

Armin Laussegger und Sandra Sam (Hrsg.)

TÄTIGKEITS BERICHT 2019

der Landessammlungen
Niederösterreich und
des Zentrums für Museale
Sammlungswissenschaften



VORWORT

*Johanna Mikl-Leitner
Landeshauptfrau von Niederösterreich*



Für heutige wie für künftige Generationen bewahren und erforschen die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems materielle Zeugnisse aus Kunst, Kultur und Natur – Werke der bildenden Kunst, archäologische Funde, technische Objekte, Fossilien oder Tierpräparate. Das Land Niederösterreich unterstützt die strategische Weiterentwicklung der Landessammlungen Niederösterreich, einer wichtigen Einrichtung der Wissenschaft. Dies stärkt die objektbasierte Forschung und fördert eine noch bessere Integration in das nationale und internationale Wissenschaftsnetzwerk.

Gemeinsam präsentieren die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften die Objekte und Forschungsergebnisse einem breiten Publikum in Museen als fester Bestandteil des niederösterreichischen Bildungs- und Kulturangebotes.

Im März 2020 wurden die Museen und musealen Einrichtungen in Niederösterreich im Zuge der Maßnahmen zur Eindämmung der SARS-CoV-2-Pandemie vorübergehend geschlossen. Diese plötzliche

Schließung hat schnell deutlich gemacht, welchen wichtigen Stellenwert Museen und generell kulturelle Institutionen in unserer Gesellschaft einnehmen.

Aktuell bieten die Landessammlungen Niederösterreich dank umfassender Digitalisierungsmaßnahmen und mit der Einrichtung eines Portals für die Recherche nach Sammlungsobjekten die Möglichkeit zu digitalen Besuchen und zur Entdeckung der Vielfalt des Objektbestandes.

Ich bin mir bewusst, dass die besten virtuellen Präsentationen von Museen und musealen Sammlungen den direkten Kontakt mit Museumsobjekten und das gemeinsame Erlebnis eines Museumsbesuchs nicht zu ersetzen vermögen. Allerdings kann die Digitalisierung neue, zukünftige Besuchergruppen ansprechen und zu einer analogen Auseinandersetzung mit den Objekten einladen.

VORWORT

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

Die Museumswelt ist im Umbruch. Ein deutliches Zeichen dafür ist die neue Museumsdefinition, die am 7. September 2019 bei der Generalversammlung des International Council of Museums (ICOM) in Kyoto vorgelegt wurde. Gelten Museen nach der bisherigen ICOM-Definition als Institutionen des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Ausstellens sowie Vermittelns des materiellen und immateriellen Kultur- und Naturerbes, so liegt der Akzent bei der neuen, auf der Homepage von ICOM veröffentlichten Definition sehr viel stärker auf ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit: Museen werden darin als „partizipative“ und „transparente“ „Räume der Demokratisierung, Inklusion und Mehrstimmigkeit“ beschrieben, die „dem kritischen Dialog über Vergangenheiten und Zukünftiges gewidmet sind“. Als gegenwärtige Akteure haben sie die Aufgabe, „Konflikte und Herausforderungen der heutigen Zeit“ zu thematisieren, „Artefakte, Exemplare aus der Welt der Natur und vielfältigste (‘diverse’) Erinnerungen für künftige Generationen zu bewahren“ und für alle Menschen zugänglich zu machen sowie zum Verständnis der Welt, der Umwelt, zur Würde des Menschen, zu sozialer Gerechtigkeit und weltweiter Gleichheit beizutragen. Bisher zentrale Aufgaben wie das Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln („Interpretieren“) werden in der neuen Definition zwar genannt, erscheinen jedoch eher als Mittel zum Zweck, nicht als Hauptziel. Noch hat ICOM die neue Definition nicht verabschiedet.

So wichtig die gesellschaftliche Verantwortung der Museen – und damit im Gegenzug auch die Verantwortung der Gesellschaft für die Museen – ist, sollte

doch stets bewusst sein, dass die zentrale Aufgabe und Existenzberechtigung weiterhin die Sammlungen sind. Auch partizipative Modelle vom Sammeln bis zum Vermitteln können nur auf der Basis der Bewahrung und Erforschung der Sammlungen existieren und sich entfalten. Die gesellschaftliche Wirksamkeit von Museen fängt bei der Forschung an. Die Kooperation der Landessammlungen Niederösterreich mit der Donau-Universität Krems ist diesbezüglich beispielhaft. Interdisziplinäre Forschung und Lehre trägt dazu bei, Sammlungsobjekte aus neuen Blickwinkeln zu betrachten und innovative Zugänge zur Vergangenheit, zur Gegenwart und für die Zukunft zu entwickeln.

Der vorliegende Tätigkeitsbericht präsentiert eine Auswahl gemeinsamer Projekte der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften in den Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kulturgeschichte und Kunst. Die gesellschaftlichen Einschränkungen im Zusammenhang mit der Eindämmung der Coronavirus-Pandemie und der Schließung aller Museen in Österreich machen sehr deutlich, dass es für die Landessammlungen Niederösterreich wichtig war, eine umfassend ausgerichtete Strategie im Bereich der Digitalisierung zu wählen. Neben anderen interdisziplinär entwickelten Projekten, die im Jahr 2019 die Sichtbarkeit der Landessammlungen Niederösterreich steigerten, soll besonders der Beginn einer vielfältig vernetzten und in partizipativer Weise vorgenommenen datentechnischen Erschließung des Objektbestandes genannt werden. Die Digitalisierung der Bestände wirkt nicht nur nach innen, indem dadurch etwa die Verwaltung optimiert wird, sondern auch nach außen: Die Sammlungen werden via Webseite www.landessammlungen-noe.at auf vielfältige Weise öffentlich zugänglich.

Gemeinsam konnten die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften im Jahr 2019 auch die praktische Sammlungsarbeit weiter verbessern, indem Fragen zu Anlage, Pflege und Erweiterung in verschiedenen Projekten Beachtung fanden. Da die musealen Sammlungen des Landes Niederösterreich auf Dauer angelegt sind, ist eine reflektierte Sammlungspolitik unerlässlich, um zum einen die Sammlungen klar zu profilieren und zum anderen die Sammlungsentwicklung lang-

ZUM TÄTIGKEITS- BERICHT

fristig transparent und nachvollziehbar zu machen. Diskutiert werden auch „heiße Eisen“ in der Sammlungspraxis, beispielsweise aktuell der Umgang mit archäologischen Funden der Bodendenkmalpflege.

In der Zusammenarbeit nutzen wir die Chance, unsere Arbeit zu verbessern, sie gegenwärtigen Bedingungen anzupassen und über das Gesammelte sowie die Notwendigkeit des Sammelns zu reflektieren. Wir sind froh, dass sich auch im Jahr 2019 die KollegInnen der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften mit Begeisterung den Sammlungen des Bundeslandes Niederösterreich widmeten, wofür wir allen sehr herzlich danken. Ihr Engagement zeigt sich auch an den umfangreichen Vorhaben für das Jahr 2020: Zu ihrer Dokumentation bleiben die bei der Fertigstellung der einzelnen Beiträge genannten Veranstaltungstermine weiter angeführt, obwohl sie unter den oben angesprochenen Umständen nicht durchgeführt werden konnten bzw. können. Es bleibt zu hoffen, dass der Besuch von Museen selbst in einer „neuen“ Normalität zu einer Selbstverständlichkeit wird.

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

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

INHALT

- 3 **Vorwort von Landeshauptfrau Johanna Mikl-Leitner**
4 **Vorwort von Anja Grebe**
5 **Zum Tätigkeitsbericht**
- 08 **DIE LANDESSAMMLUNGEN NIEDERÖSTERREICH UND DAS ZENTRUM FÜR MUSEALE SAMMLUNGSWISSENSCHAFTEN**
- SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE
- 16 **Alles Venus, oder was?**
Franz Pieler
- 22 **Zum Schutze der archäologischen Funde!**
Wolfgang Breibert
- 26 **Zum Kontext von archäologischen Sammlungsobjekten**
Elisabeth Nowotny
- 32 **Alter Faden, neu aufgenommen**
Julia Längauer und Daniela Fehlmann
- 36 **Scherben, Schlacken, Knochenperlen**
Peter Trebsche, Daniela Fehlmann und Michael Konrad
- 40 **Fundbestand Denkmalschutz**
Jakob Maurer

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

- 44 **Universell einsetzbar**
Eduard Pollhammer und Franz Humer
- 50 **Neu im Sortiment**
Jasmine Cencic
- 54 **Fußabdrücke, Graffiti & Co.**
Alexandra Rauchenwald

SAMMLUNGSBEREICHE HISTORISCHE LANDESKUNDE UND RECHTSGESCHICHTE

- 58 **Von der Krux mit dem Original**
Abelina Bischof
- 64 **„Die Druckerei Friedrich Sommer empfiehlt sich“**
Michael Resch

SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

- 68 **Welt in Bewegung**
Rocco Leuzzi

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

- 72 **„Ein Tempel der plattgedrückten Kindernasen“**
Dieter Peschl

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

- 76 **Das Archiv der alten Dame**
Helmut Neundlinger
- 80 **Die verschwundenen Schamhaare**
Helmut Neundlinger
- 84 **Unsinn machen**
Fermin Suter

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

- 90 **Neues von der Haagengesellschaft**
Wolfgang Krug
- 96 **Werner Hofmann**
Jutta M. Pichler

SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

- 100 **Biedermeier etc.**
Wolfgang Krug

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

- 106 **„Geschichtes Gedicht Augmented“**
Alexandra Schantl
- 110 **Das nicht Greifbare erhalten**
Franziska Butze-Rios
- 114 **Sound Space Sculpture**
Nikolaus Kratzer
- 118 **Inzwischen**
Marlies Surtmann

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

- 122 **Anstoß zum Austausch**
Katrina Petter

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

- 128 **Zoo im Museum**
Erich Steiner
- 132 **Faszination für das Kleine**
Norbert Ruckenbauer

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

- 136 **Warum Kunst nicht Wissenschaft ist**
Christina Schaaf-Fundneider
- 140 **„Doppeltjunge!“ und „Märchen!“**
Theresa Feilacher

- 144 **Eine seltene Spezies**
Nils Unger

- 148 **Entstehung, Provenienz, Erhaltung**
Eleonora Weixelbaumer

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

- 152 **Repräsentation durch Objekte**
Theresia Hauenfels

- 156 **Pfade des Wissens**
Isabella Frick

- 160 **Schöpfung, Präsentation und Urheberrecht**
Kathrin Kratzer

- 164 **Göttweiger Spurensuche**
Andreas Liška-Birk

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

- 168 **Museum und Urheberrecht**
Anja Grebe

- 174 **Von Archäologie bis Kunst**
Philipp Rössl

- 178 **Objekt im Bild**
Christoph Fuchs

- 184 **Von Daten und Volumina**
Christa Scheiblauer

- 190 **Detailgetreu bis zur Wetterfahne**
Jörn-Henrik Stein

- 195 **Rückblick**
198 **Impressum**

Landessammlungen Niederösterreich 2019

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 Dr. Erich Steiner

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

DIE LANDES- SAMMLUNGEN NIEDERÖSTERREICH UND DAS ZENTRUM FÜR MUSEALE SAMMLUNGS- WISSENSCHAFTEN

Von Armin Laussegger und Sandra Sam

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) werden dem Anspruch, der sich aus ihrer fundamentalen Funktion für die Museumsarbeit ergibt, gerecht, indem sie die Objekte vollständig inventarisieren, wissenschaftlich bearbeiten, für die nächsten Generationen konservieren und in Depots lagern, die internationalen Standards entsprechen. Im Jahr 2019 konnten die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften in der gemeinsamen Beschäftigung mit den Sammlungsobjekten vermehrt auch digitale Möglichkeiten nutzen und den Aufbau digitaler Kompetenz weiterverfolgen. >>

Onlinedatenbank der Landes- sammlungen Niederösterreich

Anfang 2019 fiel der Startschuss für einen wichtigen Aufgabenbereich der 2014 beschlossenen Sammlungsstrategie: die Einrichtung einer Onlinedatenbank der LSNÖ. Um die Sammlung über das Internet zugänglich zu machen, waren im Lauf des Jahres verschiedene Arbeitsprozesse notwendig, die unter anderem auf die Vollständigkeit relevanter Datenfelder oder die Etablierung von Standards für eine hohe Qualität der Fotoaufnahmen bauen. Die zentrale Sammlungsdatenbank TMS (The Museum System) der LSNÖ bietet für die Objekterschließung umfangreiche Klassifikationssysteme. Aufgrund der großen Datenbestände sind präzise Erschließungsmethoden bei den Metadatenfeldern und die Berücksichtigung von Qualitätsstandards wichtig, etwa durch die Pflege und Nutzung einheitlichen Vokabulars. Mit Beginn der Arbeiten zur Einrichtung der Onlinedatenbank für das Jahr 2020 wurde die Anwendbarkeit etablierter Regelwerke, Normen und Standards kritisch hinterfragt. Gemeinsam begannen die verschiedenen Sammlungsbereiche, ihre bisherige Kategorisierung zu überdenken und neuen Standards anzupassen.

Die Digitalisierung der LSNÖ soll nicht nur das interne Sammlungsmanagement unterstützen, sondern auch die Sammlungsobjekte zu einem teilbaren, öffentlichen und weitenutzbaren Gut machen. Im Vordergrund der Überlegungen standen dabei von Beginn an die leichte Zugänglichkeit und Nutzbarkeit der Online-Sammlung durch die interessierte Öffentlichkeit. Die Sammlungsobjekte werden im Internet recherchierbar, ihre weitergehende Beforschung und übergreifende Kontextualisierung unterstützt. In vie-

len Fällen ermöglicht die Digitalisierung von Objektbeständen auch die Herstellung eines Kontextes, indem etwa zusammengehörige Objekte, die an räumlich voneinander entfernten Standorten aufbewahrt werden, im virtuellen Raum vernetzt werden.

Vor Projektbeginn im März 2019 gaben Eva Mayr und Florian Windhager vom Department für Wissens- und Kommunikationsmanagement der Donau-Universität Krems bei einem Workshop einen Überblick über die Möglichkeiten der Informationsvisualisierung kultureller Sammlungen. Weiterführend konnte in Zusammenarbeit mit dem Department für Wissens- und Kommunikationsmanagement ein Visualisierungskonzept entstehen, das den Einstieg in die umfangreiche Onlinedatenbank der LSNÖ erleichtert und die Sammlungsbestände intuitiv erkunden lässt. Vorläufiges Ziel des Projektes zur Digitalisierung und Visualisierung der LSNÖ ist es, im Jahr 2020 eine repräsentative Auswahl von etwa 30.000 Objekten auf der Homepage der LSNÖ (www.landes-sammlungen-noe.at) einer breiten Öffentlichkeit online zugänglich zu machen und erstmals auch einen virtuellen Einblick in jene Sammlungsbestände zu geben, die sich in den verschiedenen Depots befinden.

Depotoffensive

Die Bestände der LSNÖ werden an acht Depotstandorten in Niederösterreich aufbewahrt. Das Spektrum reicht vom Kulturdepot in St. Pölten, das speziell für die Bewahrung von Kunst und von Archivalien konzipiert wurde, über Depots im St. Pöltner Kulturbezirk und im Regierungsviertel für kulturgeschichtliche und naturkundliche Sammlungsbestände bis hin zur Kulturfabrik Hainburg und zu weiteren ar-

chäologischen Depots im Weinviertel. Diese Depotflächen erfahren auch durch das Anwachsen der Sammlungsbestände vermehrt Aufmerksamkeit. Um die gegenwärtige Flächennutzung qualitativ und quantitativ zu erheben, wurde im Jahr 2019 der Schweizer Depotexperte Joachim Huber mit einer Evaluierung der Depotstandorte beauftragt. Ziel war es, auf Basis des erhobenen Datenmaterials fundierte Vorschläge für eine Optimierung der vorhandenen Flächen zu entwickeln. Hubers Unternehmungen begleitete die langjährige LSNÖ-Mitarbeiterin Christa Scheiblauber, die künftig die Projektentwicklung hinsichtlich Ausstattung und Nutzung der Depotstandorte verantworten wird.

Sammlungsgebiet Archäologie

Die Bodendenkmalpflege gibt vor, alle archäologischen Funde aufzubewahren, während die LSNÖ als museale Einrichtung die Aufgabe haben zu entscheiden, was von Wert ist, ausgestellt und aufbewahrt zu werden.

Anders, als dies ethische Richtlinien für Museen und Museumsdepots formulieren, handeln ArchäologInnen beim Befüllen ihrer Depots oder Archive ohne Selektion und Skartierung.¹ Die Fundmengen wachsen zunehmend, besonders auch, weil sich die Archäologie in ihrem Selbstverständnis zugunsten der Neuzeit- und Gegenwartsarchäologie geöffnet hat und gleichzeitig großflächige Bauinvestitionen umfassende Ausgrabungsmaßnahmen notwendig machen.

