüderpaar Salomon und Bernhard Stodel betriebene Kunsthandlung Jacob Stodel VOF in Amsterdam handelte, konnte trotz intensiven Kontakts mit niederländischen Provenienzforscher*innen bis heute nicht zweifelsfrei geklärt werden.

Bei der Abklärung der Provenienz der Ölgemälde „Der Fechter“, 1880/1885, von August von Pettenkofen (Inv.Nr. KS-7438) und „Buchenwald bei Plankenberg“, 1891, von Emil Jakob Schindler (Inv.Nr. KS-1276) ist

man bereits ein paar Schritte weiter. Beide Bilder können zweifelsfrei der im Oktober 1942 in Minsk ermordeten Valerie Honig-Röhren zugeordnet werden. Das Bild Emil J. Schindlers wurde 1953 im freien Kunsthandel, jenes August von Pettenkofens 1972 aus privater Hand für das Landesmuseum Niederösterreich erworben. Einer Rückstellung an die Erb*innen nach Valerie Honig stehen allerdings internationale bürokratische Herausforderungen entgegen. Ihre einzige Tochter und Alleinerbin Gertrud Siegler von Eberswald, die die Kriegsjahre bis 1945 in Budapest im Untergrund überlebt hatte, war nach Granada, Spanien, ausgewandert und verstarb dort 1987 kinderlos. In mittlerweile 15 Jahren ist es weder der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) Wien noch den österreichischen Vertretungsbehörden in Spanien gelungen, eine verlässliche Verlassenschaftsabhandlung¹⁰ bzw. ein Testament nach Gertrud Siegler von Eberswald von den spanischen Behörden zu erhalten. Somit war es bis dato nicht möglich, die beiden Bilder an die rechtmäßigen Erb*innen zu restituieren.

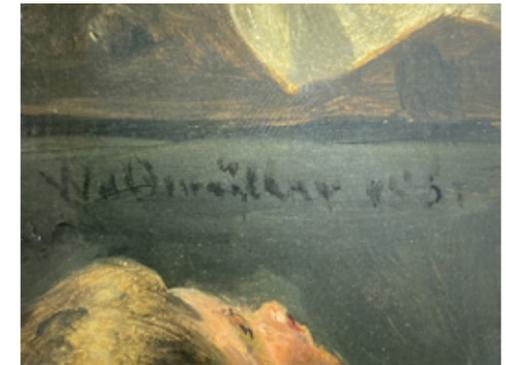
Doch nicht nur, was diese beiden Gemälde aus dem 19. Jahrhundert betrifft, ist die Frage der Rechtsnachfolge in Abklärung.¹¹ Im Mai 1972 kam neben der Albertina und der Österreichischen Galerie Belvedere auch das Land Niederösterreich durch ein Legat von Oberstleutnant Ernst Zix¹² in den Besitz einer Reihe von Bildern; unter jenen, die sich im Bestand der LSNÖ befinden, ist bei dreien die Provenienz als bedenkenlich einzustufen. Dabei handelt es sich um die Ölgemälde „Mutterglück“, 1851 (?), von Ferdinand Georg Waldmüller (Inv.Nr. KS-7512) und „Vorfrühling in der Penzinger Au“, 1841, von Robert Russ (Inv.Nr. KS-7515) sowie um das Aquarell „Der ‚freigiebig‘ Weingartenhüter“, 1841, von Carl Schindler

Waldmüller 1851

Signatur, mittels Durchpausverfahrens lesbar gemacht
Foto: Landessammlungen NÖ

(Inv.Nr. KS-7514). Der aus Magdeburg stammende Ernst Zix (1891–1971) war 1938 bis 1941 und kurz 1943 als Offizier in Wien stationiert gewesen und dort zum Teil als „Ariseur“ einzelner Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus jüdischem Besitz für seine eigene Sammlung aufgetreten. In seinem Nachlass finden sich aufschlussreiche Objektlisten, die nachvollziehen lassen, von wem Ernst Zix die Gemälde zwischen 1938 und 1944 erwarb. Die beiden Bilder von Robert Russ und Carl Schindler stammen ursprünglich aus der Sammlung Alexander und Adelheid Beer aus Baden bei Wien. Das Ehepaar war aufgrund der jüdischen Abstammung Alexander Beers Verfolgungen durch die NS-Behörden ausgesetzt und dazu gezwungen, sukzessive einzelne Kunstwerke – unter anderem an Ernst Zix – zu veräußern, um den Lebensunterhalt finanzieren zu können. Alexander und Adelheid Beer verstarben 1945 bzw. 1955 kinderlos; im Zuge der Provenienzforschung wird der nächste Schritt nun die Suche nach den testamentarischen Erb*innen sein.

Was „Mutterglück“ von Waldmüller betrifft, helfen die Objektlisten von Ernst Zix nicht, da einerseits keine Vorbesitzer*innen aufscheinen und andererseits der Künstler das Sujet in zehnfacher Ausfertigung abgehandelt hat. Leider ist das Bild aus den LSNÖ, das in Rupert Feuchtmüllers Waldmüller-Werkverzeichnis als Erstfassung von 1851 aufgelistet ist, in der Vergangenheit mehrmals restauratorisch¹³ behandelt worden, wodurch die Signatur nur mehr sehr schwach erkennbar ist. Ob es sich dabei um die einst in der Sammlung des jüdischen Gemischtwarenhändlers Max Bartfeld¹⁴ aus Wien-Leopoldstadt befindliche Fassung handelt, konnte bislang nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Somit lässt sich resümierend festhalten: Sieben Gemälde harren der weiteren Bearbeitung; Ausgang offen.



Ferdinand Georg Waldmüller, Mutterglück
Gesamtansicht Signatur (Inv.Nr. KS-7512)
Foto: Landessammlungen NÖ

¹ Landesregierung, Finanzabteilung, Landesregierungsbeschluss vom 28. August 2002 [F1-G-139/16-02], S. 3 und S. 4.

² Kunstrückgabegesetz aus 1998 (BGBl. I Nr. 181/1998).

³ Dabei handelte es sich einerseits um die „Washington Conference on Holocaust-Era Assets“ aus 1998, bei der 45 Staaten und zwölf nichtstaatliche Organisationen ein Dokument unterzeichneten, wonach NS-Raubkunst zu identifizieren und zurückzustellen sei, sowie andererseits um das bilaterale Washingtoner Abkommen aus 2001 zwischen der Republik Österreich, den USA und Opferorganisationen, in dem eine Einigung über abschließende Regelungen sämtlicher noch offener Fragen der Entschädigung und Restitution für Opfer des Nationalsozialismus erzielt wurde (BGBl. III Nr. 121/2001).

⁴ Vgl. Andreas Liška-Birk: Was tun mit erblosem Vermögen? Theodor von Hörmann, „Erster Schnee, Dachau“ – ein beispielhafter Fall. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Krems 2019, S. 176ff.

⁵ Die VUGESTA war eine Einrichtung in Wien, die in den Jahren 1940 bis 1945 die Umzugsgüter von zirka 5.000 geflüchteten Wiener Jüdinnen und Juden verwertete und so die Umverteilung geraubten Privateigentums während der NS-Zeit abwickelte.

⁶ NÖ.LA, Der Reichstatthalter, Dezernat IId-1 Zl. 19/1943.

⁷ www.kunstdatenbank.at.

⁸ Vgl. NÖ.LA, Der Reichstatthalter, Dezernat IId-1 Zl 480/1942.

⁹ Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Bundesarchiv Konstanz, Koblenzakt, „Verzeichnis über die Ankäufe in Holland, August 1942“.

¹⁰ BG Innere Stadt Wien, Zl 8a 134/14z, Verlassenschaft nach Gertrud Siegler.

¹¹ Vgl. Vortrag „Liminal Objekte am Beispiel der Provenienzforschung“ von Theresia Hauenfels und Andreas Liška-Birk im Rahmen der 20. Tagung des VÖKK „An der Schwelle. Liminalität in Theorie und kunsthistorischer Praxis“, 3.10.2019, Akademie der bildenden Künste Wien (Veröffentlichung in Vorbereitung).

¹² Vgl. www.lexikon-provenienzforschung.org/zix-ernst, abgerufen am 9.2.2021; sowie: Gemälde aus einer Privatsammlung. Legat Oberstleutnant Ernst Zix. Ausst.-Kat. NÖ. Landesmuseum. Wien 1973, S. 12f., 19f.

¹³ Vgl. den Beitrag von Christina Schaaf-Fundneider (S. 142–145).

¹⁴ Vgl. Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Archiv der Republik (AdR), Entschädigungs- und Restitutionsangelegenheiten (E-uReang), Vermögensanmeldung (VA), Nr. 23553 Max Bartfeld.

selbst große Museen in den USA, zentrale Objekte aus ihren Sammlungen veräußern müssen,¹ so steht zu erwarten, dass die Corona-Krise nicht ohne langfristigen Einfluss auf Museen und ihre weitere Entwicklung bleiben wird.

Digitalisierungsschub

Eine Veränderung wurde bereits kurz nach Beginn des ersten Lockdowns im März 2020 offensichtlich: Die Corona-Krise führte zu einem enormen Digitalisierungsschub vor und hinter den Kulissen. So nutzten viele Sammlungsinstitutionen die Zeit der Schließung dafür, nicht nur IT-Infrastrukturen zu reorganisieren, sondern auch ihre Social-Media-Präsenz zu verstärken, sich Gedanken über neue digitale Präsentationsformen und Vermittlungsformate zu machen und diese in bemerkenswert kurzer Zeit online zu stellen. Museen und Sammlungsinstitutionen nahmen die Herausforderung an, sich auf innovative Weise mit den Objekten zu beschäftigen und ihre Erfahrungen mit der Öffentlichkeit zu teilen bzw. diese in partizipativen Formaten wie den äußerst erfolgreichen Instagram-Challenges (z. B. #gettymuseumchallenge, #tussenkunstenquarantaine) daran zu beteiligen – mehrheitlich in Online-Formaten. Vor allem in den größeren Häusern wurde die Zeit der Nicht-Besuchbarkeit als Chance gesehen, neue Erfahrungen im Umgang des Publikums mit den verschiedenen digitalen Angeboten zu sammeln – Erfahrungen, von denen auch kleinere Institutionen profitieren können.