Archäologische Hinterlassenschaften sind Kulturdenkmale und genießen entsprechenden internationalen und nationalen Schutz. Das Österreichische Denkmalschutzgesetz versteht unter Bodendenkmal

(auch „archäologisches Denkmal“) neben Siedlungsresten, Gräberfeldern oder Befestigungsanlagen aus allen Epochen der Menschheitsgeschichte auch jegliche Arten von Fundobjekten. Die vom Bundesdenkmalamt herausgegebenen Richtlinien und Standards weisen darauf hin, dass als Bestandteil jeder archäologischen Maßnahme die Konservierung sämtlicher Funde zu gewährleisten ist; das umfasst nicht zuletzt geeignete Verpackungs- und Lagerungslösungen.² Um archäologische Funde bestmöglich zu erhalten, bedarf es auch eines umfassenden Archivs aus schriftlichen Aufzeichnungen, Zeichnungen, Fotos und digitalen Daten; zudem sollten neue Formen der musealen und denkmalpflegerischen Zusammenarbeit entwickelt werden. Dazu können internationale Beispiele als Vorbilder dienen, wie etwa die Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen mit dem Museum für Archäologie auf Schloss Gottorf in Schleswig³, das auf Einladung seines Direktors Claus von Carnap-Bornheim von der Leitung des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften im Juni 2019 besucht werden konnte – ebenso wie das Wikingermuseum Haithabu und das Grenzbauwerk Danewerk, die 2018 in die UNESCO-Welterbeliste aufgenommen worden waren. Das Museum für Archäologie Schloss Gottorf arbeitet eng mit dem Archäologischen Landesamt Schleswig-Holstein zusammen, übernimmt alle Funde sowie private Sammlungen und Nachlässe von hohem wissenschaftlichem Wert. Neue Funde werden zunächst beim Archäologischen Landesamt Schleswig-Holstein registriert und dann vom Museum für Archäologie übernommen, wo eine verfeinerte Inventarisierung und Magazinierung mit moderner Technik bis hin zum Barcode erfolgen. Je nach Material werden die archäologischen Funde in unterschiedlichen ➤

Magazinen mit speziellen Klimabedingungen aufbewahrt. Das Museum verfügt über eine große Restaurierungswerkstatt, in der archäologische Funde konserviert, restauriert und für Ausstellungen und Forschungsvorhaben aufbereitet werden. Ein Spezialgebiet des Museums ist die Konservierung archäologischer Nasshölzer, die das Museum (neben anderen Auftragsarbeiten) auch für Dritte vornimmt.

Den Umgang mit archäologischen Funden in Österreich hatte auch ein von der Österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte (ÖGUF) veranstaltetes Symposium mit dem Titel „Lineare Bauvorhaben – Herausforderungen und Strategien“ vom 24. bis 26. Oktober 2019 im MAMUZ Museum Mistelbach zum Thema. Dabei konnte die Leitung der LSNÖ auf das Spannungsfeld zwischen musealer Bestandsbildung und Bodendenkmalpflege aufmerksam machen.⁴

Sammlungsbezogene Forschungsprojekte

Die LSNÖ sind vermehrt Ort der Forschung, die überwiegend vom Sammlungsobjekt ausgeht. Als besonders wertvoll erweist sich die Zusammenarbeit mit der Donau-Universität Krems sowie mit weiteren Universitäten und außeruniversitären Forschungseinrichtungen, aus der sich neue Zugänge zu bekannten oder bislang noch unbekanntem materiellen Überlieferungen ergeben.

Das Bundesland Niederösterreich fördert im Rahmen des FTI-Programmes (Forschung, Technologie und Innovation) sammlungsbezogene Forschungsprojekte und unterstützt die Vernetzung von Disziplinen und Institutionen. Im Februar 2019 konnte das FTI-Projekt „Mobile Dinge, Menschen

und Ideen – eine bewegte Geschichte Niederösterreichs“ (www.mobiledinge.at) mit einer dreijährigen Projektlaufzeit beginnen. Sieben universitäre und außeruniversitäre Forschungseinrichtungen arbeiten unter der Projektleitung des Instituts für jüdische Geschichte Österreichs mit Sitz in St. Pölten zusammen. Den gemeinsamen Objektpool aller Themenbereiche bildet der „mobile Hausrat“, da dieser einerseits in vielen Kulturen eine besondere Bedeutung für die Definition sozialer Identitäten besaß, andererseits auch besonders leicht Ortsveränderungen unterworfen werden kann. In allen Themenbereichen des Projekts wird nicht nur die Mobilität von Dingen untersucht, sondern auch, wie Mobilität an Dingen sichtbar wird. Dazu analysiert das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften archäologische Funde der Linearbandkeramischen Kultur (5500–4000 v. Chr.) aus den LSNÖ, die von den Ausgrabungen der Siedlung Schletz in den Jahren 1982 bis 2005 und aus dem Kontext ausgewählter Häuser stammen. Tongefäße, Werkzeug und Schmuck aus Stein oder Knochen erscheinen zur Untersuchung der Mobilität von Gemeinschaften besonders geeignet und erlauben vielleicht eine neue Sichtweise auf die als kaum strukturiert und primär als agrarisch gedachte Gesellschaftsordnung der „frühen Bauern“.

Neue Universitätsräumlichkeiten im Minoritenkloster Stein

Ab seiner Gründung im Jahr 2014 befand sich das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften zusammen mit weiteren Einrichtungen des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften im Gebäude F am Campus der Donau-Universität Krems.



M. von Adelsheim, Stein an der Donau, um 1820
Öl auf Leinwand, 79,8 x 143,2 x 2,6 cm, Inv.Nr. KS-21285
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Zu Jahresbeginn 2019 bot sich die Gelegenheit, Räume im ehemaligen Minoritenkloster Stein in Krems anzumieten und gemeinsam mit den LSNÖ zu nutzen. Bereits im April konnte die Übersiedlung in das Obergeschoß des Westtraktes des Gebäudes stattfinden. Seither verfügt das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften über vier Büroräume und einen sogenannten Studienraum im Minoritenkloster Stein. Die offizielle Eröffnung fand mit einem feierlichen Festakt am 25. November 2019 in der Minoritenkirche statt.

Die Gründung des Minoritenklosters St. Ulrich in Stein wird um das Jahr 1224 angenommen.⁵ Urkundliche Erwähnung fand das Kloster erstmals 1253.⁶

Eine Diplomarbeit im Bereich der Studienrichtung Ur- und Frühgeschichte an der Universität Wien aus dem Jahr 2013 widmet sich den 2006 durchgeführten archäologischen Ausgrabungen im früheren Klostergarten.⁷ Insgesamt wurde eine Fläche von 370 Quadratmetern untersucht, wobei sich vor allem Siedlungsbefunde aus dem Frühmittelalter nachweisen ließen.

Aus dem Spätmittelalter und der frühen Neuzeit stammen sehr fundreiche Planierungsschichten sowie Mauerbefunde des Klosters.

Da Bettelorden keine Landwirtschaft betrieben, waren auch keine weitläufigen Wirtschaftsgebäude notwendig. Die Orden gründeten ihre Klöster nahe Städten, denn in den peripheren Gebieten der Stadtanlagen standen am ehesten die für die neuen Gemeinschaften erforderlichen Bauplätze zur Verfügung. Die Niederlassungen der Bettelorden lagen anfänglich meist jenseits der Stadtmauern nahe den Stadttoren. Im Lauf der Stadterweiterungen wurden die Klöster in die städtische Entwicklung einbezogen.

Mit dem Bau der Klosteranlage in Stein, die zunächst außerhalb der Stadt lag, war die Voraussetzung für ein neues städtebauliches Zentrum gegeben.⁸ Bei der nach Osten fortschreitenden Stadterweiterung wurde das Kloster nach und nach in die Stadt integriert.⁹

Das Kloster befindet sich im Norden der Klosterkirche und ist zweigeschoßig um einen annähernd ➤

quadratischen Hof gebaut. Ein nach Westen vorgezogener Flügel bildet den nördlichen Abschluss des Minoritenplatzes. Der Klosterbau wurde 1715 bis 1727 als zweigeschoßige Vierflügelanlage mit und über den Bauteilen eines mittelalterlichen Klosters errichtet.¹⁰ Über eine barocke Stiege im Süden des Westtraktes gelangt man in den ersten Stock. Wo früher, über einen Gang erreichbar, die Zellen der Mönche lagen, befindet sich heute das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften.¹¹

Im Jahr 1796 kam es zur Säkularisierung des Klosters.¹² In der Zeit der Napoleonischen Kriege wurde die Klosterkirche als Kriegsmagazin und ab 1850 als Lager für die nahen Tabakwerke (heute Kunsthalle Krems) genutzt. Im Jahr 1941 erwarb die Stadt Krems die Kirche und verwendete sie weiterhin als Depot, unter anderem für die Feuerwehr, und um Inventar sowie die Kunstwerke aus dem 1939 durch die Stadt Krems enteigneten Stift Göttweig zu lagern (siehe dazu den Beitrag von Andreas Liška-Birk ab S. 164). Im Jahr 1951 wurde die Kirche für die Gedächtnisausstellung zum 150. Todestag von Martin Johann Schmidt restauriert; 1958 folgten Umbauten für die Ausstellung „Gotik in Niederösterreich“, die im Jahr darauf stattfand.¹³ Im Kloster befanden sich noch längere Zeit Wohnungen. Von 1992 bis 2001 war die Minoritenkirche Ausstellungsraum für die Kunsthalle Krems, um seit dem Jahr 2004 eine wichtige Rolle im Veranstaltungsbetrieb der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH. einzunehmen, die so wie das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften das ehemalige Minoritenkloster Stein für Büro-zwecke nutzt.

Im Bestand der LSNÖ befindet sich ein Ausschneidebogen des Minoritenklosters Krems-Stein

(Inv.Nr. SZ-PAP-A-50), der in den 1980er-Jahren von der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung herausgegeben wurde.

Bis zum Frühjahr 2020 wird der Studienraum für die mehrmonatige Bearbeitung des Vorlasses des in Krems gebürtigen Autors Erwin Riess genutzt.

¹ Vgl. ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz (Hrsg.): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. Revidiert am 8. Oktober 2004 auf der 21. ICOM-Generalversammlung in Seoul, Südkorea, ICOM Schweiz 2010.

² Vgl. Bundesdenkmalamt (Hrsg.): Standards für die konservatorische Behandlung von archäologischen Funden. 1. Fassung; Stand 21. Jänner 2016.

³ Die Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf ist der bedeutendste Museumsverbund des Landes Schleswig-Holstein. Unter dem Dach der Stiftung befindet sich das Museum für Archäologie Schloss Gottorf: www.museum-fuer-archaeologie.de/de/startseite.

⁴ Vgl. Armin Laussegger: Die Landessammlungen Niederösterreich im Spannungsfeld zwischen musealer Bestandsbildung und Bodendenkmalpflege. Vortrag am 25. Oktober 2019 beim Symposium „Lineare Bauvorhaben – Herausforderungen und Strategien“ der Österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte (ÖGUF) im MAMUZ Museum Mistelbach.

⁵ Gottfried-Edmund Friess: Geschichte der österreichischen Minoritenprovinz. In: Archiv für österreichische Geschichte 64, Wien 1882, S. 94.

⁶ Vgl. Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae CDB, S. 484f.; Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, Bd. I. St. Pölten 1878, S. 153; sowie Josef Kinzl: Chronik der Städte Krems und Stein und deren nächster Umgebung. Krems 1896, S. 8.

⁷ Lenče Dimitrievska: Frühmittelalterliche Siedlungsfunde aus dem Minoritenkloster in Stein an der Donau. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien 2013.

⁸ Vgl. Harry Kühnel: Die städtebauliche Entwicklung von Krems und Stein. In: Berichte zur Raumforschung und Raumplanung 10, 1966, S. 312.

⁹ Vgl. Christine Chini: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Minoritenkirche von Stein an der Donau. Diplomarbeit, geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien. Wien 1997.

¹⁰ Vgl. Susanne Maria Hiegesberger: Die Architektur der Bettelorden und der mittelalterliche Städtebau in Niederösterreich. Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Wien 2009, S. 41–45.

¹¹ Vgl. Ingrid Hoffellner: Ehemalige Minoritenkirche mit Kloster in Stein / Donau. Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte und Denkmalpflege der Technischen Universität Wien. Wien 1989, S. 36–37.

¹² Vgl. Chini: Studien zur Baugeschichte, S. 21.

¹³ Vgl. Franz Schönfellner, Gregor Semrad: Krems und Stein – Reiseführer. 2. überarb. Auflage, Weitra 2013, S. 118–119.

Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften 2019



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, BA MA
Dr. Isabella Breier
Dr. Helmut Neundlinger
Fermin Suter, MA

SAMMLUNGSGEBIET NATUR WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Naturkunde
Mag. Norbert Ruckenbauer

SAMMLUNGSGEBIET KUNST WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Kunst vor 1960 und Karikatur / Satirische Zeichnung
Kunst nach 1960
Mag. Jutta M. Pichler, BA
Mag. Nikolaus Kratzer
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
Stefanie Juch, MA
Michael Konrad
Julia Längauer, BA
Mag. Jakob Maurer
Dr. Elisabeth Nowotny
Mag. Elisabeth Rammer
Dr. Peter Trebsche (bis Februar 2019)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Dipl.-Rest. (univ.) Franziska Butze-Rios
Mag. Theresa Feilacher
Mag. (FH) Daniel Gräf
Mag. Nils Unger
Mag. Eleonora Weixelbaumer
Mag. Julia Wikarski

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

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

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Alles Venus, oder was?

*Neolithische Figurinen aus den
Landessammlungen Niederösterreich im
Spannungsfeld zwischen Kunst und
Archäologie*

Von Franz Pieler



Im September 2019 fand im MAMUZ Museum Mistelbach im Rahmen des Forschungsprojekts der Akademie der bildenden Künste „The Dissident Goddesses Network“ ein vielbeachtetes internationales Symposium statt. Dabei widmeten sich die Teilnehmenden der künstlerischen Annäherung an prähistorische Frauenfiguren und ihrer Betrachtung aus feministischer Sicht. Dieser spielerisch-künstlerische Zugang steht in deutlichem Kontrast zur archäologischen Forschung, die sich üblicherweise auf die physische Beschreibung beschränkt und sich bei der Interpretation sehr zurückhält.

Die Bezeichnung „Venus“ stammt aus der Kunstgeschichte und wurde Mitte des 19. Jahrhunderts, nach Funden der ersten Statuetten, auf prähistorische Frauenfiguren übertragen. Diese Bezeichnung

ist jedoch irreführend, da sie nahelegt, es handle sich um eine Gruppe gleichartiger Objekte oder – im Sinne des „Dissident Goddesses Network“ – um gleichartige Verkörperungen des weiblichen Prinzips.

Die folgende Vorstellung einer Kollektion jungsteinzeitlicher Plastiken aus den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) soll jedoch vor Augen führen, welche unterschiedlichen Formen diese „Venus“-Figuren haben und wie divers die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungswelten und Kultpraktiken sein können.

Die erste Figur stammt aus der frühen Vinča-Kultur Südosteuropas (um 5300 v. Chr.). Die stark stilisierte Darstellung des Gesichts mit annähernd fünfeckigem Umriss – ein typisches Merkmal von Figuren der Vinča-Kultur – erweckt den Eindruck >>

einer Maske. Tatsächlich sind aus dem Frühneolithikum Südosteuropas tönerner Masken nachgewiesen; diese folgen aber einer anderen Ästhetik als die stilisierten Gesichter der Vinča-Idole, sodass diese Diskrepanz nicht geklärt werden kann.¹ Wen diese Frauenfiguren darstellen, wissen wir zwar nicht, ihre selbstbewusst erscheinende thronende Haltung lässt aber an verehrungswürdige Ahnfrauen oder Göttinnen denken.

Einem gänzlich anderen Hintergrund entstammen die „Idole“ der linearbandkeramischen Kultur (LBK, 5600–4900 v. Chr.). Hier sei ein – allerdings stark fragmentiertes – Exemplar aus Poysdorf vorgestellt.² Die anscheinend sitzende Körperhaltung erinnert zwar an die etwa gleichzeitigen Vinča-Idole, doch dürfte es sich bei den meisten LBK-Figuren nicht um freistehende bzw. sitzende Plastiken handeln, sondern um anthropomorphe Applikationen an Tongefäßen.³ Der geistige Hintergrund dieser Objekte erschließt sich aus ihrer mutmaßlichen Verbindung mit Behältern, vermutlich für Flüssigkeiten. Ob der Inhalt zum Trinken gedacht war oder zur rituellen Reinigung (Benetzen der Augen, des Gesichts etc.), lässt sich freilich nicht sagen, möglicherweise handelte es sich um ein Ritual, das die Gemeinschaft beschwören oder stärken sollte.

Wieder eine gänzlich andere Erscheinungsform besitzen die etwas jüngeren „Idole“ der mittelnolithischen Lengyel-Kultur (4900–4300 v. Chr.). Hierbei handelt es sich um freistehende weibliche Figuren, die meist unbekleidet mit ausgebreiteten oder erhobenen Armen dargestellt sind. Sie sind nahezu ausnahmslos nur in Fragmenten erhalten. Typisch sind Brüche in der Längsachse des Körpers und im –

meist besonders massiv ausgeführten – Gesäßbereich. Offenbar war die Zerstörung der Figuren Bestandteil eines Ritus, über den aber keine gesicherten Aussagen möglich sind; dass die Figuren etwa Ersatz für Menschenopfer gewesen wären, ist nicht zu beweisen. Eine Besonderheit stellt eine weibliche Figurine aus Wetzleinsdorf dar, die dem Habitus der „Lengyel-Idole“ entspricht, jedoch als Aufsatz eines Deckels diente. Auch wenn das Stück nicht wie die „normalen“ Figurinen zerschlagen wurde, greift es sicherlich deren Bedeutungsinhalt auf.

Von diesen großteils naturalistisch gestalteten Frauenfiguren hebt sich eine Figurine der Badener Kultur (um 3500 v. Chr.) aus Drösing deutlich hervor: Deren Körper ist fast brettartig flach, der Kopf war mit einem Holzstäbchen verbunden und ist verloren gegangen. Der Umriss der Figur ist völlig stilisiert, lediglich die plastisch modellierten Brüste erlauben die Ansprache als weibliche Figur. Die stark an das Drösinger „Idol“ erinnernden Figuren vom jungsteinzeitlichen Bilderfries aus der Pfahlbausiedlung von Bodman-Ludwigshafen am Bodensee wurden als mythische Ahnenreihe interpretiert.⁴ Vielleicht stellt daher auch unser Stück eine (mythische) Ahnfrau dar.

Die Frauenfigurinen aus der Jungsteinzeit wirken oberflächlich betrachtet ziemlich gleichförmig, tatsächlich entstammen sie aber völlig unterschiedlichen Welten mit jeweils spezifischen Bedeutungsinhalten. Die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Kunstschaffenden wie im „Dissident Goddesses Network“ ist ein wertvoller Beitrag, um Schranken zu überwinden und Interpretationsansätze weiterzuentwickeln. >>



Links oben: Idol der Lengyel-Kultur mit längs gebrochenem Körper, ein Hinweis, dass die Figur absichtlich zerschlagen wurde
Rechts oben: Unterteil einer Figurine als Aufsatz eines Deckels, Lengyel-Kultur aus Wetzleinsdorf
Unten: Oberkörper eines stark stilisierten Idols der spätneolithischen Badener Kultur aus Drösing
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Arbeitsschwerpunkte 2019

Die ersten Monate des Jahres 2019 standen im Zeichen der Eröffnung der Landesgalerie Niederösterreich in Krems. In enger Abstimmung der Landessammlungen Niederösterreich und des Architekturbüros Marte.Marte wurde im Außenbereich der Landesgalerie Niederösterreich anhand von Fotos, Plänen und originalgetreuen Repliken eine Installation zur Präsentation des mittelalterlichen Hafens gestaltet, dessen Reste beim Aushub der Baugrube gefunden worden waren. Kernstück dieser als Bodendenkmal bezeichneten Präsentation ist eine App, über die man per Smartphone virtuell in die Welt um 1300 eintauchen kann.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit betraf den großen Themenbereich der Sichtbarmachung der LSNÖ. Zur Vorbereitung der Onlinestellung von Teilen der LSNÖ wurden aus dem Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie etwa 7.200 Objekte ausgewählt.

Darüber hinaus gilt es die Wahrnehmung des Sammlungsbereichs auch in der archäologischen Forschung zu erhöhen. Unser Bestreben ist eine engere Vernetzung der LSNÖ mit dem universitären Lehrbetrieb, um einerseits den akademischen Nachwuchs zu unterstützen und andererseits die wissenschaftliche Erschließung der Landessammlungen zu fördern. Jakob Maurer geht in seinem Beitrag (ab S. 40) näher auf das Projekt der Erstellung einer Datenbank zur Sichtbarmachung des Potenzials wissenschaftlicher Erkenntnisse im Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie ein.

Neu in der Sammlung

Im August 2019 fanden die Ausgrabungen an der keltischen Siedlung von Haselbach unter der Leitung von Stephan Fichtel (Universität de Strassbourg) und Peter Trebsche (Universität Innsbruck) ihren vorläufigen Abschluss. In Ergänzung der Grabungen wurde eine großflächige Detektor-Prospektion durchgeführt. Unter den Funden sind neben zahlreichen Bronzeobjekten und einigen keltischen Silbermünzen zwei goldene 1/8 Statere besonders erwähnenswert, die auf dem Avers einen Porträtkopf mit Helm und auf dem Revers eine männliche Figur mit einer gebogenen Rute zeigen. Aus Haselbach besitzen wir nunmehr den größten Bestand dokumentiert geborgener keltischer Münzen aus Niederösterreich. Nach Abschluss der Grabungen geht es in die Detailanalysen, um möglichst viele Fragen zur keltischen Besiedlung des Weinviertels beantworten zu können.

Ausblick 2020

Viele der beschriebenen Tätigkeiten, besonders die Agenda der Sichtbarmachung der LSNÖ, werden 2020 Fortsetzung finden. Darüber hinaus wird das aktuelle Jahr im Zeichen des 50-jährigen Bestehens von Schloss Asparn an der Zaya als Museumsstandort stehen. Als sichtbares Zeichen errichten wir im archäologischen Freigelände das Modell einer Rundkirche des 9. Jahrhunderts, das zugleich Kern eines Frühmittelalter-Ensembles sein wird. Damit soll das Freigelände schrittweise inhaltlich an die Dauerausstellung im Schloss



Vorder- und Rückseite einer der keltischen Goldmünzen (1/8 Statere) aus Haselbach, gefunden bei der Ausgrabung 2019 (Foto: Landessammlungen NÖ)

angeglichen werden, die Epochen von der Altsteinzeit bis ins Hochmittelalter behandelt. Begleitend zum Rundkirchenbau wird die im Rahmen des Interreg-Projekts „Internationale Kulturplattform“ gemeinsam mit unseren tschechischen Partnern konzipierte Sonderausstellung „Achtung Baustelle. Bauen und Wohnen im Mittelalter“ gezeigt. Das MAMUZ Museum Mistelbach entführt 2020 ins Tiefland von Guatemala und präsentiert die Ausstellung „Maya“ mit über 200 eindrucksvollen archäologischen Objekten, die großteils noch nie in Europa zu sehen waren.

¹Zur Diskussion siehe Svend Hansen: Neolithische Figuralplastik im südlichen Karpathenbecken. In: Wolfram Schier (Hrsg.), Masken, Menschen, Rituale. Alltag und Kult vor 7000 Jahren in der prähistorischen Siedlung von Uivar, Rumänien. Ausst.-Kat. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Würzburg 2005, S. 19–25.

²Ehemals Sammlung Kunz, unpubliziert.

³Vgl. Daniela Hofmann: Figurines and other bodies: A matter of scale. In: Heiner Schwarzberg, Valeska Becker (Hrsg.), Bodies of Clay on Prehistoric Humanised Pottery. Proceedings of the Session at the 19th EAA Annual Meeting at Pilsen, 5th Sept. 2013. Oxford/Philadelphia 2017, S. 121–139.

⁴Vgl. Helmut Schlichterle: Mitten im Leben. Kulthäuser und Ahnenreihen. In: 4.000 Jahre Pfahlbauten. Begleitband zur Großen Landesausstellung Baden-Württemberg 2016. Ostfildern 2016, S. 178–188.



Arbeiten im Depot Asparn an der Zaya,
Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Zum Schutze der archäologischen Funde!

Notfallplanungen in den Landessammlungen Niederösterreich

Von Wolfgang Breibert

D

ie Professionalisierung des Kulturgüterschutzes in Museen und Sammlungen ergibt sich als unabdingbare Konsequenz aus dem ethischen und gesetzlichen Auftrag des Bewahrens bedeutender und bedeutungstragender Gegenstände.¹

Den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) ist der wertschätzende Umgang mit dem kulturellen Erbe ein großes Anliegen. Nachdem die Ausarbeitung von Depotordnungen im Jahr 2018 zu einem erfolgreichen (Zwischen-)Abschluss gebracht wurde, gilt es in den kommenden Jahren die Notfallplanungen weiter zu verbessern.² Ebenso werden Maßnahmen zur Weiterbildung von MitarbeiterInnen gesetzt.³ Im Rahmen der Ausarbeitung von Notfallplänen für die LSNÖ lassen sich wesentliche Erkenntnisse gewinnen, die im Folgenden aufgezeigt werden.

Schutz archäologischer Funde

Der beste Schutz archäologischer Funde besteht in der Prävention. Die Kenntnis des Fundmaterials in seinem chronologischen und kulturellen Zusammenhang öffnet erst das Tor zur weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Ur- und Frühgeschichte. Dazu gehört auch das Wissen um die verschiedenen Werkstoff- und Materialgruppen, aus denen die Lagerungs- und Aufbewahrungsbedingungen abgeleitet werden.

Als ein zentrales Thema stellen sich Herausforderungen dar, die sich aus der akademischen Disziplin Urgeschichte und Historische Archäologie selbst und ihren Quellen ergeben. Neben den juristischen und ethischen Ansprüchen, die an archäologische Sammlungen zu stellen sind, drehen sich viele Fragen um >>

MIT DEM PERMANENT WACHSENDEN FUND- MATERIAL STEIGT DER BEDARF AN DEPOT- RAUM.

den Komplex der schieren Masse an Fundmaterial.⁴ Der Bedarf an Depotraum und an Betreuung durch qualifiziertes Personal sind für archäologisches Fundmaterial hoch, als Ausstellungsobjekt geeignet ist nur eine kleine Auswahl.⁵

Der Fundzusammenhang beinhaltet nicht nur die (Auf-)Bewahrung aller Fundobjekte einer Grabung, sondern auch die Archivierung der Metadaten, also der Grabungsdokumentation, einer umfassenden Datensammlung über die Fundumstände. Die Schaffung optimaler Bedingungen zur Erhaltung des gesamten Materials ist daher eine zwingende Notwendigkeit.

Die besonderen Kriterien für Notfallplanungen ergeben sich für archäologische Sammlungen aus folgenden Faktoren: der permanent wachsenden großen Menge des Fundmaterials; dem Zeit- und Personalaufwand, den die Inventarisierung des Fundmaterials beansprucht;⁶ der wissenschaftlichen Zusammengehör-

rigkeit aller Funde einer Grabung; der Notwendigkeit, die Dokumentation der Befunde zwar nicht am selben Ort wie die Funde zu verwahren, aber trotzdem mit allen Funden eine Einheit zu behalten; der extremen Heterogenität des Sammlungsbestandes an archäologischen Objekten; und schließlich der Herausforderung, einzelne Objekte zu priorisieren.

Die Bearbeitung folgender zehn Themenfelder kann daher als Handlungsempfehlung zur Notfallplanung für Kulturgut in Ausstellung und Depot gelten:⁷

- ▶ Inventarisierung und Priorisierung
- ▶ Administratives und Personalia
- ▶ Risikoanalyse
- ▶ Evakuierungspunkte und Plätze
- ▶ Erstellung eines internen Notfallplans und eines internen Notfallordners
- ▶ Erstellung eines Feuerwehr-Notfallordners
- ▶ Herstellen und Halten der Kontakte zu externen HelferInnen
- ▶ Beschaffung von Notfallmaterialien
- ▶ Informationsfluss und Aktualität
- ▶ regelmäßige Schulung und Übung

Das Risikomanagement (Disaster Management) hat immer fester Bestandteil aller Überlegungen zu Notfällen und Katastrophen zu sein.⁸ Bei dem gesamten Themenkomplex Kulturgüterschutz handelt es sich um eine Querschnittsmaterie. Dies bedingt die Zusammenarbeit der unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen. Darüber hinaus sind für das Gelingen aller Planungen Schnittstellen zu den Blaulichtorganisationen und professionellen HelferInnen unabdingbar.



Blick in den Raum „Hallstattzeit“ im MAMUZ Schloss Asparn an der Zaya
(Foto: Landessammlungen NÖ)

¹ICOM Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich (Hrsg.): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. Zürich 2010.

²Zu der Maßnahme Depotordnung vgl. Sandra Sam: Das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2017 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2018, S. 81–85; detaillierter zur Arbeitsgruppe Depotordnung Rocco Leuzzi: Erarbeitung von Notfallkonzepten und Depotordnungen. In: ebd., S. 86–89.

³U.a. die Teilnahme am „Lehrgang Kulturgüterschutz 1 2016–2019 MSC“, Studienplan und Details unter <https://donau-uni.ac.at/de/studium/kulturgueterschutz/index.php>, abgerufen am 26.3.2020; Volltext der Abschlussarbeit: Wolfgang Breibert: Schutz archäologischer Funde. Notfallplanung für archäologische Funde am Beispiel der Landessammlungen Niederösterreich, Sammlungsbe- reich Ur- und Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie am Standort Asparn an der Zaya. Master-Thesis am Department Bauen und Umwelt an der Do- nau-Universität Krems. Krems 2019, <http://webthesis.donau-uni.ac.at/thesen/99206.pdf>, abgerufen am 4.12.2019. Einen ersten Überblick zu Ergebnissen bieten: Rocco Leuzzi, Wolfgang Breibert: Kulturgüterschutz in den Landes- sammlungen Niederösterreich. In: Neues Museum 19, 4, 2019, S. 70–73.

⁴Zum Wachstum und Platzbedarf archäologischer Sammlungen vgl. Wolfgang Breibert: Zum Wachstum verdammt. Vom Finden und Bewahren. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2019, S. 26–29.

⁵Den Grenzgang zwischen Event, Marketing und Bewahren stellt illustrativ dar Michael John: Was trägt Kulturgut? Event, Marketing, Bewahren. In: Alke Dohrmann, Almut Siegel, Katrin Schöne (Hrsg.), kultur!gut!schützen! tagung 2015. sicherheit und katastrophenschutz für museen, archive und bibliotheken. Halle/Saale 2015, S. 91–93.

⁶Zur Wichtigkeit der unterschätzten Arbeit der Inventarisierung vgl. Viktor Pröstler: Inventarisierung als Voraussetzung für ein zeitgemäßes Museum. In: Michael Henker (Hrsg.), Inventarisierung als Grundlage der Museumsarbeit (= MuseumsBausteine 13). Berlin/München 2013, S. 11–26.

⁷Zu Notfallplanungen vgl. Christoph Wenzel: Notfallprävention und -planung für Museen, Galerien und Archive (= Kölner Beiträge zur Präventiven Konser- vierung 1). Köln 2007; Christoph Wenzel: Katastrophenprävention und Notfall- planung in Museen. In: Wolfgang Stähler, Alexander Wießmann (Hrsg.), depots gut aufgehoben. museumsdepots planen und betreiben (= MuseumsBausteine 16). Berlin/München 2014, S. 141–149; oder Almut Siegel, Alke Dohrmann, Katrin Schöne: SiLK – SicherheitsLeitfaden Kulturgut und SiQR – SiLK- Qualitätsstandards der KNK zur Risikoreduzierung im Kulturgüterschutz. In: Dohrmann, Siegel, Schöne (Hrsg.): kultur!gut!schützen!, S. 13–21.

⁸Gerald Führer, Thomas Hauser, Stefan Kreuzer: Risikomanagement Niederös- terreich. Handbuch zur Verwendung des Excel basierenden Risikomanagemen- tinstrumentes, Bewertung von Gefahren für das behördliche Krisen- und Kata- strophenschutzmanagement in Niederösterreich, hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Feuerwehr und Zivilschutz. Version 1.0. Tulln 2009. Ich danke Stefan Kreuzer (Amt der Niederösterreichi- schen Landesregierung, Abt. IVW4, Feuerwehr und Zivilschutz) für seine Hilfe und die Überlassung der genannten Publikation.



Bau eines „frühmittelalterlichen“ Grubenhaus-Modelles,
Freilichtmuseum Unterrabnitz
(Foto: Wolfgang F. A. Lobisser)

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Zum Kontext von archäologischen Sammlungsobjekten

*Wandel im ländlichen Siedlungsbild
vom Früh- zum Spätmittelalter*

Von Elisabeth Nowotny

U

Um archäologische Sammlungsobjekte bestmöglich bewerten zu können, ist die Betrachtung des Kontextes, aus dem sie stammen, unumgänglich. Aus diesem Grund sind etwa Funde aus Privatsammlungen zwar von Interesse – im schlimmsten Fall stammen sie von Sondengängern und ihr Fundort wurde nicht dokumentiert, im besseren Fall von Feldbegehungen mit Informationen über ihre Herkunft –, haben jedoch bei Weitem nicht die wissenschaftliche Aussagekraft von Objekten, die im Rahmen regelhafter Ausgrabungen geborgen wurden.

Diese können anhand ihres unmittelbaren sowie ihres weiteren Kontextes bewertet werden. Mit dem unmittelbaren Kontext ist die Auffindungssituation

gemeint, etwa die Fundposition in der Ecke eines spätmittelalterlichen Hauses. Unter dem weiteren Kontext versteht man sowohl die Position innerhalb des Fundortes sowie die Spezifikation der Fundstelle (etwa die Auffindung auf einem durchschnittlich großen Grundstück im Rahmen eines spätmittelalterlichen Dorfes, an dessen Rand ein Herrenhof bestand) als auch die zeitspezifischen Entwicklungen und Besonderheiten in der (erweiterten) Region. Vor diesem Hintergrund sind weitaus differenziertere Aussagen zu Sammlungsobjekten möglich; umgekehrt erlauben die Objekte natürlich eine Betrachtung und Bewertung der damaligen Lebenssituation.

Zieht man als Beispiel die Frage der sozialen >>

Stellung der verschiedenen BewohnerInnen eines Dorfes heran, können Informationen hierzu einerseits aus der Größe der Höfe und gegebenenfalls auch aus Bauweise und Größe der Bauten gewonnen werden (archäologischer Befund). Andererseits haben die in ihnen geborgenen Fundobjekte und deren (unter anderem anhand ihrer generellen Häufigkeit, des Materials und des Aufwandes bei der Herstellung rekonstruierter) Wert diesbezüglich Aussagekraft. Schließlich ist auch der Forschungsstand zu damaligen Sozialstrukturen und deren Niederschlag im Siedlungswesen der betreffenden Zeit in unserem Raum miteinzubeziehen.