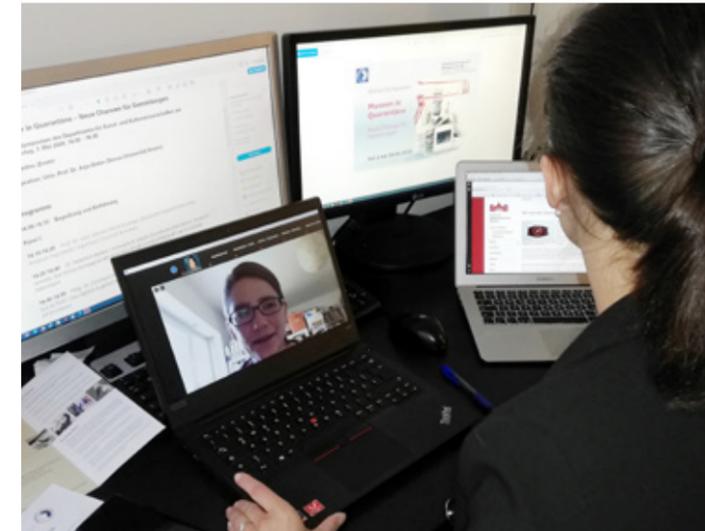
Symposiumskonzept

Die veränderten Gegebenheiten forderten auch aus Sicht der Museumsforschung dazu auf, sich neue Gedanken über Sammlungen als „Geschäftsgrundlage“

von Museen und den zukünftigen Umgang mit ihnen im physischen und virtuellen Raum zu machen. Aus Sicht der Sammlungswissenschaften gleichwie der Museumspraxis stellte sich die Frage, wie Museen auf die Herausforderungen im Zuge der Corona-Krise reagierten und welche Chancen sich für die Arbeit mit Sammlungen ergaben. Welche konkreten Angebote und Projekte wurden entwickelt – von Online-Sammlungen über virtuelle Sammlungsführungen bis hin zu digitalen Vermittlungsangeboten? Wie reagierten und reagieren die Besucher*innen bzw. Nutzer*innen? Und wie sollen die gesammelten Erfahrungen weiter genutzt und fortentwickelt werden?

Diesen und weiteren Fragen widmete sich das Online-Symposium „Museen in Quarantäne – Neue Chancen für Sammlungen“² des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems, das aufgrund der großen Resonanz in zwei Teilen am 7. Mai und am 18. Juni 2020 stattfand. Initiiert und geleitet wurde das Symposium von der Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften, wobei auch hinsichtlich des virtuellen Veranstaltungsformates neue Wege beschritten wurden. Das Symposium verstand sich als direkte Reaktion auf die aktuellen Herausforderungen der Pandemie und lud dazu ein, in Kurzpräsentationen konkrete Projekte zu Sammlungen während des Lockdowns sowie diesbezügliche Erfahrungen und Positionen vorzustellen und zu diskutieren.

Innerhalb kürzester Zeit fand über Newsletter, Internetlisten und Social Media ein Call for Papers Verbreitung, der zahlreiche Einsendungen über internationale Projekte zur Folge hatte. Insgesamt 19 davon wurden für zehnminütige Kurzvorträge ausgewählt und in den beiden Teilen des Symposiums vorgestellt. Das Online-Format über die Konferenz- und Meeting-Plattform Zoom ermöglichte neben den Präsentationen mit anschließender kurzer Diskussion einen weiterführenden Austausch von Referent*innen und Teilnehmer*innen über den Chat, was rege genutzt wurde. Insgesamt 25 Expert*innen aus Wissenschaft und Forschung, Kurator*innen, Kulturvermittler*innen sowie Repräsentant*innen von Museumsverbänden



Blick hinter die Kulissen des Online-Symposiums „Museen in Quarantäne“, 7. Mai 2020
Foto: Martina Kalser-Gruber

stellten anhand konkreter Projekte vor, wie Museen und Ausstellungsbetriebe gerade in Zeiten, in denen keine physische Anwesenheit möglich war, Sammlungsarbeit anregen, neue Besucher*innen gewinnen und mit ihnen auf verschiedenste Weise in Austausch treten konnten.

Mit über 600 Teilnehmer*innen aus der ganzen Welt bekam das Symposium „Museen in Quarantäne“ globale Resonanz und offenbarte das große Interesse an Fragen, wie Museen auf die Covid-19-Maßnahmen reagieren können, welche Angebote und besonders welche digitalen Formate sich entwickeln und wie technisch umsetzen lassen und wie Besucher*innen bzw. User*innen diese annehmen. Dabei waren vier Schwerpunkte festzumachen: partizipative Sammelaktionen, Online-Sammlungen und diesbezügliche Präsentationsformate, digitale Vermittlungsformate und Social-Media-Projekte.

Neue Chancen für Sammlungen

Während das öffentliche Leben in den meisten Ländern weltweit unter dem Zeichen von Social Distancing stand, reagierte die Museumswelt mit einem verstärkten Aufruf zur Partizipation. Hierzu gehören an erster Stelle die partizipativen Aktionen zum Thema „Corona sammeln“, zu denen vor allem historische

Museen und ethnologische Sammlungen, aber auch einige Spezialmuseen aufriefen. Die Bandbreite der Ansätze zeigten die Vorträge der Medizinerin Marion Maria Ruisinger (Deutsches Medizinhistorisches Museum Ingolstadt) sowie der Ethnologinnen Judith Schühle und Jana Wittenzellner (Museum Europäischer Kulturen/Staatliche Museen zu Berlin) auf.

Weniger um neue Sammlungsgebiete als um die digitale Erschließung und Zugänglichmachung der bestehenden Sammlung ging es in den Beiträgen zu Online-Sammlungen und ihren Präsentations- und Visualisierungsformaten. Isabella Frick (Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften, Donau-Universität Krems) beschrieb die Corona-Krise als Chance, die lange vorbereitete Online-Sammlung der Landes-sammlungen Niederösterreich (LSNÖ) binnen weniger Wochen ins Netz zu stellen und damit über 30.000 digitalisierte Objekte aus den Beständen aller Sammlungsbereiche virtuell erfahrbar zu machen. Eva Mayr und Florian Windhager (Stabsbereich Lehr- und Forschungsentwicklung, Donau-Universität Krems) stellten erste Ergebnisse eines Visualisierungsprojektes für die LSNÖ Online vor.

Wie komplex die Anforderungen an Online-Sammlungen als Forschungsinstrument einerseits und als Informationsportal für die breite Öffentlichkeit an- ➤

dererseits sein können, demonstrierten Christian Bräuchler und Heimo Rainer (Naturhistorisches Museum Wien) anhand der von ihnen betreuten Plattform „Virtual Herbaria – die Botanische Abteilung des NHM Wien online“ ebenso wie Alice Hoppe-Harnoncourt (Kunsthistorisches Museum Wien) am Beispiel der Plattform „InsideBruegel.net“, die in der Zeit der Covid-19-bedingten Schließung des Museums zu einem der meistgeklickten Online-Angebote auf der Museumswebsite wurde. Aufschlussreiche Ergebnisse ihrer Studie zur Nutzerforschung zu Online-Sammlungen von Kunstmuseen stellte Theresa Stärk (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) in ihrem Beitrag „Know Your Users“ vor. Die Brücke von der Sammlung zur Dauerausstellung schlug schließlich Felix Sattler (Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin) in seinem Beitrag zur neuen Dauerausstellung des Tieranatomischen Theaters als „virtuell-physisches Flechtwerk“.

Zu den von der Corona-Krise am stärksten betroffenen Bereichen der Museumsarbeit gehört die Kulturvermittlung. Eine Möglichkeit, Sammlungen auf innovative Weise digital zu vermitteln, zeigte Alexandra Schantl (LSNÖ) mit der von ihr initiierten Videopodcast-Serie „CollectCast NÖ“ auf, die auch über die Zeit des Lockdowns hinaus als längerfristiges Angebot zur Auseinandersetzung mit den Sammlungsobjekten konzipiert ist. Während die Podcasts „CollectCast NÖ“ vor allem von den Sammlungsleiter*innen der LSNÖ produziert werden, setzen Uta Birkemeyer und Florian Pauls (AlliiertenMuseum Berlin) in ihren digitalen Angeboten während der Corona-Krise auf die enge Zusammenarbeit mit den Kulturvermittler*innen des Museums, die in Videos ihren persönlichen Blick auf einzelne Sammlungsstücke offenbaren. Zugleich ermög-

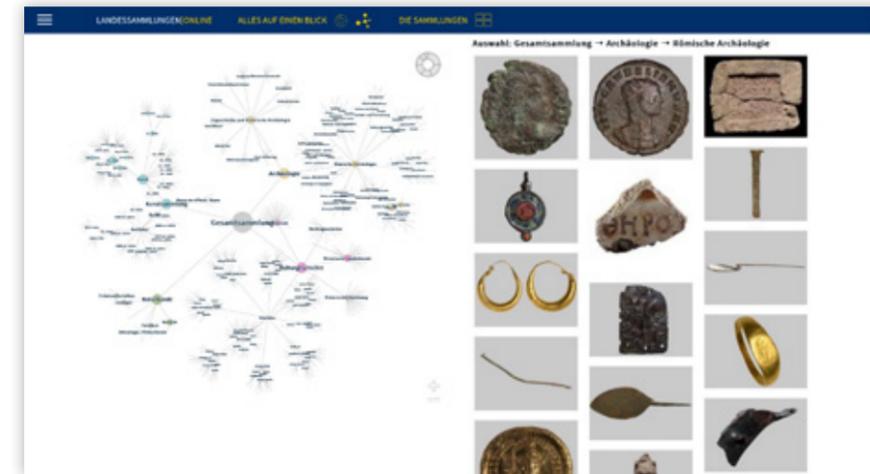
licht das Konzept eine Weiterbeschäftigung von Kulturvermittler*innen während des Lockdowns.

Als Beispiel für lehrreiche Zugänge zu Sammlungsobjekten besonders für Kinder und Jugendliche präsentierten Linda C. Miesen und Anna Konrath (Fluxguide, Wien) die museumsübergreifende Vermittlungs-App MuseumStars von Fluxguide. Dass viele digitale Anwendungen hingegen einen pädagogischen Ansatz vermissen lassen, ist das Ergebnis einer Studie der Kulturvermittlerin Julia Moebus-Puck (Wien/Bonn). Ihr Fazit: Digitale Formate können im Lockdown eine gute Ergänzung realer Vermittlungsarbeit sein, eine besuchergerechte Vermittlung der Inhalte aber nicht ersetzen.

Mehrere Beiträge widmeten sich der gestiegenen Bedeutung von Social Media in der Covid-19-Krise. Über ihre Funktion als Kommunikationsmedium hinaus nutzen Museen Social-Media-Kampagnen dabei zunehmend als Präsentations- und Vermittlungstool. Beispiele boten Sebastian Baden und Antonella B. Meloni (Kunsthalle Mannheim) mit der von ihnen vorgestellten Kampagne #KuMaCHALLENGE sowie der kurzfristig ins Digitale verlegten Wanderausstellung „On the Quiet“ mit ihren diversen Social-Media-Aktivitäten (z. B. #ONTHEQUIET). Die Vortragenden unterstrichen die Vorteile einer bereits gut etablierten Online- und Social-Media-Struktur, auf die bei einer kompletten Verlegung des Museumsbetriebs ins Digitale rasch aufgebaut werden könne.

Wie sich auch bislang wenig Social-Media-affine Museen hier Unterstützung holen können, zeigte der Vortrag von Hanna Sauer (Junge Kulturfreunde Freiburg) zu der von ihr mitinitiierten Social-Media-Aktion #Lieblingsstück auf, mit der auch museumsfernere Gruppen angesprochen werden sollten, Lieblingsobjekte aus der Sammlung des Augustinermuseums Freiburg im Breisgau über Social-Media-Kanäle mit anderen zu teilen.