Aspekte des ländlichen Raumes im Mittelalter

Im Lauf der vergangenen Jahre boten mehrere Projekte Gelegenheit, sich näher mit verschiedenen Aspekten des ländlichen Raumes in der Zeit vom Früh- bis zum Spätmittelalter zu befassen. Die Aufarbeitung der früh- bis hochmittelalterlichen Siedlung von Mitterretzbach, Bezirk Hollabrunn,¹ die Neukonzeption der Dauerausstellung im MAMUZ Schloss Asparn an der Zaya 2014, die Teilnahme an einem Symposium zum Thema des ländlichen Raumes in Kilkenny, Irland, im Jahr 2017² sowie die Erarbeitung der Sonderausstellung „Achtung Baustelle. Bauen und Wohnen im Mittelalter“, die 2020 im MAMUZ Schloss Asparn an der Zaya gezeigt wird (Teil des Interreg-Projektes ATCZ59 I-CULT), boten Gelegenheit, sich näher mit verschiedenen Aspekten des ländlichen Raumes in der Zeit vom Früh- bis zum Spätmittelalter zu befassen.³

Die vielfältige Beschäftigung mit diesem Thema war sehr fruchtbar, da sich so archäologische Bestände der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) aus dem

ländlichen Milieu bearbeiten ließen. Außerdem kommt in der archäologischen Forschung zwar den mittelalterlichen Lebenswelten „Burg“, „Stadt“ und „Kloster“ seit langer Zeit gesteigertes Interesse entgegen und diese wurden daher umfassend beforscht, der ländliche Raum ist jedoch erst in jüngerer Zeit vermehrt in den Fokus gerückt.⁴ In Bezug auf Niederösterreich sind diesbezüglich besonders die Forschungen von Sabine Felgenhauer-Schmiedt⁵ hervorzuheben.

Die folgende Zusammenfassung setzt den Schwerpunkt auf Niederösterreich, wird aber durch Forschungsergebnisse insbesondere aus der Tschechischen Republik ergänzt und ist in einigen Aspekten für Ostmitteleuropa generell zutreffend.

Wandel der Hausformen

Im Frühmittelalter wurden die Gebäude nach Aussage der Archäologie nahezu ausschließlich als Grubenhäuser errichtet. Ebenerdige Bauten spielten ab dem 9. Jahrhundert in Zentralorten eine wichtige Rolle, während diese Veränderung der Bauweise in ländlichen Siedlungen eher im frühen Hochmittelalter stattzufinden scheint. Hiervon zeugt eine entspre-

chende Siedlungsphase in Mitterretzbach, wobei die unterschiedlichen Funktionen (Wohnen, Stallhaltung, Speicherung) noch von einzelnen Bauten erfüllt wurden. Im Hochmittelalter entwickelten sich schließlich mehrräumige Häuser, die verschiedene Funktionen vereinten. Diese konnten bereits aus einem Holzaufbau auf Steinfundamenten oder gar komplett aus Steinwänden bestehen.⁶ In Teilen des Weinviertels hingegen scheint die Dominanz der Pfostenbauten bis ins Spätmittelalter andauert zu haben.⁷

Siedlungsformen

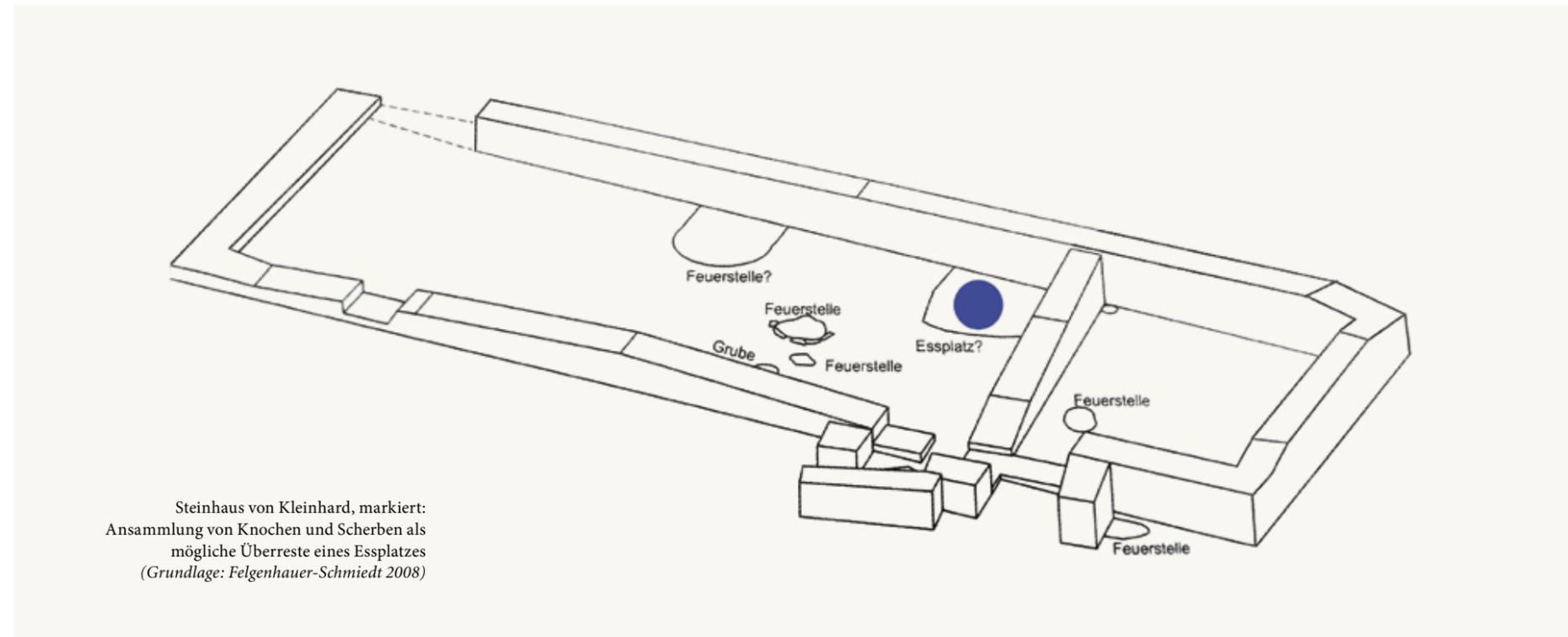
Bereits im beginnenden Frühmittelalter fanden sich manchmal halbkreisförmige Anordnungen von Häusern innerhalb einer Siedlung. Abgegrenzte hofartige Strukturen kamen in Ostmitteleuropa jedoch erst im Hochmittelalter auf.⁸ In dieser Zeit wurden auch die Grundrisse der Höfe und der Grundstücke beständiger, was in Wechselwirkung mit der Benützung dauerhafter Baumaterialien (Steinbau) und -techniken stand. Der typische Hof bestand aus einem mehrräumigen (Wohn-)Gebäude und Nebengebäuden.

Was die Dorfformen betrifft, so dominierte im frühen Mittelalter in Ostmitteleuropa das Haufendorf;⁹ im Hochmittelalter zeichnete sich wohl bereits eine Entwicklung ab, die im Spätmittelalter zum Vorherrschen von Dörfern mit regelmäßig angelegtem Grundriss führte. Beispiele von während ihres Bestands „umgeplanten“ Dörfern¹⁰ relativieren die Ansicht, dass Dörfer mit regelmäßigem Grundriss, besonders Anger-Dörfer, in Niederösterreich durchwegs in der Zeit der Kolonisation ab dem 11. Jahrhundert entstanden seien.

Siedlungsstruktur

Ein Phänomen des Früh- und Hochmittelalters scheint zu sein, dass Dörfer nach einiger Zeit aufgegeben und im näheren Umfeld neu errichtet wurden, während Zentralorte des 9. Jahrhunderts als erste Siedlungen dauerhaft an ihrem Platz blieben. Besonderen Einfluss auf die Veränderung der Siedlungsstruktur im Lauf des Mittelalters hatten die Gründungen von Städten und das – aus verschiedenen Gründen erfolgte – Wüstfallen vieler Dörfer.

Zur Verteilung der Siedlungen in der Landschaft ist insbesondere auf Grundlage tschechischer >>



Steinhaus von Kleinhard, markiert:
Ansammlung von Knochen und Scherben als
mögliche Überreste eines Essplatzes
(Grundlage: Felgenhauer-Schmiedt 2008)

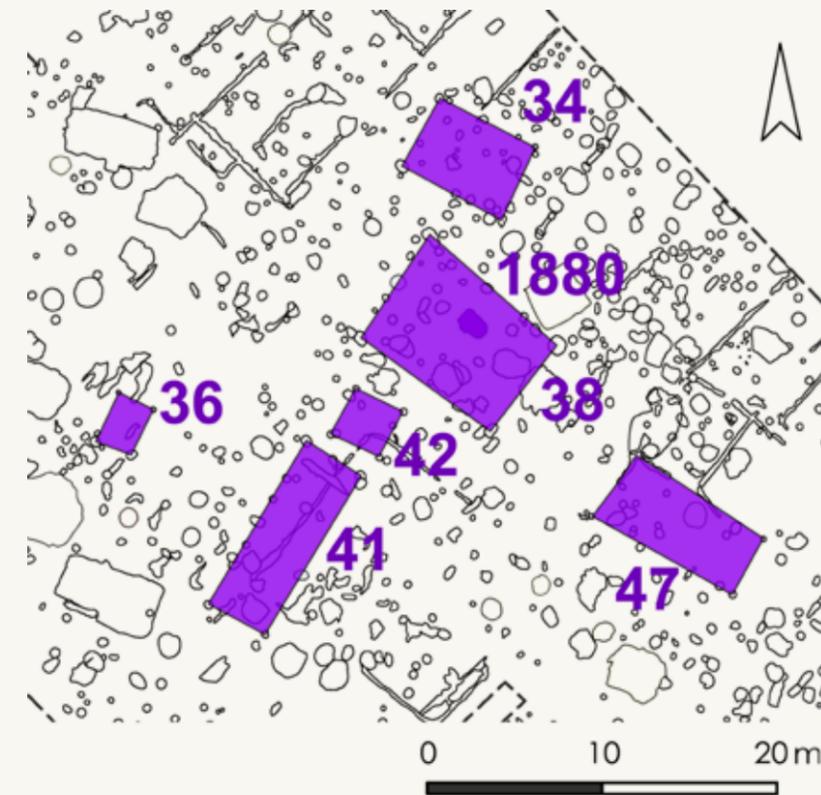
Forschungen zusammenzufassen: Nachdem frühslawische Siedlungsaktivität vor allem in niederen Lagen stattgefunden hatte, führte das Bevölkerungswachstum mit der Zeit zur Besiedlung sämtlicher für die Landwirtschaft gut geeigneter Gebiete und im späten Mittelalter auch zur Besiedlung weniger günstiger Landschaften.¹¹

Soziale und politische Ursachen

Im fortschreitenden Frühmittelalter kam es infolge sozialer Veränderungen zu einer Differenzierung der Siedlungen, sprich: zur Herausbildung von Zentralorten. Im hohen Mittelalter schlug sich schließlich die Präsenz einer Herrschaft in den Dörfern archäologisch wahrnehmbar nieder. Dies hängt mit der Formierung

des (niederen) Adels und der daraus resultierenden Bildung neuer ökonomischer Beziehungen zusammen.

Auf lange Sicht war der Wechsel von einer Autorität über einen Verband von Personen in instabilen kleinen Herrschaften im frühen und hohen Mittelalter zu jener über Territorien im späten Mittelalter entscheidend.¹² Ein Hauptfaktor für die soziale, ökonomische und rechtliche Gliederung des Raumes war das Organisationsprinzip der Grundherrschaft.¹³ Im Lauf des Mittelalters kam es zum Übergang von dem auf Abgaben basierenden Fronhofsystem zu einem Rentensystem, bei dem hörige Bauern ihre Pachtländereien vererben/veräußern konnten. Dieser Wechsel war notwendig, um die Kapazität der besiedelten Gebiete zu erhöhen.¹⁴



Das früh-hochmittelalterliche Gehöft von Mitterretzbach, bestehend aus mehreren Pfostenbauten
(Elisabeth Nowotny;
Kartengrundlage: Franz Drost)



Hard, ein spätmittelalterliches Dorf mit regelmäßig angelegtem Grundriss
(7reasons; Grundlage:
Felgenhauer-Schmiedt)

¹ Elisabeth Nowotny: Die früh- bis hochmittelalterliche Siedlung von Mitterretzbach, Niederösterreich (= Archäologische Forschungen in Niederösterreich N. F. 1). Krems 2015.

² Elisabeth Nowotny: Change in rural settlement in Eastern Central Europe from the early to the later Middle Ages. In: Niall Brady, Claudia Theune (Hrsg.), Settlement change across Medieval Europe. Old paradigms and new vistas (= Rurialia 12). Leiden 2019, S. 281–291.

³ Vgl. Elisabeth Nowotny: Das nordwestliche Weinviertel im frühen Hochmittelalter. In: Roman Zehetmayer (Red.), Die Babenbergermark um die Jahrtausendwende. Zum Millennium des Heiligen Koloman (= NÖLA – Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv 16). St. Pölten 2014, S. 195–220; Elisabeth Nowotny: Entsorgungspraktiken in (früh-) mittelalterlichen ländlichen Siedlungen. In: Claudia Theune, Stefan Eichert (Hrsg.), Wert(e)wandel. Objekt und kulturelle Praxis in Mittelalter und Neuzeit (= Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 31). Wien 2016, S. 123–134; Elisabeth Nowotny: The archaeology of early Slavic settlements in Lower Austria. In: Felix Biermann, Thorsten Kersting, Anne Klammt (Hrsg.), Die frühen Slawen – von der Expansion zu gentes und nationes (= Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Europas 81/1). Langenweissbach 2016, S. 171–180.

⁴ International zuletzt z. B. Brady, Theune (Hrsg.): Settlement change across Medieval Europe.

⁵ Sabine Felgenhauer-Schmiedt: Hard. Ein Wüstungskomplex bei Thaya im niederösterreichischen Waldviertel (= Archäologische Forschungen in Niederösterreich 6). St. Pölten 2008; Sabine Felgenhauer-Schmiedt: Archäologie ländlicher Siedlungen des Mittelalters in Niederösterreich. In: Dies., Peter Csendes,

Alexandrine Eibner (Hrsg.), Lebenswelten im ländlichen Raum. Siedlung, Infrastruktur, Wirtschaft (= Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 25). Wien 2009, S. 69–88; Sabine Felgenhauer-Schmiedt: Zur Präsenz von Herrschaft im Dorf. In: Jan Klápště (Hrsg.), Hierarchies in rural settlements (= Rurialia 9). Turnhout 2013, S. 5–22.

⁶ Vgl. Felgenhauer-Schmiedt: Hard.

⁷ Vgl. Martin Krenn: Wüstungsforschung und Denkmalpflege in Niederösterreich. Anforderungen und Aufgaben der archäologischen Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Siedlungsstrukturen (= Fundberichte aus Österreich Materialhefte A 20). Horn 2012, S. 164–166.

⁸ Vgl. Peter Milo: Frühmittelalterliche Siedlungen in Mitteleuropa. Eine vergleichende Strukturanalyse durch Archäologie und Geophysik (= Studien zur Archäologie Europas 21). Bonn 2014, S. 315ff.

⁹ Vgl. ebd., S. 269ff.

¹⁰ Vgl. Felgenhauer-Schmiedt: Archäologie ländlicher Siedlungen, S. 80.

¹¹ Vgl. Jan Klápště: Bohemia and Moravia. High Medieval Settlement. In: Pam J. Crabtree (Hrsg.), Medieval archaeology. An encyclopedia (= Routledge Encyclopedias of the Middle Ages 4). New York/London 2001, S. 31.

¹² Vgl. Max Weltin: Der Begriff des Landes bei Otto Brunner und seine Rezeption durch die landesgeschichtliche Forschung. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung 107, 1990, S. 339–376.

¹³ Vgl. Felgenhauer-Schmiedt: Zur Präsenz von Herrschaft im Dorf, S. 6.

¹⁴ Vgl. Klápště: Bohemia and Moravia, S. 30.



Diverse Importgüter aus einer Grube: Die Keramik (li.) stammt aus der Slowakei, der Hornstein (bräunlicher Stein re.) aus Polen oder Tschechien, der Obsidian (schwarzer Stein li. u.) wahrscheinlich aus dem ungarischen Karpatengebiet.
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Alter Faden, neu aufgenommen

Projekt „Mobile Dinge“: Untersuchung
vorhandenen Fundguts aus Asparn/Schletz

Von Julia Längauer und Daniela Fehlmann

S

Seit 2019 widmet sich das Institut für jüdische Geschichte Österreichs (Injoest) im Rahmen eines vom Land Niederösterreich geförderten Forschungsprojekts dem Phänomen der „mobilen Dinge“ (www.mobiledinge.at) als zentralen Faktoren soziokultureller Veränderung, gehen sie doch mit menschlichem Ortswechsel einher. Untersucht wird die Dynamik in sechs Themenbereichen und Zeitschnitten von über 7.000 Jahren. Gemeinsamen Objektpool bildet der „mobile Hausrat“, der einerseits stets eine besondere Bedeutung für die Definition sozialer Identitäten besaß, andererseits besonders leicht Ortsveränderungen unterworfen werden kann. Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und die Donau-Universität

Krems versuchen nun in Kooperation, die historischen Dimensionen dieser „mobilen Dinge“ und das Narrativ der mit dem Beginn des Neolithikums einsetzenden Sesshaftigkeit im Gegensatz zu vorhergehenden Jäger- und Sammlergruppen am Beispiel der linearbandkeramischen Siedlung von Asparn/Schletz neu anzudenken und zu hinterfragen.

Der mögliche Zentralort Asparn/Schletz wurde 1983 bis 2005 vom Landesmuseum Niederösterreich unter der Leitung von Helmut Windl archäologisch untersucht. Dabei handelt es sich um eine sowohl in ihren räumlichen als auch in ihren zeitlichen Dimensionen ausgedehnte, von drei Grabenwerken umschlossene Siedlung, die aufgrund des „Massakers von >>

Schletz“ traurige Berühmtheit erlangte: In den umgebenden Gräben der Siedlung fanden sich Überreste von menschlichen Individuen, die zumeist am Schädel Anzeichen letaler Gewalt aufweisen. Man nimmt an, dass die Siedlung überfallen wurde und die dortige Bevölkerung einem Massaker zum Opfer fiel.

Aufgrund der Größe der Siedlung von mindestens 90.000 Quadratmetern, von denen 23.500 Quadratmeter bisher ausgegraben wurden, und des möglicherweise fortifikatorischen Grabenwerks liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Siedlung von Asparn/Schletz um einen Zentralort einer Siedlungskammer der Linearbandkeramik (LBK) handelte. Ein weiteres Kriterium dafür stellt das gehäufte Auftreten von sogenannten Sonderfunden wie kultischen Objekten und das vermehrte Vorkommen von Importstücken dar, die auf eine Machtstellung und ein weitreichendes Netz von (Handels-)Kontakten hinweisen. Trotz der wohl herausragenden Bedeutung der Siedlung und der großen Menge an Funden schlummerte dieser Schatz für die Wissenschaft lange im Depot. Aufgrund der langen Depotzeit und der Änderungen bei Grabungstechnik und Grabungsdokumentation wird es zunehmend schwierig, die Fundstelle entsprechend wissenschaftlichen Standards aufzuarbeiten. So verlieren Pläne, die 1983 noch händisch gezeichnet wurden, im Lauf der Zeit ihren Informationsgehalt, da durch fehlende oder unzureichende Beschriftung eine Lücke für die aktuellen Aufarbeitungen entstanden ist. Außerdem wurden während der damaligen Grabungen wegen Zeit- und Geldmangels Befunde wie eine Grube oder ein Graben oftmals nur zur Hälfte ausgegraben und dokumentiert. Dies erschwert die Analyse zusätzlich.

Das Projekt „Mobile Dinge“ erlaubt nun, die reichlich vorhandene Keramik dieser Grabungskampagnen,

zusammen mit anderem Fundgut wie unterschiedlichen Gesteinen und Rohstoffen zur Schmuckherstellung, erstmals auf mögliche Importe benachbarter Kulturen zu untersuchen, um Handelsbeziehungen und somit die Mobilität der SiedlungsbewohnerInnen eruieren zu können. Dazu werden im ersten Schritt die händisch erstellten Grabungspläne digital umgezeichnet und schließlich georeferenziert in einem Geoinformationssystem dargestellt. Das ist nötig, um Hausgrundrisse und die dazugehörigen Gruben zu identifizieren. Die Keramik soll in einem weiteren Schritt den Hausgrundrissen zugeordnet werden. Gleichzeitig begann im Depot in Hainburg die Durchsicht der Funde; es handelt sich hier um mehrere 10.000 Stück Scherben, Knochen und Steine, die einzeln nach importierter Keramik durchgesehen wurden. Insgesamt vergab man während der Grabung über 14.000 Fundnummern und arbeitete im Zuge des aktuellen Projekts knapp 3.000 Schachteln mit Funden durch.

Die Linearbandkeramik lässt sich grob in zwei Zeiträume unterteilen: die ältere und die jüngere LBK. Stellt sich das Erscheinungsbild der älteren LBK im Fundmaterial europaweit noch als recht einheitlich dar, beginnt im Verlauf der jüngeren LBK eine Differenzierung in unterschiedliche Kulturgruppen. Diese Keramik aus bis jetzt mindestens fünf zu unterscheidenden Kulturgruppen, die von Bayern bis nach Ungarn lokalisierbar sind, weicht von der in Niederösterreich lokalen Gruppe der sogenannten Notenkopfkeramik in Dekor, Tonverarbeitung und Brenntechnik sowie auch teilweise in der Qualität der jeweiligen Tongefäße ab. Bis dato wurden Gefäße der Želiezovce- (Slowakei), Keszthely- (Ungarn), Šárka- (Tschechien) und westlichen LBK (Deutschland/Böhmen) sowie einige seltene Keramiken der Tiszadob/Bükk-Kultur (Ungarn) entdeckt.



Ein „Ziegenkopfhaken“, gefunden in Asparn/Schletz
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Diese Importkeramik wird nun den Hausbefunden und Gruben zugeordnet, um eine mögliche soziale Differenzierung und unterschiedliche Fernkontakte innerhalb der Siedlung sowie eine zeitliche Differenzierung der einzelnen Kulturkontakte herauszuarbeiten. Dabei zeigen sich schon jetzt erhebliche Unterschiede in der Quantität der importierten Güter und ihrer Lage innerhalb der Siedlung sowie eine zeitliche Differenzierung. Zusätzlich zur Keramik wurden und werden auch die Gesteine, die in Form von Klingen und Abschlägen als Einsätze für Werkzeuge und Waffen in Verwendung waren, auf ihre Herkunftsorte untersucht. So ergibt sich ein vernetztes System hochwertiger Rohstoffe, die man über sehr weite Strecken und eine Entfernung von teilweise mehr als 500 Kilometern Luftlinie verhandelte. Warum die Menschen der Zeit lieber auf Rohstoffe aus weit entfernten Gebieten zurückgriffen, anstatt die vor Ort anstehenden, gleichwertigen Ressourcen auszubeuten, ist bis heute ungeklärt und Gegenstand von umfangreichen Diskussionen in der Fachwelt.

Durch diese Forschungsunternehmung in den Depots der LSNÖ ergibt sich hoffentlich ein stimmiges Bild der unterschiedlichen Kulturkontakte und Handelsrouten. Wie genau kam die Keramik ins Weinviertel? War sie nur Trägergefäß für den eigentlich gewollten Inhalt oder war die andersartige Keramik selbst das Produkt der Begierde? Wer hat die Keramik transpor-

tiert? Waren das schon damals spezialisierte Händler oder kamen diese Gefäße aufgrund von Heirat oder Migration nach Niederösterreich, waren sie vielleicht sogar Kriegsbeute? Fragen wie diesen gilt es nun nachzugehen. Die Altfunde der Grabung werden nicht auf alle Fragen Antworten geben können. Doch mithilfe dieses Forschungsprojektes wird es hoffentlich in Zukunft möglich sein, sich dem Wissen um die damalige Lebenssituation und die Mobilität der linearbandkeramischen Menschen zumindest anzunähern.

LITERATUR

- Daniela Fehlmann: Die Knochen-, Zahn- und Geweihartefakte der linearbandkeramischen Siedlung Asparn an der Zaya/Schletz (= Archäologische Forschungen in Niederösterreich Band 9). St. Pölten 2011.
- Eva Lenneis, Franz Pieler: Keramik – relative Chronologie. In: Eva Lenneis (Hrsg.), Erste Bauerndörfer – älteste Kultbauten. Die frühe und mittlere Jungsteinzeit in Niederösterreich (= Archäologie Niederösterreichs Bd. 1). Wien 2017, S. 122–143.
- Inna Mateiciucová: Talking Stones: The Chipped Stone Industry in Lower Austria and Moravia and the Beginnings of the Neolithic in Central Europe (LBK), 5700–4900 BC (= Dissertationes archaeologicae Brunenses/Pragensesque Bd. 4). Brünn 2008.
- Juraj Pavúk: Chronologie der Želiezovce-Gruppe. In: Slovenská Archaeológia XVII-2, 1969, S. 269–367.
- Franz Pieler: Die Bandkeramik im Horner Becken (Niederösterreich). Studien zur Struktur einer frühneolithischen Siedlungskammer (= Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie Bd. 182). Bonn 2010.
- Maria Teschler-Nicola et al.: Anthropologische Spurensicherung. Die traumatischen und postmortalen Veränderungen an den linearbandkeramischen Skelettresten von Asparn/Schletz. In: Archäologie Österreichs 7, 1, 1996, S. 4–12.
- Helmut Windl: Rätsel um Gewalt und Tod vor 7000 Jahren: eine Spurensicherung. Ausst.-Kat. Museum für Urgeschichte Asparn a. d. Zaya (= Katalog des NÖ Landesmuseums N. F. 393). Asparn an der Zaya 1996.



Sortieren der Schlackenfragmente nach Kriterien, die wahrscheinlich auch bronzezeitliche Bergleute angewandt haben
(Foto: Peter Trebsche, Universität Innsbruck)

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Scherben, Schlacken, Knochenperlen

*Die Bearbeitung der bronzezeitlichen
Funde aus der Bergbausiedlung
von Prigglitz-Gasteil*

Von Peter Trebsche, Daniela Fehlmann und Michael Konrad

F

ünf Sommer lang dauerten die Ausgrabungen in der spätbronzezeitlichen Bergbausiedlung von Prigglitz-Gasteil im Bezirk Neunkirchen. Im Zuge dieser Forschungsgrabungen unter der Leitung von Peter Trebsche wurden von 2010 bis 2014 ausgezeichnet erhaltene Befunde aus der Zeit von etwa 1050 bis 900 v. Chr. freigelegt. Sie geben Einblick in die Struktur und Organisationsform einer Bergbausiedlung, in der Kupfererz abgebaut, aufbereitet und verhüttet worden war. Das wertvolle Kupfer hatte man an Ort und Stelle schließlich zu Bronze gerät en verarbeitet. Die zahlreichen bei den Ausgrabungen geborgenen Funde werden in den Landessammlungen Niederösterreich aufbewahrt und dank Unterstützung durch den

Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) im Rahmen des Projektes „Leben und Arbeit im bronzezeitlichen Bergbau von Prigglitz“ bearbeitet und veröffentlicht.

Dieser kurze Beitrag gewährt Einblick in die Arbeitsmethodik: wie sich derart große Fundmengen – die in der Archäologie nicht selten im Zuge von großen Grabungsprojekten auftreten – in der Zusammenarbeit verschiedener SpezialistInnen bewältigen und analysieren lassen, beginnend mit der häufigsten Fundgattung in Prigglitz, den Tierknochen, bis zu den selteneren Kategorien, wie zum Beispiel den Buntmetallfunden.

Die Tierknochen waren als Schlacht- und Speiseabfälle auf die bronzezeitlichen Müllhalden gelangt. ➤

Der Archäozoologe Erich Pucher vom Naturhistorischen Museum Wien übernahm mit seiner Mitarbeiterin Gerda Distelberger die Aufgabe, 239,5 Kilogramm Tierknochen zu untersuchen sowie Stück für Stück nach Tierart und Skelettelement zu bestimmen. Mehr als 16.000 Knochen konnten durch die Fachleute ausgewertet werden, sie bieten wertvolle Informationen über die Ernährungsweise der Bergleute in Prigglitz und die Viehzucht der Bronzezeit.

An zweiter Stelle nach den Tierknochen folgt die Keramik. Daniela Fehlmann zählte die Scherben, wog sie nach Fundnummern und dokumentierte eine Auswahl fotografisch und zeichnerisch. In Summe gingen 9.431 Gefäßreste mit einem Gewicht von 160 Kilogramm durch ihre Hände. Aufgrund der großen Menge wurden nur verzierte Keramikfragmente sowie Randfragmente mit bestimmtem Gefäßdurchmesser in den Katalog aufgenommen und dokumentiert. Die Funde zeigen ein typisch urnenfelderzeitliches Spektrum an Fein- und Gebrauchskeramik mit Schalen, Zylinder- sowie Kegelhalsgefäßen und Töpfen, wobei weitmundige Formen dominieren. Zu den Besonderheiten zählen Turbanrandschalen und schwarz bemalte bzw. grafitierte Keramik. Die häufigste Verzierung sind mit den Fingerkuppen angebrachte Tupfen, bei denen bisweilen auch der Nagelabdruck zu erkennen ist. An der Innenwand der großen Töpfe, in denen gekocht wurde, haften manchmal noch verkohlte Nahrungsrückstände. Nicht alle zerbrochenen Gefäße gelangten sofort auf die Abfallhalde, manche Scherben verwendete man für den Unterbau von Herdstellen als Hitzereflektoren.

Die nächsthäufige Fundgattung macht die Schlacke aus, ein Abfallprodukt, das bei der Verhüttung von Kupfererz zu Kupfer bzw. beim Schmelzen von Bronze

anfällt. Die Schlackenfundstücke (insgesamt rund 450 Stück mit einem Gewicht von knapp vier Kilogramm) konzentrieren sich zu über 90 Prozent auf eine der zwei Grabungsflächen, was einen wichtigen Hinweis auf den Standort der Verhüttungs- und Schmelzöfen gibt. Es handelt sich fast ausschließlich um sehr homogene und dünne Schlacken (Plattenschlacken), wie sie vor allem bei oxidativen Verhüttungsprozessen als Abfall auftreten. Bei der Beschreibung und Analyse der Schlackenfragmente werden parallel zwei verschiedene Wege eingeschlagen: einerseits die haptische und optische Beschreibung der Schlacken nach den Gesichtspunkten eines prähistorischen Bergmannes, andererseits die Untersuchung ausgewählter Stücke mit metallurgischen Methoden. Anschließend soll die makroskopische Gliederung mit den naturwissenschaftlichen Analysen verglichen werden. Auf diesem Wege hofft man, die Arbeitsprozesse der ostalpinen Kupferverhüttung besser verstehen und rekonstruieren zu können.

Die BewohnerInnen der Bergbausiedlung waren nicht nur mit dem Abbau und der Verhüttung der Kupfererze beschäftigt, sie mussten auch die dafür notwendigen Werkzeuge und Geräte herstellen. Sehr häufig verwendeten sie Tierknochen und Abwurfstangen vom Rothirsch als Rohmaterial. Aus dem frischen, zähen Hirschgeweih ließen sich Hämmer bzw. Schlägel und Spitzen sowie diverse Griffe schnitzen. Insgesamt verzeichnete Daniela Fehlmann 60 Geweihartefakte, darunter viele Abfallstücke, mit einem Gesamtgewicht von rund 2,5 Kilogramm. Dazu kommen 31 Knochen von Haustieren mit Bearbeitungsspuren (Gewicht 153 Gramm). Bestimmte Tierknochen wurden aus den Schlachtabfällen aussortiert und daraus Geräte hergestellt. Von den Mittelfußknochen der Schafe schnitt man die Enden (Epiphysen) ab, um



Frisch aus der Erde – zahlreiche Funde kamen bei den Ausgrabungen in Prigglitz zutage und wurden sorgfältig nach Schichten und Grabungsbereichen getrennt. (Foto: Landessammlungen NÖ)

aus den Schaftrohren Griffe für Messer, Ahlen oder Pfrieme (Vorstecher) zu erzeugen. Als Kuriosität sei erwähnt, dass aus den Mittelhandknochen der geschlachteten Schweine kleine Knochenperlen mit Rillenverzierung – zum Zeitvertreib der Bergleute? – geschnitzt wurden.

Das in der Bergbausiedlung erzeugte wertvolle Metall, Rohkupfer bzw. Bronzegegenstände, gelangte naturgemäß nur selten in die Abfallsschichten. Zum überwiegenden Teil handelt es sich bei den Funden um kleine Gusstropfen, die beim Gießen von Bronzeobjekten zu Boden fielen, um Bronzeschrott, der zum Wiedereinschmelzen bestimmt war, oder um kleine Geräte wie Ringe, Zwecken, Pfeilspitzen, Pfrieme, die verloren gingen. In einem Bereich der Grabungsfläche lässt sich anhand der Fundverteilung sogar eine Bronzezugwerkstatt lokalisieren. Im Vergleich zu anderen Siedlungen ist der Anteil der Buntmetallfunde in Prigglitz mit insgesamt etwa 300 Objekten und einem Gewicht von rund 1,1 Kilogramm relativ hoch. Im Zuge des Forschungsprojektes wird ein großer Teil der aufgefundenen Buntmetallfunde beprobt. Die Archäometallurgin Marianne Mödlinger wertet die chemische und metallographische Zusammensetzung sowie die Verhältnisse der Bleiisotopen aus und vergleicht die Ergebnisse aus Prigglitz mit zeitgleichen Objekten aus Mahrersdorf, Pottschach und Prein an der Rax, um die Handelswege des begehrten Metalls zu rekonstruieren.

ACKNOWLEDGEMENTS

Das Projekt wird vom Wissenschaftsfonds (FWF): [P30289-G25] gefördert.