Auf welchen verschiedenen Kanälen Museumskommunikation und Sammlungsvermittlung in Lockdown-Zeiten funktionieren kann, stellte João Correia de Sá (Universitat de Girona, Spanien) am Beispiel des



Visualisierung der Online-Sammlung
Foto: Landessammlungen NÖ

Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon vor und öffnete damit den Blick über den deutschsprachigen Raum hinaus. Der wohl bekanntesten Instagram-Challenge während des ersten Lockdowns, den verschiedenen Aufrufen zum Nachstellen von Meisterwerken, widmete sich Barbara Eggert (Kunstuniversität Linz).

Dass die Corona-Krise auch als Aufforderung an die regionale Politik zu verstehen ist, die Sammlungs- und Vermittlungsarbeit der Museen mit adäquaten Förderprogrammen zu unterstützen und damit die gesellschaftliche Bedeutung der Museen zu stärken, erläuterte Dagmar Bittricher (Land Salzburg, Referat Volkskultur, kulturelles Erbe und Museen). Auf die von vielen Kulturkritiker*innen thematisierte Konkurrenzsituation zwischen virtuellem und physischem Museumsbesuch und die Befürchtung einer durch die Corona-Krise beförderten langfristigen Dominanz des Digitalen ging Christoph Hatschek (Heeresgeschichtliches Museum Wien) ein. Dabei zeigte er sich trotz signifikant gesteigener Zugriffszahlen optimistisch, dass das Virtuelle langfristig die Aura des realen Objekts nicht gänzlich ersetzen könne. Einer Langzeitperspektive widmete sich auch Matthias Henkel (Freie Universität Berlin). Er sieht den nachhaltigen Erfolg von Museen zum einen in einer um-

fassenden digitalen Strategie, zum anderen in der aktiven Einbindung der Besucher*innen im Sinne des Audience Development, da nur so langfristige Bindungen gewährleistet seien.

Die Corona-Krise, das führen die Beiträge der beiden Symposiumsteile vor Augen, muss keine Krise der Museen bedeuten, sondern offenbart deren innovatives Potenzial. Dabei gilt es gerade in fordernden Situationen, die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Institutionen im Sinne einer „sharing attitude“ zu stärken. Auch das Symposium verstand sich als Beitrag zu einer stärkeren Vernetzung in der Museumslandschaft und in der Sammlungsforschung. Ziel war es, eine international wirksame Plattform für den Austausch zu aktuellen Herausforderungen der Museumsarbeit und innovativen Konzepten zu Sammlungen zu bieten, die Wissenschaft und Praxis verbindet und nachhaltige Diskurse anstößt.

¹ Vgl. www.nytimes.com/2020/09/16/arts/design/brooklyn-museum-sale-christies-coronavirus.html, abgerufen am 20.2.2021.

² Vgl. www.donau-uni.ac.at/museen-in-quarantaene; www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/fakultaeten/bildung-kunst-architektur/departments/kunst-kulturwissenschaften/zentren/stabsbereich-lehr-und-forschungsentwicklung/news-veranstaltungen/veranstaltungen/2020/museen-in-quarantaene-neue-chancen-fuer-sammlungen.html, beide abgerufen am 20.2.2021.



Areal des wikingerzeitlichen Siedlungsplatzes von Haithabu;
vor dem Siedlungsgelände innerhalb des durch Baumbestand markierten
Halbkreiswalles befindet sich der wikingerzeitliche Hafen von Haithabu.
Foto: Archäologisches Landesamt Schleswig-Holstein, Schleswig

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Museum und Wissenschaft

*Das Beispiel Schleswig im
Norden Deutschlands*

Von Claus von Carnap-Bornheim

Erstmals in der langen Geschichte der Museen als öffentliche Institutionen sind diese allesamt und weltweit von ein und derselben Krise getroffen worden: der Corona-Pandemie mit ihren bis heute immer noch nicht vollständig überschaubaren Konsequenzen. Der plötzliche Verlust von quantitativ bedeutenden Besucher*innen, dazu die völlig unberechenbare kurz- und mittelfristige Ausstellungsplanung und nicht zuletzt die finanziellen Auswirkungen haben die Häuser in unterschiedlichster Art und Intensität getroffen. Öffnungsmöglichkeiten und Hygienekonzepte gelangten so in den Fokus, das Krisenmanagement beherrschte auf allen Ebenen in großen Teilen den Arbeitsalltag der Museen.

In den Hintergrund der öffentlichen Wahrnehmung traten jene Aufgaben, die neben der nach außen gerichteten Ausstellungstätigkeit zum täglichen Brot des Museumsbetriebes gehören. Selbstverständlich wurde und wird in den Häusern weiter gesammelt, weiter restauriert und weiter an neuen Vermittlungsformaten gearbeitet. Und es wurde selbstverständlich auch weiter geforscht, was zweifellos eine der Hauptaufgaben nachhaltiger Museumsarbeit ist.

Mit dem im Folgenden vorgestellten Beispiel einer auf Langfristigkeit und Internationalität angelegten wissenschaftlichen Strategie soll die Aufmerksamkeit auf ungenutzte Potenziale gelenkt werden, die auch regionale Museumseinrichtungen in internationalen >>

Forschungsnetzwerken nutzen und ausbauen können. Damit begeben wir uns in den Norden Deutschlands, in das Bundesland Schleswig-Holstein. In Schleswig, einem Ort mit zirka 25.000 Einwohner*innen, befindet sich mit Schloss Gottorf eine Immobilie, die besonders im 17. und 18. Jahrhundert von zentraler Bedeutung für die politische und kulturelle Geschichte des Ostseeraumes war und seit 1948 die Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen mit ihren Abteilungen Kunst und Kulturgeschichte sowie Archäologie unter dem institutionellen Dach der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf als selbstständiger Stiftung öffentlichen Rechts beherbergt.¹ Mit rund 200 Mitarbeiter*innen, weiteren Dependancen und zirka 470.000 Gästen im Jahr 2019 stellt diese Institution eine der größten musealen Einheiten zwischen Hamburg und Kopenhagen dar.

Wichtiger Bestandteil der Stiftung ist das Wikinger Museum Haithabu sowie das rund 30 Hektar große historische Siedlungsgelände.² Hier verbindet sich Verantwortung für ein herausragendes archäologisches Denkmal mit einem wissenschaftsbasierten Vermittlungsauftrag, der durch die 2018 erfolgte Aufnahme von Haithabu zusammen mit dem mehr als 30 Kilometer langen Wallzug des wikingerzeitlichen Danewerks in die UNESCO-Welterbeliste eine ganz besondere Dimension erhalten hat.³ Ausgangspunkt für die Antragstellung waren einerseits die denkmalpflegerischen Rahmenbedingungen, die unter anderem durch das Archäologische Landesamt Schleswig-Holstein als Obere Landesbehörde auf der Basis des schleswig-holsteinischen Denkmalschutzgesetzes nachhaltig und durchsetzungsstark gestaltet werden, war andererseits aber auch die über Generationen durch das Museum verantwortete Forschung zu Hai-



Ausgrabungssituation bei der Bergung des Grabes von Poprad-Matejovce im Jahr 2006
Foto: Karol Pieta, Nitra

thabu als einem der zentralen Fundkomplexe der skandinavischen Wikingerzeit. Das nicht überbaute Siedlungsgelände mit dem dazugehörigen Gräberfeld und der wikingerzeitliche Hafen mit seinen Schiffsfunden sind dabei nicht nur Forschungsverpflichtung, sondern öffnen dem regionalen Museum eine Tür in die internationalen Forschungsnetzwerke, und das seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Gerade das Museum für Archäologie hat diese Forschungsverantwortung immer im breiten Rahmen betrachtet und somit die Grundlage für die weitere Entwicklung der Forschungsinfrastrukturen seit dem beginnenden 21. Jahrhundert gelegt. Ein besonders wichtiges Arbeitsinstrument ist hierbei die Archäologische Datenbank Schleswig-Holstein (ADSH),⁴ ein integriertes System der digitalen Fund- und Befundverwaltung zwischen der Ausgrabung und der endgültigen Lagerung der Funde in den Beständen des Museums für Archäologie. Obwohl in unterschiedlichen institutionellen Räumen angesiedelt,



Rekonstruktion des Totenbettes aus der Grabkammer
Rekonstruktion: J. Nowotny, K. Göbel;
Zentrum für Baltische und Skandinavische Archäologie, Schleswig

sind damit das Archäologische Landesamt und das Museum für Archäologie in der archäologischen „Wertschöpfungskette“ zwischen Entdeckung und nachhaltiger Magazinierung auf das Engste in relevanten Arbeitsprozessen verbunden.

Die konsequente Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Potenziale und internationalen Profilierung mündeten 2008 in die Gründung des Zentrums für Baltische und Skandinavische Archäologie (ZBSA) als weiterer Abteilung der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen – eines auf die Großregion Baltikum, Nordatlantik, Nordrussland und Skandinavien ausgerichteten außeruniversitären archäologischen Forschungsinstitutes.⁵ Zentrales Aufgabenfeld ist die archäologische Erforschung grundlegender kulturhistorischer Phänomene im überregionalen Zusammenhang; langfristige Projektansätze sind zentrale Forschungsaufgaben des Zentrums. Chronologisch steht der Zeitraum von der ersten menschlichen Besiedlung

im Arbeitsgebiet bis hin zum Bereich der historischen Archäologie im Blickpunkt der Forschungen.

Hauptzuwendungsgeber ist das Land Schleswig-Holstein, zudem sind in den vergangenen Jahren erfolgreich Drittmittel eingeworben worden. 2020 betrug die Zuwendung des Landes Schleswig-Holstein rund 2,15 Millionen Euro, die um einen Drittmittelhaushalt von zirka 780.000 Euro ergänzt wurde. Insgesamt sind derzeit mehr als 40 wissenschaftliche und nicht wissenschaftliche Mitarbeiter*innen am ZBSA voll- oder teilzeitbeschäftigt.

Die Archäologie des Baltikums und Skandinaviens zeichnet sich durch eine Reihe herausragender und wissenschaftlich bedeutender Alleinstellungsmerkmale aus, die sie signifikant von den Archäologien anderer Forschungslandschaften abheben. So befinden sich die vor- und frühgeschichtlichen Siedlungsgebiete in diesen Regionen an der Peripherie der bestimmenden Kulturen Mitteleuropas und des Mediterraneums ➤

– über Jahrtausende ist daher zu beobachten, wie die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung auf die genannten Kernräume reflektiert wird und wie eigene regional gebundene kulturelle Modelle entstehen und weiterentwickelt werden. Hierdurch ergeben sich dezentrale Stränge von Entwicklung und Innovation, die sich chronologisch und chorologisch weit verzweigen. Doch sind die Kulturen an Nord- und Ostsee immer auch maritim geprägt, was sich einerseits auf wirtschaftliche Entwicklungen, andererseits aber auch auf überregionale und damit weitgespannte Kommunikationsnetze auswirkt. Dabei stellen Nord- und Ostsee aufgrund ihrer zentralen Bedeutung für die unmittelbar an ihren Küsten lebenden Gesellschaften oft Schauplätze von Auseinandersetzungen um soziale, wirtschaftliche und militärische Vormachtstellungen dar. Dies ist umso bedeutender, als wichtige Rohstoffe, besonders Metalle, in diesen Regionen vergleichsweise begrenzt vorhanden sind und andere Bezugsquellen gefunden und gepflegt werden mussten.

Das ZBSA ist aufgrund seiner engen Verknüpfung mit der technischen Infrastruktur des Museums für Archäologie in der Lage, Forschungsobjekte im Haus selbst zu bearbeiten und in stetigem aktuellen Austausch mit den Vorgängen von Konservierung, Restaurierung und speziellen Analysetechniken zu stehen. Ein hervorragendes Beispiel stellt die Bearbeitung des Kammergrabes von Poprad-Matejovce in der Slowakei dar.⁶ Selbst wenn die Fundstelle nicht im unmittelbaren Arbeitsgebiet des ZBSA liegt, kann dieses Projekt doch als Modellfall für dessen Forschungsprofil gelten. Ziel des Projektes, das von dem Archäologischen Institut der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Nitra, dem Podtatranské múzeum in Poprad sowie dem ZBSA getragen wird,

ist die interdisziplinäre Analyse des spektakulären Kammergrabes, das in das ausgehende 4. Jahrhundert n. Chr. und damit in die früheste Völkerwanderungszeit datiert werden kann. Die vollständige Erhaltung der zweifachen hölzernen Grabkammer sowie des Mobiliars stellt aufgrund der schwierigen Erhaltungsbedingungen für Holz im Barbaricum ein Unikat dar, das auch die Konservierung der zahlreichen Holzfunde zur besonderen Herausforderung werden ließ. Ziel bis 2022 ist die Vorlage einer mehrbändigen Publikation, um das einmalige Ensemble der internationalen Scientific Community zur Verfügung zu stellen. Parallel dazu unterstützt das ZBSA die museale Präsentation des Fundes im Podtatranské múzeum in Poprad, womit das Vorhaben eine wichtige Komponente im publikumsorientierten Transfer von Forschungsleistungen erhält.

Nur ein Teil der Aspekte und Überlegungen zur potenziellen Rolle von Regionalmuseen in internationalen Forschungsnetzwerken konnte im Rahmen dieses Beitrages ausgeführt werden. Dennoch ließen sich als Fazit folgende Thesen anhand des Schleswiger Beispiels formulieren:

Regionale Museen haben großes Potenzial zur nationalen und internationalen wissenschaftlichen Vernetzung sowie als außeruniversitäre Forschungseinrichtungen. Ihre Strategie sollte dabei auf die Identifikation von chronologischen, chorologischen und inhaltlichen Desideraten ausgerichtet sein. So können Forschungslücken geschlossen und Alleinstellungsmerkmale entwickelt werden. Dazu sollten die samlungsbezogene Forschung und die technisch-museale Kompetenz möglichst in einer nationalen und internationalen Forschungsperspektive gedacht und weiterentwickelt werden.



Schloss Gottorf mit Nebengebäuden; hier sind das Museum für Kunst und Kulturgeschichte, das Museum für Archäologie und das ZBSA beheimatet.
Foto: Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig

¹ Zu Organisation und Arbeit der Stiftung siehe: <https://landesmuseen.sh/de/stiftung>, abgerufen am 2.1.2021.

² Vgl. Kurt Schietzel: Spurensuche Haithabu. Kiel 2018.

³ Für Informationen zum Welterbe Haithabu/Danewerk siehe: www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/ALSH/alsh_node.html, abgerufen am 2.1.2021.

⁴ Vgl. Joachim Schultze, Eicke Sieglhoff: „Mit der Vergangenheit in den Akten die Zukunft im Sinn“. In: Archäologische Nachrichten aus Schleswig-Holstein 17, 2011, S. 110–112.

⁵ Vgl. www.zbsa.eu/zbsa, insbesondere www.zbsa.eu/zbsa/publikationen/jahresberichte, abgerufen am 2.1.2021.

⁶ Vgl. Nina Lau, Karol Pieta: Das Grab von Poprad-Matejovce in der Slowakei – Anlage, Konstruktion und Ausstattung eines frühvölkerwanderungszeitlichen Kammergrabes. In: Angelika Abegg-Wigg, Nina Lau (Hrsg.), Kammergräber im Barbaricum. Zu Einflüssen und Übergangsphänomenen von der vorrömischen Eisenzeit bis in die Völkerwanderungszeit. Internationale Tagung, Schleswig, 25.–27. November 2010. Schriften des Archäologischen Landesmuseums 9. Neumünster/Hamburg 2014, S. 343–364. Vgl. auch www.zbsa.eu/forschung/projekte/projekte-mensch-und-gesellschaft/holzkammergrab-poprad-matejovce/das-fruehvoelkerwanderungszeitliche-holzkammergrab-von-poprad-matejovce/, abgerufen am 2.1.2021.



Texturierter Streifenlichtscan (Hexagon SmartScan)
eines Seemannsmitbringsels („Wohnhaus der Geister“) aus Samoa
Foto: Deutsches Schifffahrtsmuseum, 3-D-Modell erstellt von Dennis Hoffmann

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Entgrenzen? Abgrenzen? Eingrenzen?

*Über digitale Objekte
als Ausstellungsgegenstände und
die Originalität der Kopie*

Von Dennis Niewerth

D

as Jahr 2020 war ein schmerzhaftes, womöglich sogar traumatisches Jahr für die Museen der Welt. Ein Wesensmerkmal des Museums als Institution besteht darin, dass es um Anwesenheiten herum existiert – um die Anwesenheit eines Gebäudes und seiner spezifischen Architektur, die Anwesenheit von Dingen innerhalb dieser Architektur und in wechselseitiger Bezüglichkeit aufeinander, und idealerweise natürlich auch die Anwesenheit eines Publikums, das den Raum und die ihn bewohnenden Dinge erst zum Sprechen bringt. Kuratorische Arbeit ist im Kern immer die sinnstiftende Organisation von Anwesenheiten in räumlichen Situationen. Als solche

entspinnt sie sich sowohl entlang eines imaginierten Netzes von Beziehungen zwischen den Exponaten als auch entlang antizipierter Pfade und Verständnispotenziale, anhand derer Besucher*innen sich mit der Ausstellung konfrontieren können.

Die Corona-Pandemie hat uns vieler dieser typischen musealen Präsenzmodalitäten beraubt und stellt damit auch das physische Funktionieren von Erinnerungseinrichtungen infrage, deren definitorische Identitätsbedingung die Materialität ihrer Exponate ist.¹ Die Situation ist somit nicht nur ein handwerkliches Problem für uns, sondern ein existenzielles – zumindest insofern, als sie uns eine sehr grundsätzliche >>

Auseinandersetzung damit abverlangt, was wir als Museen eigentlich leisten und welches Verständnis von „Wirklichkeit“ hinter unserem Umgang mit historischem Material steht. Schließlich sind die Anwesenheiten, mit denen wir arbeiten, niemals nur solche von Wänden, Dingen und Menschen, sondern immer auch solche von Diskursen, Bedeutungen, Erzählungen etc.

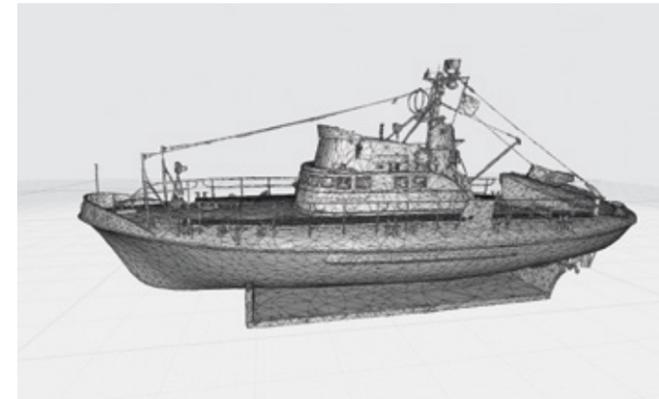
Wie Krzysztof Pomian in seinem Buch „Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln“ feststellt, ist das Museum letztlich immer ein Umschlagplatz zwischen „Sichtbarem“ und „Unsichtbarem“ oder eben: Anwesendem und Abwesendem. Die materiellen Schaustücke der Ausstellung bilden die Oberfläche dieser ständigen Vermittlungsarbeit, sie sind die physische Evidenz erstens des Umstandes, dass es eine vergangene, eine historische, zum Teil auch schlicht eine weit entfernte Welt außerhalb unserer konkreten Erfahrungswirklichkeit gab (und gibt), zweitens aber auch der Tatsache, dass diese Welt in Kontinuität und in Beziehung zu uns selbst steht.²

Wir können dementsprechend nicht über das Museum sprechen, ohne über Dinge zu sprechen – und über Dinge nicht, ohne ihre Bedeutungen mitzuverhandeln, die stets in Fluktuation sind. Ein Museumsobjekt ist stets Material und Diskurs zugleich, ein vorgefundenes, materielles „Ding“ und eine gemachte „Performance“, die sich spätestens in der Praxis des Ausstellens (wenn nicht gar schon viel früher in jener des Sammelns) manifestiert.

Museen haben im Lauf des hinter uns liegenden Jahres eine Vielzahl von medialen und insbesondere auch digitalen Strategien entwickelt, um diese Dimension ihres gesellschaftlichen Auftrages in die Öffentlichkeit zu projizieren. Beispielungen von Freiluftbereichen, Museumsführungen per Livestream, intensi-

vierte Nutzung der sozialen Medien zur Publikumsansprache, innovative virtuelle Ausstellungsformate und eine verstärkte Bereitstellung von Objektdigitalisaten: All diese Ansätze belegen die Fähigkeit von Museen, eine Situation wie die gegenwärtige zu bewältigen und ihr didaktisches Instrumentarium auch über ihre bisherige Komfortzone hinaus zu erweitern.³ Dieses Ausbrechen aus lieb gewonnenen Arbeitsrealitäten ist zugleich unweigerlich auch ein Ausbrechen aus den Grenzen musealer Objekte, die sich unter den Vorzeichen einer Museumslandschaft im Lockdown mehr denn je von den physischen Peripherien der materiellen Dinge abzulösen scheinen, ohne dass klar ersichtlich wäre, wie und von wem sie in ihre neuen medialen Umwelten gezogen werden.