LITERATUR

- Roland Haubner, Susanne Strobl, Susanne Klemm, Peter Trebsche: Prähistorische Kupfergewinnung im südöstlichen Niederösterreich – archäometallurgische Untersuchungen an alten und neuen Fundstücken. In: Ernst Laueremann, Peter Trebsche (Hrsg.), Beiträge zum Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie 2015 (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 521). Asparn an der Zaya 2015, S. 26–33.
- Roland Haubner, Susanne Strobl, Peter Trebsche: Analysis of Urnfield Period Bronze Droplets Formed during Casting. In: Margita Longauerová, Peter Horňák, Pavol Zubko (Hrsg.), Metallography XVI (= Materials Science Forum 891). 2017, S. 41–48.
- Erica Hanning, Hannes Herdits, Elena Silvestri: Alpines Kupferschmelzen – technologische Aspekte. In: Thomas Stöllner, Klaus Oeggel (Hrsg.), Bergauf Bergab. 10.000 Jahre Bergbau in den Ostalpen. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Bergbau-Museum Bochum und im vorarlberg museum Bregenz. Bochum 2015, S. 225–232.
- Peter Trebsche: Das Forschungsprojekt „Leben und Arbeit im bronzezeitlichen Bergbau von Prigglitz“. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2017 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2018, S. 152–157.
- Peter Trebsche: Urnenfelderzeitlicher Kupferbergbau in Niederösterreich. In: Thomas Stöllner, Klaus Oeggel (Hrsg.), Bergauf Bergab. 10.000 Jahre Bergbau in den Ostalpen. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Bergbau-Museum Bochum und im vorarlberg museum Bregenz. Bochum 2015, S. 209–214.
- Peter Trebsche: Zur Absolutdatierung der urnenfelderzeitlichen Kupfergewinnung im südöstlichen Niederösterreich. In: Archäologisches Korrespondenzblatt 45, 1, 2015, S. 41–59.
- Peter Trebsche, Erich Pucher: Urnenfelderzeitliche Kupfergewinnung am Rande der Ostalpen. Erste Ergebnisse zu Ernährung und Wirtschaftsweise in der Bergbausiedlung von Prigglitz-Gasteil (Niederösterreich). In: Prähistorische Zeitschrift 88, 1–2, 2013, S. 114–151.



Rettungsgrabung in Plaika: urnenfelderzeitliche Brandbestattung
mit Grabbeigaben aus Bronze und Keramik
(Foto: Fritz Preinfalk, ARDIG)

SAMMLUNGSBEREICH
URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Fundbestand Denkmalschutz Statistiken und Möglichkeiten

Von Jakob Maurer

Niederösterreich hat eine klare Sonderrolle in der archäologischen Fundlandschaft Österreichs. Große Teile des Bundeslandes sind natur- und verkehrsräumlich begünstigt und waren daher in zahlreichen verschiedenen Zeitperioden besonders intensiv besiedelt. In vielen Regionen bestehen auch gute archäologische Aufschlussbedingungen und eine umfangreiche Forschungstradition, sodass beachtliches Wissen über die Existenz von Fundstellen vorhanden ist. Das spiegelt sich in den Ergebnissen der Forschung und Bodendenkmalpflege wider: Die Gesamtzahl durchgeführter archäologischer Maßnahmen (Ausgrabungen, Baubegleitungen, Surveys, Prospektionen) ist in Niederösterreich in manchen Jahren höher als in allen anderen Bundesländern Österreichs zusammen.

Große Fundmengen aus Rettungsgrabungen

Großteils handelt es sich bei diesen archäologischen Untersuchungen um von privaten Grabungsfirmen durchgeführte Denkmalschutzmaßnahmen. Wenn etwa auf einer bekannten archäologischen Fundstelle ein Gebäude oder eine Straße errichtet wird, muss das Bundesdenkmalamt vorab die Durchführung einer „Rettungsgrabung“ vorschreiben, damit die Relikte nicht ohne Dokumentation zerstört werden. Da sich die Methoden und Fragen der Wissenschaft ständig weiterentwickeln, ist es wichtig, die dabei zum Vorschein kommenden Funde, gemeinsam mit der zugehörigen >>

Dokumentation, ähnlich wie ein Archiv langfristig aufzubewahren.

Bis etwa 2010 wurden diese Funde größtenteils vom Bundesdenkmalamt zur Lagerung übernommen, seither liegt es jedoch in der Verantwortung der AuftraggeberInnen bzw. der Grabungsfirmen, einen Platz für sie zu finden.

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) haben sich unter anderem dem „Erhalt des kulturellen Erbes [...] des Landes“ und der „Sicherung privater, im Landesinteresse stehender Sammlungen“ verpflichtet, entsprechend den gesetzlichen Grundlagen sowie den ethischen Richtlinien von ICOM (International Council of Museums).¹ Dies erklärt, warum es im Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie in den vergangenen zehn Jahren zu einem massiven Zuwachs der archäologischen Bestände gekommen ist.²

Alleine im Zeitraum 2010 bis 2017 wurden in Niederösterreich etwa 2.200 archäologische Maßnahmen durchgeführt.³ Von fast einem Fünftel dieser Maßnahmen wurde bislang Fundmaterial an den Sammlungsbereich zur Aufbewahrung übergeben (Funde von mehr als 400 Maßnahmen auf 300 verschiedenen Fundstellen). Da auch große Komplexe darunter sind, könnte es sich nach der Kubatur vielleicht sogar um ein Viertel des gesamten niederösterreichischen Fundanfalls handeln. 95 Prozent dieser neu hinzugekommenen Konvolute stammen aus Denkmalschutzmaßnahmen, die aufgrund von Bautätigkeiten notwendig wurden, knapp fünf Prozent aus zielgerichteten Forschungsprojekten.

Depotsituation

Der rasante Zuwachs an Fundmaterial hat dazu geführt, dass sich die Depotfläche des Sammlungsbereichs seit 2010 je nach Berechnungsmethode um die Hälfte erhöht bis nahezu verdoppelt hat. An den Standorten Asparn an der Zaya und Hainburg-Kul-

turfabrik wird der über etwa 100 Jahre aufgebaute Bestand verwahrt. In notgedrungen neu angemieteten Hallen werden hauptsächlich Funde aus Rettungsgrabungen der vergangenen zehn Jahre eingelagert.

Potenzial und Herausforderung

Die Vielfalt, die Fundqualität und die Aussagekraft dieser in den vergangenen zehn Jahren neu übernommenen Materialien sind beeindruckend. Sie beinhalten einen großen Schatz an Quellen, sowohl für die Beantwortung aktueller und zukünftiger Fragen der Wissenschaft als auch für die öffentliche Präsentation, und unterstreichen einmal mehr die große Bedeutung der niederösterreichischen archäologischen Fundlandschaft in Mitteleuropa.

Die schiere Menge des Materials bringt jedoch auch bedeutende Herausforderungen mit sich – sowohl was die Eigentumsverhältnisse und den hohen Platzbedarf als auch was Nutzung und Nutzbarmachung der Bestände betrifft. Im Folgenden werden einige derzeit intern diskutierte Möglichkeiten vorgestellt, die neuen Bestände besser nutzbar zu machen.

Herausforderung Inventarisierung

In den LSNÖ wird mit einem die verschiedenen Sammlungsbereiche übergreifenden Inventarprogramm gearbeitet. Darin sollen alle Objekte einzeln inklusive Foto verzeichnet werden. Die Aufnahme der Altbestände des Sammlungsbereichs ist weit fortgeschritten, ein Teil davon bereits seit Frühjahr 2020 via Internet frei zugänglich.

Für die durch Rettungsgrabungen neu hinzukommenden Funde war eine derartige Aufnahme mangels Ressourcen bislang jedoch nicht möglich. Um die Inventarisierungssituation zu verbessern, wird überlegt, den Grabungsfirmen eine mit dem landeseigenen Sys-

tem kompatible Aufnahmevorlage zur Verfügung zu stellen, die dann bei der Übergabe von Fundbeständen ausgefüllt mitzuliefern wäre. Einerseits soll die Vorlage eine „Sammelkarteikarte“ enthalten, in der in Kurzform der gesamte Fundkomplex beschrieben wird. Andererseits wären in Listenform die wichtigsten Funde inklusive der nötigen Metadaten (Typenansprache, Datierung ...) zu erfassen. Zu diesen „Sonderfunden“, die z. B. für Ausstellungen und Forschungsprojekte besonders oft benötigt werden, wäre auch ein Foto entsprechend den Vorgaben der Landessammlungen zu erstellen (Farbkarte und Maßstab, neutraler Hintergrund). Nach einer Kontrolle ließen sich die Daten in der Folge automatisiert ins Inventarsystem einspielen.

Herausforderung wissenschaftliche Bearbeitung

Finanziert werden bei Rettungsgrabungen die technische Dokumentation und ein Bericht entsprechend den „Richtlinien für archäologische Maßnahmen“.⁴ Um das volle Potenzial der Quellen zu entfalten – und beispielsweise spannende, wissenschaftlich fundierte Geschichte für ein lokales bis internationales Publikum erzählen zu können oder in hochrangigen wissenschaftlichen Zeitschriften Beachtung zu finden –, ist jedoch noch viel darüber hinausgehende Arbeit nötig. Dies betrifft sowohl die detaillierte, mitunter sehr zeitaufwendige Darstellung, Einordnung und Interpretation von Funden und Grabungsdokumentationen als auch die Durchführung ergänzender Forschungsgrabungen und naturwissenschaftlicher Analysen.

Aufgrund des großen Umfangs der neu hinzukommenden archäologischen Fundkomplexe kann diese wissenschaftliche Bearbeitung am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems nur in ausgewählten Fällen erfolgen. Es bietet sich daher die Zusammenarbeit mit anderen Forschungsinstitutionen an, die z. B. Fragestellungen und

Materialien für Drittmittelprojekte oder für studentische Abschlussarbeiten suchen. Um das diesbezügliche Angebot besser bewerben zu können, wurde eine Liste von potenziell dafür geeigneten Fundkomplexen erstellt.

Mit Material von etwa 200 Fundstellen bietet diese Liste einen bunten Querschnitt durch verschiedene Zeitperioden und lässt sich nach Datierung und Menge der Funde filtern. Je nach der Definition von Themen und Fragestellungen könnten ausgehend von diesem Bestand beispielsweise fast 50 Dissertationen und mehr als 100 Masterarbeiten erstellt werden.

Ausblick

Für beide Ansätze zur Inventarisierung und wissenschaftlichen Bearbeitung werden derzeit Fragen zu technischer Umsetzung, Verbreitungsmodus und Copyright geklärt. Es gilt, bessere Möglichkeiten zu schaffen, damit die mit hohem Aufwand im Rahmen von Denkmalschutzmaßnahmen geborgenen Fundbestände der LSNÖ auch von der Wissenschaft intensiv genutzt und weiterführend bearbeitet werden.

Wünschenswert wäre in dieser Hinsicht eine noch frühere und engere Vernetzung der verschiedenen BearbeiterInnen. Im Optimalfall findet diese bereits während der Grabung statt, um z. B. Beprobungsstrategien für die gezielte Beantwortung aktueller Forschungsfragen festlegen zu können.

¹ Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hrsg.): Sammlungsstrategie des Landes Niederösterreich. Beschlossen von der Niederösterreichischen Landesregierung am 1. April 2014. St. Pölten 2014, S. 4.

² Vgl. Wolfgang Breibert: Zum Wachstum verdammt. Vom Finden und Bewahren. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2019, S. 26–29.

³ Vgl. Bundesdenkmalamt (Hrsg.): Fundberichte aus Österreich 49–56, 2010–2017.

⁴ Bundesdenkmalamt (Hrsg.): Richtlinien für archäologische Maßnahmen, 5. Fassung. Wien 2018.

Amphore für Fischsauce aus Südspanien
(Foto: Landessammlungen NÖ)



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Universell einsetzbar

Südspanisches Olivenöl und das Haus eines Ölhändlers in Carnuntum

Von Eduard Pollhammer und Franz Humer

O

livenöl zählte neben Wein und Fischsauce zu den meistimportierten Fernhandelsprodukten im Römischen Reich. Während den Bedarf an Grundnahrungsmitteln landwirtschaftliche Betriebe aus dem Hinterland von Carnuntum deckten, wurde eine Reihe von Luxusgütern und Lebensmitteln über größere Strecken in den grenznahen Provinzbereich eingeführt. Sein universeller Gebrauch machte Olivenöl zu einem besonders begehrten Produkt. Es gehörte nicht nur zu den wichtigsten Nahrungsmitteln, sondern spielte auch für die Körperpflege nach dem Baden in der Therme, als Grundlage für Salben und Parfums, als Sonnen- und Kälteschutz sowie als Brennstoff für Öllampen und damit als Beleuchtungsmittel eine enorme Rolle.

Als Transportbehälter dienten Fässer und vor allem Amphoren, die sich, meist fragmentiert, in großen Stückzahlen in den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) befinden.

Einen Schwerpunkt im Rahmen der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlungsbestände im Jahr 2019 bildeten die Amphoren aus dem sogenannten Haus IV im Römischen Stadtviertel der Zivilstadt von Carnuntum. In die Untersuchungen wurden auch Funde aus anderen Grabungen in Carnuntum sowie Alt-funde miteinbezogen. Zahlreiche Amphorenfragmente stammen aus dem Intervallum, dem bebauungsfreien Raum zwischen Haus IV und der Stadtmauer; dort wurden die großen Transportgefäße, bei denen es >>

sich im Normalfall um Einwegbehältnisse handelte, von den BewohnerInnen der umliegenden Häuser entsorgt. Diese Amphoren sind nicht nur eine wichtige archäologische Quelle für die Erforschung der weitreichenden Handelskontakte und wirtschaftlicher Umbrüche, sondern geben auch Aufschluss über das Konsumverhalten der CarnuntinerInnen.

Die Untersuchungen konnten zeigen, dass Olivenöl mit etwa 29 Prozent des Gesamtvolumens von Amphorenfunden aus Haus IV zu den meistkonsumierten Nahrungsmitteln gehörte. Im 1. und frühen 2. Jahrhundert n. Chr. gelangte vor allem istrisches bzw. nordadriatisches Olivenöl in Amphoren der Form „Dressel 6B“ (so die gängige Typenbezeichnung für die von Heinrich Dressel kategorisierten Amphoren) von Aquileia über die Bernsteinstraße nach Carnuntum. Nach dem Einbruch der istrischen Produktion in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. wurde das Olivenöl vorwiegend aus der südspanischen Provinz Baetica im heutigen Andalusien in bauchigen Amphoren der Form „Dressel 20“ nach Pannonien importiert.

Im Fundspektrum von Haus IV reihen sich Weinamphoren der Form „Dressel 2-4“ quantitativ an die zweite Stelle nach den Ölamphoren. Diese Weinamphoren aus dem 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. stammen aus verschiedenen Produktionszentren in Spanien und Norditalien. Dahinter folgen ebenfalls in speziellen Amphoren transportierte Fernhandelsprodukte wie Fischsauce – das Würzmittel der Römer schlechthin, das aus dem adriatischen Raum und Südspanien importiert wurde. Eingelegte Früchte kamen aus der Südostägäis und Oliven aus Norditalien nach Carnuntum.

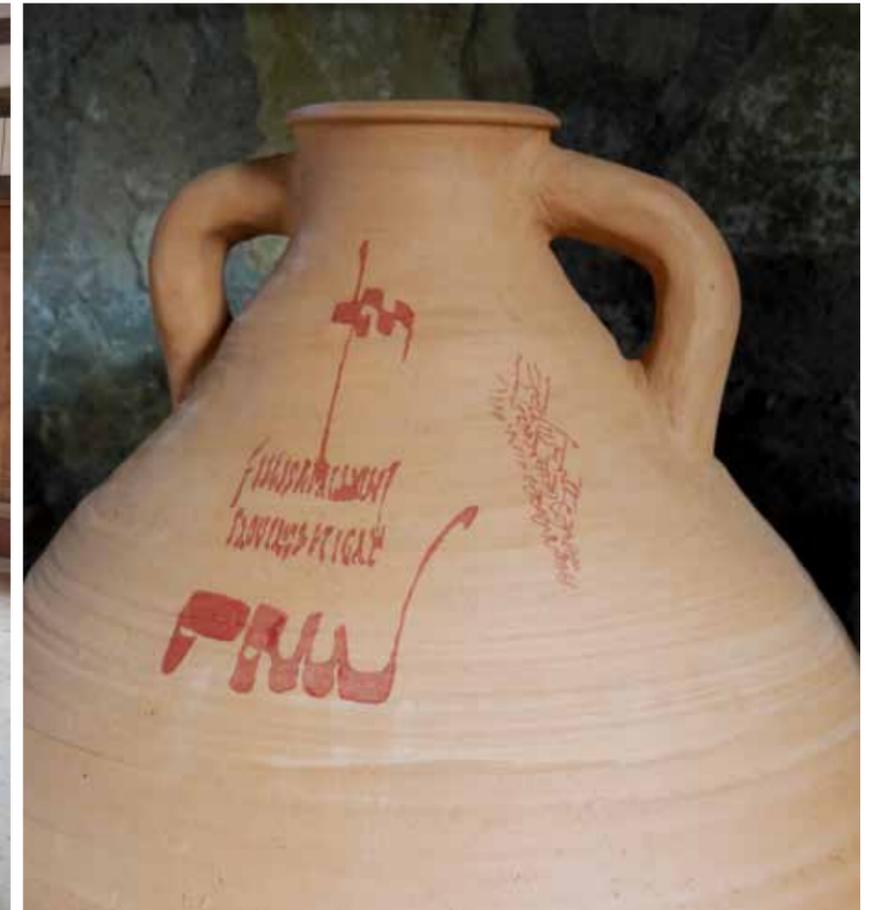
Die Form der Amphoren wie auch am Gefäßkörper angebrachte Pinselaufschriften (*tituli picti*) informierten die KäuferInnen über Inhalt, Gewicht, Herkunft,



Lagerraum des rekonstruierten Geschäftslokals eines Ölhändlers
(Foto: Archäologische Kulturpark Niederösterreich Betriebsges.m.b.H)

Händler und Transporteur der Ware. Gelegentlich sind auf den Ölamphoren auch staatliche Kontrollvermerke zu finden, da der Export des Olivenöls vom Staat besteuert wurde und zeitweilig unter staatlicher Kontrolle stand. Die Bedeutung des Handels mit Olivenöl zeigt sich nicht zuletzt in der Vielzahl der *mensae oleariae* (Öltheken bzw. Ölgeschäfte), die für Rom überliefert sind; sie gehörten zweifellos auch zum Stadtbild von Carnuntum.