Es mag eine scheinbar triviale, nichtsdestoweniger aber wichtige Feststellung sein, dass Museen institutionell ganz wesentlich über solche Eingrenzungen von Erfahrungswirklichkeiten funktionieren. Museen ziehen Demarkationslinien zwischen ihrer Innen- und Außenwelt, und nur innerhalb solcher Linien – die z. B. die opake Form einer Gebäudewand annehmen können – sind Ausstellungen überhaupt zu interpretieren.⁴ Jeder Museumsbesuch beginnt mit einer Abfolge von Handlungen, welche in Sequenz einen Ritus des Übergangs konstituieren: dem Betreten des Haupteingangs, dem Erwerb einer Eintrittskarte, möglicherweise der Abgabe von Gepäck und Mänteln an der Garderobe etc. Wir verlassen vorübergehend eine Welt, in der Dinge uns im Heideggerschen Sinne „zuhanden“ sind – in der wir sie also kaufen, verkaufen, verbrauchen, wegwerfen –, und betreten eine, in der die Dinge nicht hinter ihrer Pragmatik verschwinden, sondern vielmehr ausgewiesen sind als etwas, was wir anschauen und mit dem wir uns kognitiv auseinandersetzen



Untexturierter Streifenlichtscan (Hexagon SmartScan) bzw. Geometriedaten eines Modells des Seenotrettungskreuzers H. H. Meier
Foto: Deutsches Schifffahrtsmuseum, 3-D-Modell erstellt von Dennis Hoffmann

können. Museen geben uns, bevor sie uns irgendetwas Konkretes vermitteln, erst einmal zu verstehen, dass es in ihrem Inneren etwas zu verstehen gibt.⁵ Diese Abhängigkeit musealer Vermittlung von Eingrenzungen und Abgrenzungen bedingt paradoxerweise, dass Museen immer auch von Abwesenheit bzw. Nichtverfügbarkeit leben: Jedes Objekt ist in seiner Materialität einmalig, jede Sammlung das gewachsene Ergebnis historisch situierter Entscheidungen, jede Ausstellung Ausdruck bestimmter kuratorischer Vermittlungsabsichten. Das Authentizitätsversprechen des Museums stützt sich nicht nur auf die „Echtheit“ seiner Exponate, sondern auch auf die Autorschaft seines Expert*inensystems: Jede Sammlung trägt die Handschrift von Menschen, die sie zusammengetragen haben – und auch jene der Gesellschaften, für sie sie angelegt wurden. Damit folgt das Museum einer Logik, die eine ganz andere ist als jene der sogenannten Neuen Medien, die schon seit ihrer frühesten Phase vom Paradigma einer entgrenzten Verfügbarkeit und ständigen Abrufbarkeit von Wissen getragen werden.⁶

Dieses Problem der Entgrenztheit digitaler Inhalte stellt für den Umgang der Museen mit digitalen Medientechnologien eine komplexe und vielschichtige Herausforderung dar, denn es betrifft ihre institutionelle Eigenart ebenso wie ihren Objektbegriff. Auch die Vorstellung von „Dingen“ ist ja eine Form der kognitiven

Grenzziehung, weil sie ein „Etwas“ definiert, das irgendwo endet. Nur in seiner Abgeschlossenheit ist ein Ding identifizierbar, und nur in seiner Identifizierbarkeit kann sein kontinuierliches Vorhandengewesensein in der historischen Welt behauptet werden, aus dem sich wiederum seine Musealisierung ergibt.

Was hingegen auf einem Computerbildschirm erscheint, ist letztlich immer Prozess und nicht etwa Produkt: Computergrafik ist die ständige Verwandlung von abstraktem Code in scheinbar konkrete Bildlichkeit, und zwar immer nur innerhalb der Kadrierung eines Bildschirms, in welcher den zweidimensionalen kartesischen Koordinaten von Pixeln die dreidimensionalen von Farbwerten aus dem RGB-Kubus zugeordnet werden können.⁷ Diese ständige Konversion des Potenziellen ins Tatsächliche ist das „Virtuelle“ am Digitalen – und seine Visualisierung ist immer nur ein vorübergehendes Phänomen: Wenn wir über ein Bild scrollen, dessen Auflösung größer ist als die unseres Bildschirms, dann existiert der gerade nicht angezeigte Teil des Bildes nicht in einer geheimen Welt außerhalb des Monitors weiter, sondern die in der Bilddatei vorhandene Information wird dort schlicht nicht mehr visualisiert. Marcos Novak, einer der frühen Theoretiker des Cyberspace, bezeichnet digitale Objekte daher als „Attributobjekte“: Sie bestehen tatsächlich nur aus einer maschinenlesbaren ➤

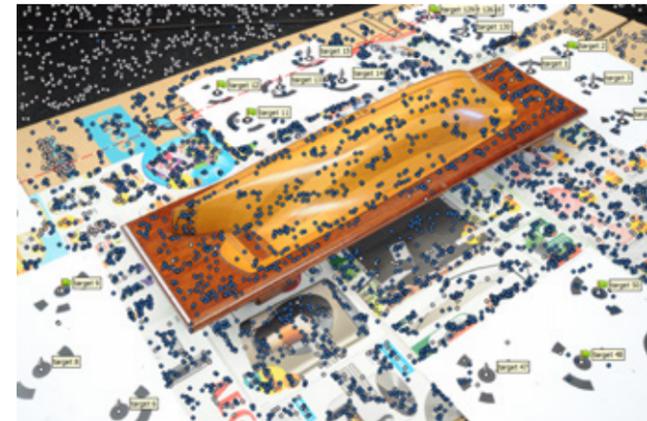
Beschreibung von Merkmalen (wie eben der Farbverteilung einer Bilddatei über ein Raster oder den Geometriedaten eines 3-D-Modells) und werden erst dann für die menschliche Wahrnehmung als „Objekte“ erfassbar, wenn diese Eigenschaften in der Interaktion von Nutzer*innen mit einem Visualisierungssystem zusammengeführt werden.⁸

Solchen Attributansammlungen die Qualität des „Echten“ oder „Authentischen“ anwachsen zu lassen, bedarf letztlich einer Medienpraxis, die an Museen weitgehend noch ihrer Entwicklung harret. Das, was die digitale Kopie wesentlich von der analogen unterscheidet, ist das Fehlen einer klaren bzw. in der physischen Welt nachvollziehbaren Indexikalität zwischen dem Original und seiner Abbildung. Wie schon Roland Barthes festgestellt hat, beweist die analoge Fotografie zwar nicht vieles, wohl aber zumindest die Tatsache, dass die physische Situation, die sie abbildet, zu irgendeiner Zeit einmal real existiert haben muss.⁹ Digitalen Reproduktionen schreibt sich ihre Entstehungssituation nicht in dieser Form ein. In der privatwirtschaftlichen Softwarevermarktung haben sich daher über die vergangenen Jahrzehnte zahlreiche Methoden entwickelt, mittels derer die (vor allem legale) Verschiedenheit funktional eigentlich völlig identischer Softwarekopien behauptet werden sollte – von den Passwortabfragen in Computerspielen der 1980er- und 1990er-Jahre über Registriercodes und Online-Aktivierungen bis hin zum „Always-Online-DRM“, bei dem sich Software nur noch dann nutzen lässt, wenn sie sich jederzeit über das Internet bei einem Betreiberserver authentisieren kann. Clifford Lynch führt für den Kulturerbesektor zwei Leitprinzipien an, gemäß derer die Authentizität digitaler Daten sichergestellt werden könnte: Das erste ist das Vorhalten einer niemals zu

verändernden Mastercopy, mit der jede andere Kopie (ggf. sogar Bit für Bit) abgeglichen werden kann. Das zweite ist eine rigorose Access Control, die zwar die Arbeit an und mit den Daten gestattet, zugleich aber eine genaue Protokollierung all dessen verlangt, was, wann und von wem an ihnen geändert wurde.¹⁰

Solche Strategien beziehen sich indes vor allem auf die Verwaltung von Sammlungsbeständen und sind zwar ebenfalls Grenzziehungen, wohl aber wenig publikumswirksam. Die in der Museologie immer noch andauernden Debatten zur Authentizität digitaler Objekte als Ausstellungsgegenstände verkennen allzu oft, dass schon analoge Ausstellungen dieses Problem gemeinhin über die gesellschaftliche Rolle und die kulturelle Autorität der Institution Museum kurzschließen: Genauso, wie das Museum seinem Publikum kommuniziert, dass die Objekte in seinem Inneren bedeutsam sind, kommuniziert es ihm auch, dass sie authentisch sind bzw. dass die Erfüllung der entsprechenden Kriterien über die Expertise des Hauses abgesichert wurde. Und während das Publikum einerseits die Echtheit des Ausgestellten nicht selbst zu verifizieren imstande ist, kann ihm andererseits das Kuratorium nie ein finales, spezifisches Erleben aufzwingen – weil nämlich auch physische Museumsobjekte Attributobjekte sind, in denen die Ausstellung Bedeutungen zusammenführt, die auch andere sein könnten: Dasselbe Exponat trägt in keinen zwei Ausstellungen dieselbe Bedeutung – und womöglich tut es das nicht einmal für zwei Besucher*innen derselben Ausstellung.

Womöglich sollte uns die Pandemie mit all den Einschränkungen, die sie unserer materiellen Ausstellungsarbeit auferlegt, auch Anlass sein, ganz nüchtern auf unsere digitale Vermittlung zu blicken und uns ungeachtet aller Beschützerinstinkte unseren physischen



Screenshot aus der Fotogrammetriesoftware Agisoft Metashape während der 3-D-Erfassung eines Rumpfhallmodells aus der Jungfer-Werft in Wewelsfleth
Quelle: <https://dimensions.dsm.museum/Mittwochmodell/pixel.html>

Objekten gegenüber gewahr zu werden, wie sehr digitale Medien in ihrer inneren Logik mit klassischer musealer Vermittlung nicht etwa brechen, sondern sie logisch fortsetzen. Die Konsequenz einer solchen Neubewertung könnte sein, weitere und weichere Grenzen um unsere Exponate zu ziehen und ihre digitalen Abbilder nicht als ihre geringeren Kopien zu begreifen, sondern als ihre Verlängerungen über die Museumswände hinaus, als Vektoren und Sichtlinien, entlang derer sie auch dann präsent bleiben können, wenn Museen ihre Pforten zeitweise schließen müssen. Sollte es ein Ergebnis dieser Entgrenzung sein, dass die Attribute unserer Objekte ganz neu und ganz anders zusammenfinden, als es unsere Kurator*innen normalerweise ermöglichen würden – dass sie womöglich sogar ganz neue Identitäten und wechselseitige Zusammenhänge entwickeln, die uns nie in den Sinn gekommen wären –, so sollten wir dies nicht als einen Schaden an unseren Vermittlungskonzepten begreifen. Vielmehr ist dies eine Chance, Einblick zu nehmen in das, was unsere Dinge eigentlich den Menschen bedeuten, für die wir sie bewahren. Auf eine Situation, die nicht nur Museen von ihrem Publikum, sondern uns alle voneinander trennt, gäbe es womöglich keine schönere Antwort des Kulturbetriebs als diese Grenzaufhebung.