Im Rahmen neuer Rekonstruktions- und Präsentationsmaßnahmen wurde in den Jahren 2018 und 2019 die Straßenfront entlang der sogenannten Südstraße im Römischen Stadtviertel von Carnuntum als Ergänzung zum bestehenden Stadtensemble aus dem frühen 4. Jahrhundert n. Chr. wiederaufgebaut. Dabei erfolgte auch die Rekonstruktion des Geschäftslokals eines Öl-



Nachgebildete Ölamphore der Form „Dressel 20“ mit Pinselaufschrift
(Foto: Archäologische Kulturpark Niederösterreich Betriebsges.m.b.H)

händlers mit einem Teil des dahinterliegenden Wohngebäudes. Solche Einzelhandelsgeschäfte waren überall im Stadtgebiet verteilt, sodass die Versorgungswege für die BewohnerInnen kurz waren. Der römische Einzelhandel war durch ausgesprochene Fachgeschäfte geprägt. In den römischen Städten gab es keine Gemischtwarenhandlungen, allerdings hatten die großen Märkte an den Fora sowie Spezialmärkte für Fleisch, Fisch und Wein ein großes Angebot an Waren, vergleichbar mit heutigen Einkaufszentren.

Großhändler kauften das Olivenöl im großen Stil in Südspanien und brachten es dann mithilfe von Transportunternehmern an den Bestimmungsort, wo es über ein dichtes Vertriebsnetz an spezialisierte Einzelhändler wie den Inhaber des neu rekonstruierten Geschäftslokals in Carnuntum weiterverkauft wurde.

Die neue Präsentation umfasst neben der Verkaufssituation mit einer Theke für den Straßenverkauf auch ein umfangreiches Amphorenlager mit nachgebildeten Amphoren der Form „Dressel 20“. Sie beleuchtet damit die Rolle Carnuntums als Wirtschaftsstandort und als Absatzmarkt für Fernhandelsprodukte an der Kreuzung zweier wichtiger Handelsrouten, der Donau und der Bernsteinstraße.

Arbeitsschwerpunkte 2019

Neben umfangreichen Maßnahmen zur Inventarisierung der Altbestände lag der Fokus der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlungsbestände im Jahr 2019 weiterhin auf dem Fundmaterial aus der Grabung in Haus IV mit einer Konzentration auf >>

Gebrauchskeramiken und die bereits angeführten Amphoren. Insgesamt knapp 8.200 Gefäße dieser Gattungen konnten erfasst und ausgewertet werden.

In Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt und dem Institut für Kulturgeschichte der Antike der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wurde 2019 mit einem interdisziplinären Projekt begonnen, in dessen Rahmen naturwissenschaftliche Analysen von Farbpigmenten an ausgewählten Steindenkmälern in Carnuntum stattfinden. Die kulturgeschichtliche Auswertung der Ergebnisse lässt neue Erkenntnisse über Maltechniken, Werkstattfragen, die Provenienz der Materialien oder auch den Export und Import von Pigmenten erwarten.

In Bezug auf die numismatischen Bestände konnte 2019 neben der Auswertung von Fundmünzen aus den aktuellen Grabungen sowie der Bearbeitung von weiteren 2.000 Münzen der letztjährigen Sammlungszugänge auch ein Manuskript zur monografischen Vorlage der Münzen des Regalian und seiner Gattin Dryantilla fertiggestellt werden. Der 260 n. Chr. nur wenige Monate in Carnuntum als Usurpator herrschende Regalian ließ in dieser kurzen Zeit ältere Münzen für sich und seine Gattin überprägen. Weltweit sind nur 66 Münzen des Herrscherpaares bekannt. Mit 29 Stück in den Beständen der LSNÖ verfügt der Bereich Römische Archäologie über die größte Sammlung dieser Münzen.

Im Rahmen der Digitalisierungsmaßnahmen des Sammlungsbereichs konnte neben der konsequenten Weiterführung der digitalen Erfassung von Sammlungsobjekten auch die von der 7reasons Medien GmbH entwickelte Carnuntum App um die militärischen Bereiche mit Auxiliarkastell, Legionslager und Amphitheater der Lagerstadt erweitert werden.

Neu in der Sammlung

Im Jahr 2019 wurde eine große Carnuntiner Privatsammlung erworben und konnten einzelne Objekte durch Schenkungen in die Bestände eingegliedert werden.

Ein Großteil der Objekte der Privatsammlung stammt aus einem geografisch eng begrenzten Gebiet im Bereich der Lagervorstadt. Eine Fundkonzentration mit einer Griffschale mit Omphalos, deren Griff in einem Jupiter-Ammon-Kopf endet, sowie eine große Menge von Denaren aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. lässt sich etwa im Bereich des Statthalterpalastes beobachten. Südlich des Amphitheaters der Lagerstadt ist wiederum eine Häufung von spätantiken Münzen festzustellen. Die erworbenen Sammlungsobjekte bilden damit eine wichtige historische Quelle und liefern ergänzende Aufschlüsse zu den aus der Lagervorstadt bekannten Grabungsfunden und -befunden.

Öffentlichkeitsarbeit

Am 27. Mai 2019 wurden die neuen Rekonstruktionen mit dem Geschäftslokal eines Ölhändlers von Landeshauptfrau Johanna Mikl-Leitner eröffnet. Die Maßnahmen tragen dazu bei, das ehemalige Aussehen und die innerstädtische Siedlungsstruktur des Römischen Stadtviertels am Beginn des 4. Jahrhunderts n. Chr. besser sichtbar zu machen und noch verständlicher zu gestalten. Durch die rekonstruierte Straßenfront werden die dahinterliegenden Wohnbauten funktional und architektonisch in das Stadtbild integriert, was den Eindruck eines dicht verbauten Stadtviertels verstärkt. Mit neuen Themen wie dem Fernhandel wird auch der



Griffschale mit Omphalos
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Vermittlung des Alltagslebens der BewohnerInnen Carnuntums ein weiteres Kapitel hinzugefügt.

Ausblick 2020

Die Planungen für weitere Ausbaumaßnahmen zur Optimierung und Attraktivierung der Präsentationen im Römischen Stadtviertel werden sich in den kommenden Jahren auf den Südbereich der *villa urbana* konzentrieren. Daher wird auch ein Schwerpunkt der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlungsbestände im Jahr 2020 auf dem Fundmaterial aus diesem seit 2015 archäologisch untersuchten Gebäudekomplex liegen.

Mit einjähriger Verzögerung soll der Donaulimes als weiterer Abschnitt des UNESCO Welterbes „Frontiers of the Roman Empire“ voraussichtlich 2020 in die Liste der Welterbestätten aufgenommen werden. 2019 wurde bereits an einem Konzept für ein Welterbe-Informationszentrum zum Donaulimes gearbeitet, dessen Umsetzung 2020 im Besucherzentrum der Römerstadt Carnuntum erfolgt. Mithilfe digitaler Medien werden Informationen zu den einzelnen Standorten vor allem des österreichischen Grenzabschnitts vermittelt sowie Aussehen, Funktion und Entwicklung der römischen Fluss-

grenze beleuchtet. Zudem soll die Einrichtung als Portal für die weitere Erkundung des Donaulimes dienen. Mit einer Präsentation ausgewählter Objekte der LSNÖ wird nicht nur den militärischen Aspekten Rechnung getragen, sondern auch ein facettenreiches Bild von der Lebensweise der BewohnerInnen an der Nordgrenze des Römischen Reiches gezeichnet.

LITERATUR

Tamás Bezczyk: Amphorae from the Auxiliary Fort of Carnuntum. In: Herma Stiglitz, Sonja Jilek (Hrsg.), Das Auxiliarkastell von Carnuntum. Bericht über die Grabungen 1977–1988. Wien 1997, S. 147–178.

Tamás Bezczyk: Amphorae from the South Area of the Auxiliary Fort at Carnuntum (Preliminary Report). In: Manfred Kandler (Hrsg.), Das Auxiliarkastell Carnuntum 2 (= Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes 30). Wien 1997, S. 173–181.

Christoph Eger (Hrsg.): Warenwege – Warenflüsse. Handel, Logistik und Transport am römischen Niederrhein. Ausst.-Kat. LVR-Archäologischer Park Xanten/LVR-Römermuseum (= Xantener Berichte 32). Mainz 2018.

Christian Găzduc, Eduard Pollhammer: Ugly and Famous. The coins of the usurper Regalianus and his wife Dryantilla in the Museum Carnuntinum (= Archäologischer Park Carnuntum. Neue Forschungen 16). St. Pölten 2020.

Michael Klein, Wolfgang Neubauer, Mario Wallner u. a.: Virtuelle Rekonstruktionen in Carnuntum. Neue Entdeckungen zur Stadtgeschichte der römischen Donaumetropole. In: Eva Pasch, Holger Kieburg (Hrsg.), Auferstehung der Antike. Archäologische Stätten digital rekonstruiert. Darmstadt 2019, S. 94–97.

Eduard Pollhammer: Neue Rekonstruktionen im Römischen Stadtviertel von Carnuntum. In: Acta Carnuntina 9/2, 2019, S. 16–25.



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Neu im Sortiment

*Drei Neuzugänge im Sammlungsbereich
Römische Archäologie*

Von Jasmine Cencic

E

nde 2018 konnte erneut eine Carnuntiner Privatsammlung in den Bestand der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), Sammlungsbereich Römische Archäologie, übernommen und so der Verbleib interessanter Fundstücke in der Region gesichert werden. Im Folgenden seien drei davon näher vorgestellt.

Bacchusbüste: Aufsatz eines dreibeinigen Klapptisches

Die männliche Büste aus Bronze stellt Bacchus dar, den römischen Gott der Vegetation, der Fruchtbarkeit, des Weines und der Ekstase. Sie bildete ursprünglich

gemeinsam mit zwei weiteren, wohl identen Bacchusbüsten den figürlichen Aufsatz eines dreibeinigen bronzenen Klapptisches/Klappdreifußes.¹ Aus einem seitlich angedeuteten zweiblättrigen Blütenkelch herauswachsend, sitzt die Figur auf einem profilierten rechteckigen Sockel, der oben auf einem der drei Klapptischbeine montiert war. An ihrem Rücken ist ein aufwärts umgebogener Haken zu erkennen, der zur Befestigung einer runden Tisch- bzw. Auflageplatte oder Bronzeschale diente.

Der Oberkörper der Büste ist nackt bis auf die *nebris*, ein Rehfell, das über die linke Schulter gelegt und schräg über die Brust geführt ist. Das Fell weist Punzdekor sowie einen umgeschlagenen Saum mit >>

Kerbverzierung auf. Im Bereich der linken Schulter- und Rückenpartie ist die Büste beschädigt. Der Kopf des Gottes ist etwas nach links gerichtet. Im Haar trägt er einen Frucht-Blatt-Kranz: Seitlich finden sich je zwei übereinander angeordnete Weinblätter, darunter Weintrauben bzw. Korymben (Efeufrüchte), über der Stirn ein erhabener Mittelaufsatz mit abgegriffener Oberfläche. Aufgrund der noch sichtbaren Randkerben kann auf die Darstellung eines Weinblattes geschlossen werden. Das Gesicht ist mit ernster Miene modelliert, in die vorgewölbten Augäpfel sind kleine Pupillen eingetieft. Man erkennt Stirnlocken, am Hinterkopf glatt gestrichenes sowie im Nacken zu einem Knoten zusammengebundenes gesträhtes Haar. Über dem Haarknoten liegt ein um den Hinterkopf geschlungenes Band als unterer Abschluss des Frucht-Blatt-Kranzes.

Die Gesamthöhe der Aufsatzbüste (Inv.Nr. 22800/60) beträgt 7,90 Zentimeter, die maximale Breite 3,68 und die maximale Tiefe 5,23 Zentimeter. Der bis auf die untere umlaufende Randleiste dreiseitig profilierte, unregelmäßig gearbeitete Sockel² weist auf der Unterseite eine rechteckige, zirka 1,40 mal 0,90 Zentimeter große Ausnehmung für die Montage auf dem Klapptischbein auf. Diese reicht drei Zentimeter tief ins Innere. In der Mitte des Rückens der Figur setzt ein massiver, annähernd rechtwinkelig gebogener Haken rechteckigen Querschnitts an, dessen Umbruch durch eine seitliche Abtreppe betont wird.³

Als Bekrönung von dreibeinigen Klapptischen waren Bacchusbüsten in der Römischen Kaiserzeit sehr beliebt, man findet aber auch andere Götter- und Menschendarstellungen. Der Sammlungsbereich Römische Archäologie der LSNÖ verfügt nur über wenige Auf-

satzbüsten. Hervorzuheben ist die besonders schöne Darstellung einer weiblichen Büste in Form der Personifikation der römischen Provinz Africa, die ebenfalls aus einem Neuerwerb stammt.⁴

Zwei Fingerringe mit Gemme

Gemmen (lat. *gemmae*) sind Edel- und Schmucksteine mit eingravierten bildlichen Darstellungen. Zumeist in Fingerringen gefasst, wurden sie entweder als Schmuckstück getragen oder häufig auch zum Siegeln verwendet. Die beiden neu erworbenen Fingerringe sind aus Eisen gefertigt. Als Gemmen wurden die Edelsteine Karneol und Jaspis gewählt, die aufgrund ihrer schönen, intensiven Rottöne bei den Römern am beliebtesten waren und auch im Carnuntiner Gemmenmaterial in der genannten Reihenfolge dominieren.⁵

Die rostrote, hochovale, 16 mal 12,5 Millimeter messende Jaspis-Gemme des ersten, nur mehr fragmentarisch erhaltenen Eisenrings (Inv.Nr. CAR-GE-1369) zeigt die bekleidete Büste des Gottes Apollo nach links mit gewelltem, zu einer Rolle gefasstem Haar, in dem ein Lorbeerkranz steckt. Die Gemme weist einen schrägen, quer über das Bildfeld verlaufenden Feldschaden auf. Der Fingerring mit Gemme, der in das 1./2. Jahrhundert n. Chr. datiert, wurde bereits 2005 publiziert, also zu einem Zeitpunkt, als sich dieser noch in Privatbesitz befand.⁶

Darstellungen des Apollo zählen zu den selten auf Carnuntiner Gemmen vorkommenden Götterbildern. Inklusive der oben genannten Neuerwerbung sind bisher nur sieben Abbildungen bekannt, zwei davon befinden sich in Privatbesitz.⁷



Zwei neu erworbene Fingerringe mit Gemme
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Der zweite, ebenfalls nur fragmentarisch erhaltene Eisenring (Inv.Nr. CAR-GE-1372) weist einen hochovalen, rotbraunen, 18 mal 14,1 Millimeter messenden Karneol auf. Das Bildfeld ist leicht gewölbt und zeigt mehrere Sprünge, vor allem in der linken Bildhälfte. Man erkennt einen Hahn mit erhobenem Bein. Er steht vor einem Baum, um den sich eine Schlange windet. Der Schlangenkopf ist zum Hahn gestreckt. Die Gemme datiert laut Günther Dembski ins 1./2. Jahrhundert n. Chr.

Tierdarstellungen auf Gemmen waren bei den Römern sehr beliebt. Sie erscheinen entweder als Begleitfiguren von Göttern, Heroen oder Menschen oder aber alleine, wobei eine breite Streuung der Arten zu beobachten ist.⁸ Der Hahn als Symbol des Aufwachens kommt ebenfalls in verschiedenen Varianten und mit diversen Attributen vor. Er wird gerne als Begleiter des Gottes Merkur dargestellt.

¹ Vgl. Ute Klatt: Römische Klapptische. Drei- und vierbeinige Stützgestelle aus Bronze und Silber (= Kölner Jahrbuch Bd. 28, 1995). Köln 1996, S. 349–573.

² Maße: max. Höhe 1,98 Zentimeter, max. Breite 2,21 Zentimeter, max. Tiefe 1,83 Zentimeter.

³ Maße: waagrechte Strebe Länge 2,80 Zentimeter, max. Breite 1,52 Zentimeter, max. Tiefe 1,00 Zentimeter; senkrechte Strebe (etwas zur Seite geneigt) Länge 3,66 Zentimeter, max. Breite 1,16 Zentimeter, max. Tiefe 0,99 Zentimeter.

⁴ Franz Humer (Hrsg.): Von Kaisern und Bürgern. Antike Kostbarkeiten aus Carnuntum. Ausst.-Kat. Bad Deutsch-Altenburg (= Katalog des NÖ Landesmuseums N. F. 482). Wien 2009, S. 261–262, Nr. 1014. Zu weiteren Carnuntiner Klapptischaußätzen siehe Klatt: Römische Klapptische, S. 509, Nr. B18 (kahlköpfiger Mann in Toga) und B19 (Göttin).