¹ Wobei natürlich einige Museumsdefinitionen – am prominentesten die des International Council of Museums – explizit auch die Dimension des immateriellen Erbes aufgreifen. Vgl. <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html>, abgerufen am 30.12.2020.

² Vgl. Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 2001, S. 41ff.

³ Zu musealen Angeboten, mit denen direkt auf die Pandemie reagiert wurde, und den infrastrukturellen Hürden bei ihrer Umsetzung vgl. Stefan Hartmann: Museen, Covid 19 und Digital Heritage. https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/77944/file/Museum_Covid_19.pdf, abgerufen am 30.12.2020.

⁴ Vgl. Dennis Niewerth: Dinge – Nutzer – Netze: Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen. Edition Museum Bd. 30. Bielefeld 2018, S. 152f.

⁵ Stefan Paul verweist in diesem Zusammenhang ganz besonders auf die Museumsbauten des 19. Jahrhunderts und die Art, in der diese die Tempelbauten der Antike aufgriffen. Vgl. Stefan Paul: Kommunizierende Räume. Das Museum. In: Alexander C.T. Geppert, Uffa Jensen, Jörn Weinhold (Hrsg.), Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005, S. 341–357, hier: S. 343ff.

⁶ Vgl. Niewerth: Dinge – Nutzer – Netze, S. 257ff.

⁷ Vgl. Friedrich A. Kittler: Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung. In: Hertha Wolf, Susanne Holschbach (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main 2002, S. 178–194, hier: S. 179.

⁸ Vgl. Marcos Novak: Liquid Architectures in Cyberspace. In: Michael L. Benedict (Hrsg.), Cyberspace. First Steps. Cambridge, MA 1991, S. 225–254, hier: S. 235f.

⁹ Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989, S. 86f.

¹⁰ Vgl. Clifford Lynch: Authenticity and Integrity in the Digital Environment. An Exploratory Analysis of the Central Role of Trust. www.clir.org/pubs/reports/pub92/lynch/, abgerufen am 30.12.2020.



Bei diesem Tier, das aufgrund einer angeborenen Krankheit im Berliner Zoo verstarb, handelt es sich nicht um irgendeinen toten Eisbären, der die Wirkungen des Klimawandels sichtbar macht. Vielmehr wurde er von vielen Besucher*innen als Individuum begriffen. „Knut“ ist im Museum für Naturkunde Berlin ausgestellt.
Foto: Carola Radke, Museum für Naturkunde Berlin

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Vom Objekt zur Politikberatung

Vom Wert gemeinsamer Forschung

Von Katrin Vohland

Die Anforderungen an Museen haben sich in den vergangenen Jahrzehnten deutlich erweitert. Während Sammeln, Bewahren, Beforschen und Ausstellen seit jeher, oft auch in Satzungen und Verordnungen festgehaltene, Aufgaben von Museen sind, wird Museen zunehmend auch eine soziale Verantwortung zugeschrieben: Sie sind Orte des Lernens, der Inklusion und der sozialen Teilhabe – wobei diese gesellschaftlichen Zusatzaufgaben nicht unbedingt Niederschlag in der Finanzierung von Museen finden. Zudem hat sich die Debatte über das Wesen und die Aufgaben von Museen auf den Globalen Süden ausgeweitet. Der Internationale Museumrat (ICOM) schlug 2018 eine neue Definition für Museen vor: Sie seien Orte der Demokratie, der Menschenrechte und der Ermächtigung (empowerment). Allerdings wurden

Sammlungen in diesem Vorschlag nicht erwähnt, was zu einem lauten Aufschrei der europäischen und nordamerikanischen Mitglieder führte. Denn in der westlichen Welt sind viele Museen aus Sammlungen entstanden. Diese bilden dementsprechend ein Kernelement vieler Museen: Sammlungen von Naturobjekten oder Artefakten, physische Sammlungen von Kleidung, Mineralien oder alten Schriften ebenso wie digitale Sammlungen von Film- oder Musikaufnahmen. Und die Objekte der Sammlungen stellen tatsächlich einen wichtigen Ausgangspunkt dar, für die Forschung, für den gesellschaftlichen Dialog und als unbestechliche Zeugen. Sie sind gewissermaßen eine Manifestation von Geschichte, Prozessen und Ideen im Materiellen. Zugleich werden Dinge erst zu Museumsobjekten, wenn sie ihrem angestammten >>

Kontext entrissen und entfremdet wurden: der Rubin, die Purpurschnecke, die Robe als Einzelobjekt, beschriftet in einer Vitrine. Als „Grenzobjekte“ (boundary objects) können sie entsprechend verschiedene inter- und transdisziplinäre wissenschaftliche und diskursive Zugänge verbinden und verhandelbar machen. Anhand von drei angerissenen Beispielen – Forschungen im Leibniz-Forschungsverbund „Historische Authentizität“, der Schnittstelle von Biodiversitätsforschung und Politikberatung sowie deliberativen Ansätzen in der Wissenschaftskommunikation – wird die Bedeutung gemeinsamer Forschung an Objekten dargestellt und diskutiert.

Authentizität von Museumsobjekten

Museen befassen sich immer wieder mit der Frage, welche Rolle die Authentizität von Objekten spielt. Von der Vorstellung, tatsächlich einen Meteoriten vom Mars, einen Tausende Jahre alten Schädel oder eine Originalskizze von Toulouse-Lautrec vor sich zu haben, sind Menschen fasziniert. Und das, obwohl Original und Fälschung von Lai*innen und manchmal sogar von Wissenschaftler*innen gar nicht so leicht zu unterscheiden sind. Dem Thema der historischen Authentizität hat sich ein Forschungsverbund¹ der Leibniz-Gemeinschaft gewidmet. Letztere gehört, wie beispielsweise die Max-Planck-Gesellschaft oder die Helmholtz-Gemeinschaft, zu den außeruniversitären Forschungseinrichtungen in Deutschland. In ihr sind viele Forschungsmuseen organisiert, die nahezu alle natur- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen abdecken. Ziel des Forschungsverbundes „Historische Authentizität“ der Leibniz-Gemeinschaft ist es zu untersuchen, wie aktuelle und historische Ideen von Authentizität die Beforschung und Präsentation

von Objekten beeinflussen. Spannende Beispiele hat Michael Ohl² für das Museum für Naturkunde Berlin (MfN) herausgearbeitet. Für ihn erfüllen die Objekte in den Ausstellungen sehr unterschiedliche Funktionen; teilweise stehen sie als Pars pro Toto, repräsentieren also eine ganze Gruppe. Die eine Schnecke, die Schmetterlinge oder Lurche vertreten Weichtiere oder Insekten und demonstrieren eine systematische Einordnung von Organismen. Die Objekte können aber auch individuelle Objektgeschichten repräsentieren. So steht der Eisbär Knut aufgrund seiner Geschichte – er ist im Berliner Zoo aufgewachsen und früh verstorben – für „eine beinahe obsessive Tierbegeisterung der Öffentlichkeit“³.

„Echt“ kann aber auch einen echten Wert darstellen. Die Risse in Edelsteinen wie beispielsweise Rubinen werden teilweise mit künstlichem Bleiglas verfüllt, um sie optisch aufzuwerten und ihre Transparenz zu erhöhen. Eine Analyse in einem Röntgengerät mit sehr kurzweiliger Strahlung offenbart diese Manipulation am Original, die nicht nur die Besucher*innen täuscht, sondern auch auf dem freien Markt eine Wertminderung gegenüber einem nicht manipulierten Kristall darstellt.

Biodiversitätspolitikberatung

Die Wissenschaft erhebt den Anspruch an politische Entscheidungsträger*innen, evidenzbasierte Politik zu betreiben, also die Erkenntnisse aus der Forschung in politische Strategien, Prioritäten und Ressourcenallokation zu übersetzen. Sehr unterschiedlich stark ausgeprägt ist dabei in der Wissenschaft das Verständnis dafür, dass Politiker*innen zwischen sehr unterschiedlichen Anspruchsgruppen und Zeithorizonten moderieren müssen. Um einen



Sommerprogramm 2020 am Naturhistorischen Museum Wien: Kinder untersuchen Kastanienblätter im Hinblick auf die Miniermotte. Foto: NHM Wien, Christina Rittmannsperger



Das Beispiel „Wolf“ auf dem Deck 50 des Naturhistorischen Museums Wien. Die Besucher*innen können sich zu verschiedenen Fragen positionieren. Foto: Ars Electronica Futurelab

besseren Austausch zwischen Wissenschaft, Politik und Gesellschaft im Hinblick auf Biodiversität zu ermöglichen, gibt bzw. gab es in Deutschland das Netzwerk-Forum Biodiversitätsforschung Deutschland (NeFo)⁴ und in Österreich das Netzwerk Biodiversität Österreich⁵. Zu deren großen Themen gehören der Verlust an biologischer Vielfalt, also das Aussterben von Arten, der Verlust an Lebensräumen und die Verringerung der genetischen Diversität im Bereich der

Landwirtschaft. In enger Wechselwirkung dazu stehen der Klimawandel und die sich verringere Lebensqualität von Menschen vor allem im Globalen Süden. Die Erkenntnisse der Forschung beruhen auf jahrzehnte- bis jahrhundertelangen Beobachtungen und Analysen des Vorkommens von Tieren, Pflanzen, Pilzen und den Interaktionen mit Menschen. Die Sammlungen der Museen, Universitäten und botanischen Gärten stellen dabei die Grundlage dar. ➤

Dort werden die Typen bewahrt, anhand derer die Organismen überhaupt benannt werden, sei es die Rote Waldameise, die Bechsteinfledermaus oder die Klebrige Lichtnelke. Diese Typen sind gewissermaßen die Inkarnation des Authentischen in der Biodiversitätsforschung, sie stellen letztlich die entscheidende Einheit dar. Auch wenn sich Gattungsnamen verändern – beispielsweise heißt der berühmte *Brachiosaurus brancai* im Berliner Naturkundemuseum seit einigen Jahren offiziell *Giraffatitan brancai* –, bleibt das originale Objekt doch der letztgültige Bezugspunkt.

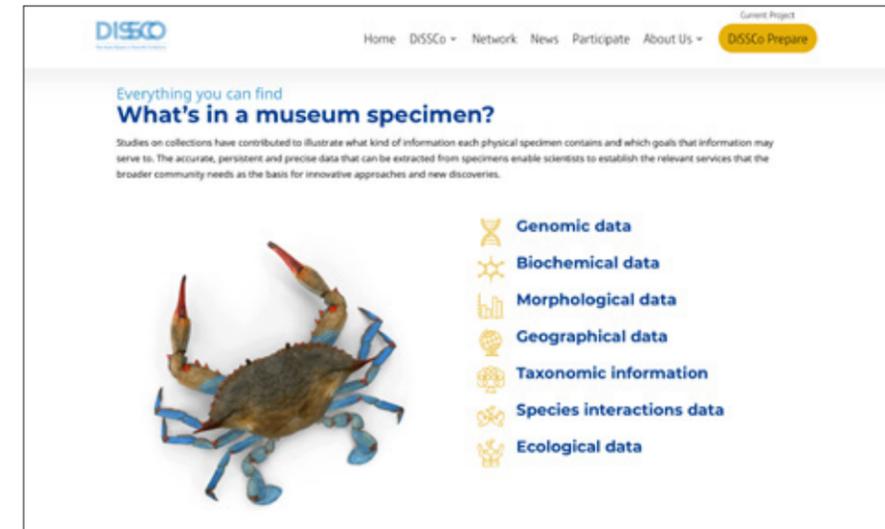
Die Sammlungen sind Archive der Vielfalt der Arten und ihrer geografischen Verbreitung. Anhand der Objekte der Museen lässt sich die Evolution verstehen. Zunehmend werden moderne und spezielle Methoden eingesetzt, seien es genetische Analysen, morphometrische Methoden, Modellierungen oder Mikrostrukturanalysen mit hochauflösenden Geräten. Dafür arbeiten Wissenschaftler*innen aus der ganzen Welt zusammen, mit jeweils spezifischen Kompetenzen und Ressourcen. Damit sie, aber auch eine interessierte Öffentlichkeit wie beispielsweise Bürgerforscher*innen (Citizen Scientists) Zugang zu den Sammlungen als einer wichtigen Forschungsinfrastruktur erhalten, entstand das Netzwerk und europäische Projekt DiSSCo (Distributed System of Scientific Collections)⁶. Die Erkenntnisse aus der objektbasierten Forschung gehen dann wieder in die nationale Politikberatung ein, aber auch in internationale Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Politik wie insbesondere den Globalen Biodiversitätsrat IPBES⁷.

Deliberation

Deliberation bezeichnet einen politischen Diskussionsprozess, der durch die Einbeziehung verschiede-

ner Bevölkerungsgruppen darum bemüht ist, verschiedene Sichtweisen, Argumente und Wertehaltungen in eine inhaltliche Positionierung einzubinden. Im Gegensatz zu Volksabstimmungen, die mit den Optionen „Ja“ und „Nein“ oft dichotome und damit nicht unbedingt lösungsorientierte Ansätze in den Vordergrund stellen, können deliberative Prozesse sehr viel differenzierter ablaufen. Eine noch weiter zu lösende Herausforderung deliberativer Prozesse ist allerdings das große Ungleichgewicht in der Beteiligung, die von sozial besser gestellten und akademisch geprägten Menschen dominiert wird. Mit dem Deck 50, einem offenen Innovations- und Experimentierraum im Naturhistorischen Museum Wien, soll dieser Herausforderung begegnet werden, da das Museum als solches ein relativ offener Ort ist, an dem Kinder freien Eintritt haben und den viele Familien und Schulklassen besuchen.

Auf dem Deck 50 sollen anhand verschiedener Objekte aus den Sammlungen gesellschaftlich und politisch relevante Prozesse verhandelt werden.⁸ Ein Beispiel ist ein Rohstoffkoffer, in dem die Mineralien enthalten sind, die für die Produktion von Handys relevant sind. Die Besucher*innen sollen ein Bewusstsein dafür entwickeln, welche ökologischen und sozialen Auswirkungen damit verbunden sind und welche Optionen es gibt – sei es die Forderung nach höheren Recycling-Quoten, die Möglichkeit, einzelne Komponenten auszutauschen, oder das Erproben von alternativen Materialien wie z. B. Bio-Halbleitern aus Proteinen. Ein anderes und zudem hoch emotional besetztes Thema ist der Wolf. Während sich Naturschützer*innen freuen, dass das vom Aussterben bedrohte Tier stabile Populationen aufbaut, erleiden Schäfer*innen teilweise durch Wolfsrisse hohe Ver-



Screenshot der DiSSCo-Webseite: Die Abbildung lässt erkennen, dass aus einem wissenschaftlichen Objekt sehr viele verschiedene Daten und Informationen ableitbar sind, beispielsweise genetische, biochemische, morphologische, geografische und taxonomische bis hin zu funktionellen und ökologischen Informationen.
Quelle: www.dissco.eu/what-is-dissco/the-collections/

luste, und Menschen, die eher in ländlichen Regionen leben, haben ein ungutes Gefühl, wenn sie wissen, dass der Wolf durchs Dorf streicht, während ihre Kinder dort spielen. Über interaktive Tools sowie über Workshops sollen die Zielkonflikte und die diesen zugrunde liegenden Wertehaltungen erarbeitet werden, um zu einem konstruktiven Umgang mit den konfliktierenden Interessen zu gelangen und diese in die politische Entscheidungsfindung einfließen zu lassen.

Fazit

Objekte bleiben der Kern von Museen. In ihrer Materialität stellen sie authentische Zeugen dar. Allerdings gilt es zu bedenken, dass sie erst aus der De-Kontextualisierung zu Museumsobjekten wurden. Die Mineralien wurden an anderen Orten gefunden, die Tiere und Pflanzen sind tot, der Gürtel hält keine Hose mehr.

Die Objekte werden anhand sehr unterschiedlicher Methoden und Fragestellungen beforscht und neu eingeordnet. Sie stehen für naturwissenschaftliche Ordnungssysteme, für Theorien und gesellschaftliche Diskurse. Die Multiperspektivität auf Objekte ist eine wichtige erkenntnistheoretische Herangehensweise. Daher sind der Aufbau und die Stärkung von Verbund-

forschung zu intensivieren. Die Ausschreibung „Heritage Science Austria“⁹ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften war ein sehr gutes Beispiel für die Stärkung interdisziplinärer Zugänge. Der starke Zuspruch, der die aktuell zur Verfügung gestellten Mittel bei Weitem übersteigt, zeigt das große Interesse und die große Bereitschaft der Community, kulturelle und naturkundliche Objekte als unser gemeinsames kulturelles Erbe ernst zu nehmen und sich auf inter- wie auch transdisziplinäre Forschung einzulassen.

¹ www.leibniz-gemeinschaft.de/forschung/leibniz-forschungsverbuende/historische-authentizitaet.html.

² Vgl. Michael Ohl: *Brachiosaurus, Archaeopteryx und Fingertier. Original und Authentizität im Museum*. In: Thomas Eser, Michael Farrenkopf, Dominik Kimmel, Achim Saupe, Ursula Warnke (Hrsg.), *Authentisierung im Naturkundemuseum. Ein Werkstatt-Bericht*. Mainz 2017, S. 1–20.

³ Ebd., S. 13.

⁴ biodiversity.de/.

⁵ www.biodiversityaustria.at/netzwerk/biodiversitaets-hub/.

⁶ www.dissco.eu/.

⁷ www.ipbes.net/.

⁸ Vgl. Marianne Eisl, Iris Ott: *Partizipation als Forschungswerkzeug. Das Deck 50 im Naturhistorischen Museum Wien*. In: *Neues Museum*, 1–2, 2021, S. 50–57.

⁹ www.oew.ac.at/foerderungen/foerderprogramme/heritage-science-austria/.



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Visionäre Ansätze des Sammelns

Martina Griesser-Stermscheg im Interview

Angesichts der Corona-Krise hat sich museale Arbeit dynamisch verändert. Das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften hat Expertin Martina Griesser-Stermscheg zu neuen Ansätzen und Strategien befragt, wie künftig gesammelt werden könnte.

Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften: Sie leiten die Abteilung Sammlungen am Technischen Museum Wien. Technik gilt seit jeher als Motor für Innovation – wie innovativ sind Sie selbst beim Sammeln?
MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG: Unser jüngstes Projekt ist daraus entstanden, was passiert, wenn das Selbstverständliche plötzlich aussetzt. Corona-bedingt mussten wir materielle Schenkungsangebote von März bis Juni 2020 ablehnen. Transporte waren nicht möglich, das nötige Personal in Depot und Restaurierung war nicht vorhanden. Gesammelt haben wir trotzdem. Mit dem Aufruf „Was würden Sie sam-

meln, wenn Sie nur zehn MB zur Verfügung hätten?“ riefen wir das „10 MB-Museum“ ins Leben, eine Sammlung von digitalen Objekten. Die Einsendungen waren sehr kreativ, sozusagen eine Flaschenpost für die Zukunft. Infolge der Pandemie haben wir mit der digitalen Sammlung begonnen – geplant war das Projekt freilich schon länger.

Welche Sammlungskonzepte stehen dahinter?

GRIESSER-STERMSCHEG: Sammlungskonzepte unterliegen Veränderungen, und darum lauten für mich die Grundfragen: Wo stehen wir heute, und welchen Weg werden wir einschlagen? Welche Tendenzen zeichnen sich ab, und welche Rolle spielen Objekte dabei?

Hollywood hat 2017 mit dem Film „Blade Runner“ eine Dystopie gezeichnet, die ich kurz vorstellen möchte: In einer künftigen Gesellschaft unterscheiden >>

sich Replikanten als künstliche Menschen nicht mehr von „echten“, verfügen jedoch nicht über die Fähigkeit, sich zu erinnern oder zu träumen. Ein Blackout in der Vergangenheit löscht sämtliche Daten und somit die kollektiven Erinnerungen der Menschen. Nur im Wallace-Archiv wurden spezielle Datenplatten, jedoch nicht öffentlich zugänglich, erhalten und von Archivar-Replikanten betreut. In einem schwer gesicherten Tiefspeicher werden als kostbarste Objekte „Memorial Balls“ verwahrt, in denen persönliche Erinnerungen echter Menschen gespeichert sind.

Wir wollten der düsteren Vorstellung dieses Films mit einer Utopie begegnen. Unsere Antwort, entstanden in Kooperation mit dem Medienarchivar Johannes Kapeller von der Österreichischen Mediathek, ist das „archuseum 2050“. Ein Archiv-Museum: von jedem die bessere Hälfte.

Im Deutschen klingen „Archiv“ und „Arche“ ähnlich, leiten sich aber etymologisch von anderen Ursprüngen ab. Hier das altgriechische „arché (ἀρχή)“ als Anfang oder Ursprung, dort das lateinische „arca“, mittelhochdeutsch „arke“ für „Kiste“ und mit der späteren Bedeutung eines kastenartigen Schiffs oder eines schiffähnlichen Kastens, je nach Wörterbuch. Wie viel Arche steckt im archuseum?

GRIESSER-STERMSCHEG: Das archuseum verweist bewusst auf die Arche Noah. Archetypen an Bord zu holen ist die früheste und älteste Sammlungsstrategie. Aber: Wir können nicht alles sammeln, erhalten und systematisch ordnen. Nötig ist ein Reality Check mit allen Chancen und Einschränkungen. Noah als Person wurde geskippt, die Arche institutionalisiert. Unsere Vision des „archuseum 2050“ kurz zusammengefasst: Im Jahr 2050 gilt die

digitale Transformation der Welt als weitgehend abgeschlossen.

Museen, Archive, Mediatheken und Bibliotheken sind zu großen Gedächtnisinstitutionen verschmolzen. Es macht längst keinen Unterschied mehr, ob kulturelles Gedächtnis in analoger oder in digitaler Form vorliegt. Objekte und Daten werden gleichwertig gesammelt, aufbewahrt und zugänglich gemacht.

Wie würde das funktionieren?

GRIESSER-STERMSCHEG: Ein Prinzip des archuseums ist die „Shared Responsibility“: Alle fühlen sich für alles verantwortlich. Das kann sogar so weit gehen, dass Objekte bei Privaten aufbewahrt werden, soweit das aus konservatorischer Sicht möglich ist. Zentrale Depotsituationen lösen sich zum Teil auf. Es gilt das Prinzip „Freiwilligkeit statt Rechtssicherheit“. Open Source ist obligat, alles ist zugänglich. Sammlungsstrategien sind international abgestimmt, werden aber regional verwaltet und partizipativ erweitert. Ephemeres wie Erfahrungen oder Ideen werden in ähnlichen Trägern wie den „Memory Balls“ – entsprechend jenen im eingangs angeführten Film – gespeichert, sind aber für alle beispiel- und abrufbar.

Was fällt Ihnen als Erstes ein, wenn Sie einen „Memory Ball“ befüllen sollten?

GRIESSER-STERMSCHEG: Ich würde aus heutiger Sicht abspeichern, wie sich in Zeiten vor Corona ein Händedruck anfühlt, bevor eine Besprechung beginnt.

Sie haben ganz neue Ansätze des Sammelns, Bewahrens und Vermittelns angesprochen. Gibt es schon jetzt Modelle, die in diese Richtung gehen?

GRIESSER-STERMSCHEG: Für die Shared Responsibility ist das Vienna Fashion Museum beispielhaft. Bei diesem künstlerischen Projekt bewahren Privatpersonen ein ausgewähltes Kleidungsstück mindestens zehn Jahre lang auf. Das Objekt erhält dafür ein Label, wird mit der Person fotografiert, und mit dieser wird auch ein Interview geführt.

Zum Thema Open Source würde ich die Shadow Libraries anführen. Sie stellen digitale Kulturgüter zur Verfügung, unabhängig vom rechtlichen Status. Der Grundgedanke dahinter ist radikal demokratisch. Dieser Trend nimmt weltweit zu, vor allem in osteuropäischen Ländern.

Bei Partizipation denke ich sofort an das von Hongkong ausgehende Umbrella Movement Visual Archive and Research Collective. Bei ihren Protesten gegen China schützten sich die digital hervorragend vernetzten Aktivist*innen mittels aufgespannter Regenschirme vor Wasserwerfern und Tränengasattacken, aber auch vor Überwachungskameras und dem Blick auf die Smartphones. Der Schirm als Alltagsobjekt wurde zum Symbol dieser Bewegung, so wie die Vendetta-Maske für die Occupy-Bewegung. Teams von Freiwilligen dokumentieren das Geschehen, bevor die Polizei zur Räumung kommt. Das Stadtmuseum Hongkong hat die Bestände abgelehnt. Das Archiv hat keinen Ort; Universitätsarchive wie z. B. jene von Stanford haben sich bereit erklärt, via Trail zu sichern. Somit ist die kollektive Sammlung auf mehrere Standorte verteilt.

Kann man davon sprechen, dass das Prozesshafte eine zunehmend größere Rolle spielt?

GRIESSER-STERMSCHEG: Hier gibt das Computerspielemuseum Berlin Antworten direkt vor der Haus-



10 MB-Museum
Grafik: Ursula Emesz, Technisches
Museum Wien 2020

tür mit der Independent-Entwickler*innenszene. Gedanken des Prozesses fließen ebenso in die Dokumentation ein wie Stadien vor der Veröffentlichung – rechtlich gesehen durchaus eine Herausforderung. Eine wichtige Rolle übernehmen auch physische Objekte wie Requisiten, mit denen im Entstehungsprozess gearbeitet wurde.

Welche Rolle spielen Objekte in Bezug auf aktuelle Entwicklungen des wissenschaftlichen Sammelns?

GRIESSER-STERMSCHEG: Objekte als Bedeutungsträger sind und bleiben essenziell. Ob es sich dabei um ein materielles, immaterielles, hybrides oder ephemeres Objekt handelt, verliert allerdings zunehmend an Bedeutung. Das Vertrauen in Zeugnis und Antwortkraft von Objekten nimmt zu: je schwieriger die Zeiten, desto mehr. Während der Ausgangsbeschränkungen im Frühjahr 2020 haben die Menschen ihre Dachböden und Wohnungen aufgeräumt, Sachen entsorgt. So konnten sie Kurator*innen ihres eigenen Lebens werden und haben dabei vertrauensvoll an die Museen gedacht, und das nicht nur, weil die Mistplätze geschlossen waren. Nach Ende des ersten Lockdowns konnten wir wieder Objekte übernehmen. Die Schenkungen haben sich gehäuft. Das hat auch die Bindung zwischen unseren Besucher*innen und uns als Institution sehr gestärkt.

RÜCKBLICK

Publikationstätigkeit

Die Website der Landessammlungen Niederösterreich und die Website der Donau-Universität Krems erfassen die gesamte Publikationstätigkeit:

www.landessammlungen-noe.at/de/home.html

www.donau-uni.ac.at/de.html

Teilnahme an wissenschaftlichen Veranstaltungen (Auswahl)

2020 war das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften bei folgenden wissenschaftlichen Veranstaltungen vertreten:

„**Digitalisierung der Landessammlungen Niederösterreich**“, Vortrag von Isabella Frick, Online-Symposium „Museen in Quarantäne – Neue Chancen für Sammlungen“ des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems, Teil 1, 7. Mai 2020.

„**Mobility and trade in the LBK central settlement of Asparn/Schletz**“, Vortrag von Julia Längauer und Franz Pieler, Symposium „Problems of the Neolithic and Eneolithic“, Department of Archaeology and Museology/ Masaryk University, Moravian Museum und Museum of Brno Region, Brno/Brünn, 9. September 2020.

„**Landessammlungen } online – 6 Millionen Objekte auf einen Blick**“, Vortrag von Isabella Frick, 31. Österreichischer Museumstag: „Ort der Originale – aus der Krise neue Chancen für Museen“, Krems, 8. Oktober 2020.

„**Forschen im und mit dem Archiv: Zum Archivieren als künstlerische und kuratorische Praxis**“, performatorische Spurensuche und praktische Übung von Marlies Surtmann, Online-Gesprächsreihe „Das Archiv diskutiert“, Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 16.–19. November 2020.

„**Faksimile und Ausstellungskopie**“, Vortrag von Jutta M. Pichler und Franziska Butze-Rios, „Museum + Recht 2020“, Online-Symposium zum Thema „Original, Reproduktion & Eigentum“, Department für Kunst- und Kulturwissenschaften und Zentrum für Geistiges Eigentum, Medien und Innovationsrecht (Department für Rechtswissenschaften und Internationale Beziehungen), Krems, 11. Dezember 2020.

Lehr-, Gutachter- und Jurorentätigkeit

Mitarbeiter*innen des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften waren 2020 aufgrund ihrer Expertise in verschiedenen Rollen sehr gefragt.

Mitarbeiter*innen des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften in Zusammenarbeit mit Kolleg*innen aus den Landessammlungen Niederösterreich übernahmen in den Modulen 3 (15.–19. Juni 2020), 4 (19.–23. Oktober 2020) und 5 (7.–11. Dezember 2020) des 2. Universitätslehrganges Collection Studies and Management am Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems Lehrtätigkeiten zu den Themenfeldern Depotordnung, Provenienzforschung, Konservierungs- und Restaurierungspraxis, Onlinestrategien sowie Sammlungskonzeption.

Wolfgang Breibert wurde eingeladen, für Forschungsprojekte von GAČR (Grantová agentura České republiky) als Gutachter tätig zu sein.

Jutta M. Pichler wurde vom Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport erneut zum Jurymitglied für den Outstanding Artist Award in der Kategorie Karikatur und Comics bestellt (Sitzung am 24. März 2020).

Veränderungen

Das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften umfasst zu Jahresbeginn 2021 ein Team von 31 Personen, bestehend aus den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen, der Zentrumsleitung sowie der Organisationsassistenten.

Die befristete Projektmitarbeit von **Isabella Breier** zur Aufarbeitung des Vorlasses des Autors Erwin Riess endete im März 2020.

Die befristete Projektmitarbeit von **Michael Konrad** im Bereich Urgeschichte und Historische Archäologie endete im September 2020.

Als Projektmitarbeiterinnen im Sammlungsbereich „Kunst nach 1960“ waren von November 2020 bis April 2021 **Clara Simak** und **Barbara Wippl** tätig. Während Clara Simak den grafischen Nachlass von Herwig Zens bearbeitete, kümmerte sich Barbara Wippl um die archivalischen Nachlässe von Christa Hauer-Fruhmann, Johann Fruhmann, Leopold Hauer sowie des Archivs der Künstler*innen-Gruppe INTAKT.

Die Restauratorin **Barbara Eisenhardt** erfasste und archivierte als Projektmitarbeiterin von September 2020 bis Februar 2021 textile Bestände des Sammlungsgebietes Kulturgeschichte.

Oliver Markel beendete sein Dienstverhältnis als Organisationsassistent am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften im September 2020.

Fritz Egermann unterstützt seit 1. Dezember 2020 als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Donau-Universität Krems den Sammlungsbereich Naturkunde.

Ronald Lintner übernahm im Februar 2020 als neuer Leiter des Sammlungsbereiches Naturkunde der Landessammlungen Niederösterreich auch die wissenschaftliche Leitung des Hauses für Natur im Museum Niederösterreich.



Das Team des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften, 2021
Foto: Rocco Leuzzi

Impressum

Herausgeberschaft:

Armin Laussegger für das Amt der Niederösterreichischen Landesregierung
Abteilung Kunst und Kultur, Landessammlungen Niederösterreich, Landhausplatz 1, 3109 St. Pölten

Sandra Sam für die Donau-Universität Krems
Department für Kunst- und Kulturwissenschaften, Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften
Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30, 3500 Krems

Die Autor*innen sind für den Inhalt ihrer Beiträge selbst verantwortlich.

Redaktion: Theresia Hauenfels und Andreas Liška-Birk; Lektorat: scriptophil. die textagentur
Grafisches Konzept, Design und Produktion: www.buero8.com; Druck: Druckhaus Schiner GmbH, Krems

Coverfoto: Besucher*innen der Ausstellung „Wachau. Die Entdeckung eines Welterbes“ in der Landesgalerie Niederösterreich vor dem Bild „Panorama des Donautals mit der Ruine Dürnstein“ von Anton Hlavacek (Inv.Nr. KS-11728) mit Blick in die Online-Sammlung der LSNÖ auf die Farblithografie „Wachau“ von Gustav Jahn (Inv.Nr. KS-28276)

Foto: Rocco Leuzzi

Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich
ISBN 3-85460-325-8

Stand: St. Pölten, im Mai 2021. Alle Rechte vorbehalten.