⁵ Zu den Carnuntiner Gemmen siehe Günther Dembski: Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum (= Neue Forschungen. Archäologischer Park Carnuntum 1). Wien 2005. Ein Nachtrag der seit 2005 erfolgten Neufunde sowie Neuerwerbungen durch die Landessammlungen Niederösterreich ist für das Jahr 2020 geplant.

⁶ Ebd., S. 122, Nr. 682, Taf. 68.

⁷ Im Bestand der Landessammlungen Niederösterreich befinden sich Gemmen mit folgenden Inv.Nr.: CAR-GE-41, CAR-GE-42 (siehe ebd., S. 63, Nr. 100, 101); CAR-GE-996, CAR-GE-1252 (unpubliziert). In Privatbesitz: siehe ebd., S. 63, Nr. 99 und 102.

⁸ Zu den Tierdarstellungen auf Carnuntiner Gemmen siehe ebd., S. 41.



Antefixe aus dem Bestand Römische Archäologie (Kulturfabrik Hainburg)
Inv.Nr. CAR-K-1037, CAR-K-1042, CAR-K-1038
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Fußabdrücke, Graffiti & Co.

Ziegel – Baumaterial mit Geschichte

Von Alexandra Rauchenwald

Die Entstehungsgeschichte des Ziegels ist sehr alt. An der Luft getrocknete Ziegel wurden bereits um 7300 v. Chr. in Jericho hergestellt, aus Mesopotamien vorliegende gebrannte Exemplare datieren etwa um 3000 v. Chr. Die Römer – sie wussten um die Qualitäten des Baustoffs – haben die über die Jahrtausende hinweg überlieferten Kenntnisse übernommen, die Ziegelbauweise weiterentwickelt und perfektioniert. Das Rohmaterial war kostengünstig und vielerorts vorhanden, die Herstellungstechniken waren weitgehend simpel, der damit verbundene körperliche Einsatz aber hoch. Die Fertigung erfolgte überwiegend serienmäßig in großen Mengen nach standardisierten Arbeitsabläufen in vom Militär organisierten Ziegeleien oder privat

geführten Unternehmen. Diese Faktoren und zusätzlich die Beständigkeit des gebrannten Tons führten dazu, dass an römischen Fundplätzen immer wieder große Stückzahlen ans Tageslicht kommen.

Die im Zuge der jüngeren Grabungsgeschichte von Carnuntum freigelegte Baukeramik wird – zusammen mit den Begleitfunden – mithilfe einer ausschließlich für diesen Zweck konzipierten Datenbank inventarisiert und nach Projekten getrennt separat in Kartons bzw. in größeren stapelbaren, luftdurchlässigen Kunststoffkisten verwahrt. Anders wird mit dem Material aus älteren, im 19. und 20. Jahrhundert durchgeführten Ausgrabungen sowie Schenkungen und Erwerbungen verfahren. Teils ist der Fundzusammenhang >>

verloren gegangen und die Funde sind nicht mehr in ihrer Geschlossenheit erhalten. Für die Archivierung ausschlaggebend sind in diesen Fällen der Ziegeltypus bzw. bei den gestempelten leistenförmigen Dachziegeln die Namen der Fabrikanten.¹ Die Ziegel werden in eigens angefertigten Ladenmodulen verwahrt. Die massiven Holzladen laufen auf Blum-Vollauszügen und können jeweils ein Gewicht von bis zu 40 Kilogramm aufnehmen. Aufgrund der einfachen Bedienbarkeit und der aktuellen Verstandortung im Inventarisierungsprogramm TMS (The Museum System) der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) kann jederzeit problemlos auf die Funde zugegriffen werden.

Bis Ende des Jahres 2019 wurden über 600 Einzelobjekte dieser Materialgruppe neu inventarisiert und die Hälfte davon im TMS erfasst. Der Bestand setzt sich aus verschiedenen Ziegelformen zusammen:

Quadratische Plattenziegel (*lateres*) unterschiedlicher Größe und Stärke wurden in Wänden, Fußböden oder Heizanlagen verbaut. Typische Dachziegel sind Leisten- (*tegulae*) und Wölbziegel (*imbrices*), wobei die halbröhrenförmigen *imbrices* die Stoßfugen der Leistenziegelpaare überdeckten. Am Boden dicht aneinandergereiht erfüllten *tegulae* ihren Zweck als Wasserablenkungsrillen. Darüber hinaus wurden sie sekundär zum Bau von Ziegelplattengräbern herangezogen. Hoch vom Dach prangten die reliefverzierten, in Modellen hergestellten Stirnziegel (*antefixa*); diese dekorativen Elemente wurden jeweils an den unteren Abschlüssen der Deckziegellagen appliziert und verschlossen so deren Öffnung. Weiters verfügen die LSNÖ neben würfelförmigen oder rautenförmigen bzw. sechseckigen Mosaiksteinen über Kaminaufsätze, Wasserrohre und rechteckige Hohlziegel (*tubuli*): Letztere wurden primär in Thermen und mitunter in den Wänden von Wohnräu-

men verbaut. Durch sie strömte die warme Luft der Heizungsanlagen.

Die vielfältigen Formen der Baukeramik führen den hohen technologischen Standard in der Antike vor Augen. Doch bei sorgfältiger Betrachtung der einzelnen Ziegel können weitere wertvolle Kenntnisse gewonnen werden. Am prägnantesten sind die vor dem Brand (*ante cocturam*) vorgenommenen Stempelungen. An über 260 Ziegeln des inventarisierten Bestandes ließen sich die Namen von 50 privaten Produzenten nachweisen. Zum Einpressen verwendete man zumeist hölzerne Formstempel. Mit 40 Einzelobjekten zahlenmäßig am stärksten vertreten ist die ortsansässige Betriebsstätte des C(aisus) V(alerius) Constans Kar(nuntinus).² Die Erzeugnisse des etwa im 2. Jahrhundert n. Chr. und eventuell noch im frühen 3. Jahrhundert tätigen Unternehmens³ wurden auch bei den jüngeren Grabungen im antiken Stadtviertel nachgewiesen. Ebenfalls mehrfach liegen Ziegel mit Stempelungen der OFARN-Gruppe, der ATILIA FIRMA und des T.FL.SEXTVS vor.

Auf zahlreichen, zumeist großflächigen Ziegelformen wie Suspensurplatten oder *tegulae* haben sich oftmals Graffiti erhalten. Die Bandbreite reicht von eingritzten Spielfeldern wie jenem für das Soldatenspiel *ludus latruncularum*, das in Carnuntum mehrfach belegt ist, über bildliche Darstellungen und Schreibübungen bis hin zu Texten, die etwa Hinweise auf den Produktionsablauf bei der Ziegelherstellung geben. Zwei vielleicht zusammengehörende Fragmente eines Dachziegels, gefunden 2008 im Amphitheater I der Lagerstadt von Carnuntum, sind dafür ein gutes Beispiel. Darauf ist verzeichnet, wie hoch das Soll pro Fertigungseinheit oder das Tagessoll des genannten *tegularius*, des Herstellers von Dachziegeln, ist. Die dafür gängige Beschreibung setzt sich aus dem Datum, dem Namen des



Tegulaefragmente mit Graffiti aus dem Amphitheater I der Lagerstadt von Carnuntum (Foto: Landessammlungen NÖ)

Töpfers und zum Schluss der Anzahl der hergestellten *tegulae* zusammen.⁴ Folgende Textpassagen sind auf den Ziegeln zu lesen: „... / Nonas / Augus[ta]s] / Ti(berius) Oct[avius?] / Augat[?] / Rex[-] / Iust[-]“.

Das Datum der Herstellung ist eine nicht erhaltene Tageszahl vor den Nonen des August (= 5. August), das heißt der 2., 3. oder 4. August. Der *tegularius* ist ein gewisser Tiberius Oct[avius?], wobei die Ergänzung des *nomen gentile*, des Familiennamens, auch anders gelaute haben könnte. Danach müsste sein *cognomen* folgen. In den Zeilen fünf und sechs sind anscheinend weitere Namen genannt. Nicht mehr erhalten ist die Anzahl der *tegulae*, die Tiberius an diesem Tag oder für diese Charge hergestellt hat.

„[-] II / [-] CXXXII“: In der zweiten Zeile ist die Anzahl der hergestellten *tegulae* von 132 erhalten. Was in den Zeilen davor stand, muss offenbleiben.

Abdrücke von Menschen oder Tieren im noch ungebrannten Ton sind vielfältige Zeugnisse ganz individueller Art. So hinterließ ein barfüßiges, über die zum Trocknen aufgelegten Ziegeln laufendes Kind ebenso seine Spuren⁵ wie Erwachsene, die oft unübersehbar mit ihrem Schuhwerk in den noch feuchten Ziegeln traten; zum Glück lassen sich so – quasi als Nebenprodukt – Informationen über Modelle und

Schuhgrößen sammeln. Besonders deutlich zeichnen sich die Abdrücke der Schuhnägel ab.⁶ Weiters finden sich auf den Ziegeln Hinweise auf Pflanzen, Hölzer und Gewebe. Abziehrillen vom Einstreichen der Tonmasse in den Formrahmen, durch einen kammartigen Gegenstand aufgeraute Oberflächen (sogenannte Kammstrichmuster) oder noch vor dem Brand hergestellte Löcher in Leistenziegeln dokumentieren technologisches Detailwissen dieser Zeit.

¹ Die vom Militär produzierten und gestempelten Leistenziegel wurden bislang nicht bearbeitet, vorerst aber nach Legion und Stempeltyp vorsortiert. In den Laden befinden sich *tegulae* privater Betriebe und vereinzelt *lateres*, *imbrices* und *tubuli* mit Legionsstempel.

² Vgl. Christian Gugl, Raimund Kastler (Hrsg.): Legionslager Carnuntum. Ausgrabungen 1968–1977 (= Der römische Limes in Österreich 45). Wien 2007, S. 267.

³ Vgl. ebd., S. 268.

⁴ Beschreibung, Lesung und Transkription: Mag. Dr. Franziska Beutler, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik der Universität Wien.

⁵ Vgl. Franz Humer (Hrsg.): Von Kaisern und Bürgern. Antike Kostbarkeiten aus Carnuntum (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 482). Wien 2009, S. 153, Kat. Nr. 556. Plattenziegel mit dem Abdruck eines Kinderfußes, gefunden im Jahre 2007 in der *villa urbana* im antiken Stadtviertel von Carnuntum.

⁶ Vgl. Alexandra Rauchenwald: Die Bekleidung des römischen Soldaten. In: Franziska Beutler u. a., Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Caesaren. Bad Vöslau 2017, S. 251, Kat. Nr. 278–279; vgl. Danica Beyll: Römische Ziegel mit Sohlenabdrücken aus Österreich. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien 1990.



Detailaufnahme einer replizierten Figurine
des „Schiffszug“ von Helmut Krauhs, Inv.Nr. LK 1701/1-10
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICHE HISTORISCHE LANDESKUNDE
UND RECHTSGESCHICHTE

Von der Krux mit dem Original

*Zum Einsatz von Repliken im Sammlungs-
und Ausstellungsbereich am Beispiel des
„Schiffszug“ von Helmut Krauhs*

Von Abelina Bischof

M

useale Sammlungen stehen in der Verantwortung, die in ihrem Bestand befindlichen Objekte zu bewahren und auch für künftige Generationen und deren Forschung zu erhalten. Dieser Auftrag wird von öffentlichen Sammlungen sowohl in der Innen- als auch in der Außenwahrnehmung zunehmend als zentrale Aufgabe ihrer Tätigkeit empfunden, selbst wenn dadurch ein Widerspruch zum Ausstellen und Vermitteln der Bestände entsteht.

Wenn nun aber das Zeigen von Originalen – insbesondere in Zeiten, in denen digitale Kulturangebote sozusagen „frei Haus“ geliefert werden können – wirklich ein, ja vielleicht sogar *das* zentrale Alleinstellungsmerkmal der Museen schlechthin ist,¹ was bedeutet das

für das Handeln der Sammlungsverantwortlichen, die den Auftrag zum Erhalt gleichwie zur Gewährleistung der öffentlichen Zugänglichkeit ihrer Bestände haben?

Diese Frage birgt insbesondere für Dauerausstellungen größte Brisanz, scheinen doch die Tage des klassischen Exponats mit der zunehmenden Professionalisierung der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit gezählt zu sein. Ganze Materialgruppen, wie unter anderem Textilien und Fotografien, sind bei Beherzigung der gängigen Vorgaben zur präventiven Konservierung von einer dauerhaften Präsentation ausgeschlossen. Dies bedeutet in weiterer Konsequenz, dass sich die Museen in ihren Dauerausstellungen zum Wohle der Originale entweder mit der wenig renommierten >>

ORIGINAL
REPLIK
DUPLIKAT
FAKSIMILE
KOPIE

Präsentation von Faksimiles und Kopien oder aber mit Ausstellungsgestaltungen begnügen müssen, die noch weit weniger besucherfreundlich sind (Stichwort: dunkle Ausstellungsräume). Kein Wunder, dass der Rückgriff auf digitale Medien als Alternative verlockend wirkt!

Einen weiteren, überaus ambitionierten Ausweg aus dem Dilemma bieten regelmäßige Wechsel der Ausstellungsobjekte. Diese sind aber nur unter hohem Personal-, Zeit- und Materialaufwand zu bewerkstelligen und bringen die Sammlungen schlussendlich irgendwann dann doch in die Verlegenheit, für zentrale Stücke keinen Ersatz mehr zu finden.

Im zweiten Jahr ihres Bestehens war 2019 auch die Dauerausstellung des Hauses der Geschichte im Museum Niederösterreich, die großteils aus den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) bestückt ist, mit diesem Problem konfrontiert. Es galt, die permanente Präsentation so umzugestalten, dass die empfindlichen „Highlight-Objekte“ der Sammlungen

unter Wahrung der gängigen konservatorischen Standards auch weiterhin ausgestellt werden konnten. Insbesondere die an zwei Stellen der Schau gezeigten Szenarien von Helmut Krauhs (1912–1995) waren von dieser Fragestellung betroffen. Diese in den 1960er-Jahren für die jeweiligen Außenstellen des Niederösterreichischen Landesmuseums in Auftrag gegebenen Szenarien waren ursprünglich als bloße Ausstellungshilfe klassifiziert und deshalb trotz ihrer Lichtempfindlichkeit dort über Jahrzehnte hinweg kontinuierlich ausgestellt worden. Erst mit ihrer Rückholung im Zuge der Schließung der Außenstellen kam es zu einer Neubewertung, in deren Folge sie, als Kunstobjekte klassifiziert, Eingang in das Inventar des Sammlungsbereichs Historische Landeskunde fanden. Für sie gelten damit die gängigen konservatorischen Standards.

Während nun also die Sammlungsleitung in Abstimmung mit den zuständigen RestauratorInnen und dem Museumsteam die Entscheidung traf, bei Krauhs' „Erbhuldigungszug Kaiser Karls VI.“ auf den Einsatz von Lichtsensoren zur Senkung der Lichtbelastung zurückzugreifen, war dies beim „Schiffszug“ aufgrund der Beschaffenheit der Vitrine nicht möglich. Da der Abzug der Szenerie aber eine Lücke in die Erzählung der Dauerausstellung gerissen hätte, entschied man sich dazu, die Figurinen möglichst originalgetreu replizieren zu lassen. Die Suche nach einem Atelier, das sich dieser Herausforderung gewachsen fühlte, gestaltete sich als extrem schwierig. Schlussendlich konnte eine Kostümbildnerin für das Unterfangen gewonnen werden, welche die Replikate in Zusammenarbeit mit einem Künstler entwarf und nachbildete. Inwieweit diese es nun vermögen, die vielbesagte „Aura“ des Originals in der Ausstellung zu transportieren, mögen die MuseumsbesucherInnen entscheiden.

Aus Sicht der Sammlungsleitung hatte das Pilotprojekt zwei positive Effekte. Einerseits bot es die Möglichkeit, die Originale und ihre Herstellung genau unter die Lupe zu nehmen. So konnten neue Erkenntnisse über die innere Zusammensetzung der Figurinen und die Arbeitsweise Krauhs' gewonnen werden. Andererseits lässt sich die Szenerie nun dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich machen, ohne dadurch den Erhalt des Originals zu gefährden. Und darin liegt letztlich der wahre Wert des Replikats begründet: Es schlägt eine Brücke zwischen dem materiellen und dem ideellen Wert des Originals und ermöglicht damit sowohl Sammlungs- als auch Museumsverantwortlichen, auf die gesellschaftliche Bedeutung des Objekts und der daraus resultierenden Notwendigkeit seines Erhalts hinzuweisen.

Arbeitsschwerpunkte 2019

- Fertigstellung der wissenschaftlichen Erschließung des Bestandes des Mährisch-Schlesischen Heimatmuseums
- Fertigstellung der wissenschaftlichen Erschließung der Plakatsammlung Sommer in St. Pölten (siehe dazu den Beitrag von Michael Resch ab S. 64)
- Überarbeitung ausgewählter Bereiche der im Haus der Geschichte im Museum Niederösterreich präsentierten Dauerausstellung

Neu in der Sammlung

Als Neuzugang in der Sammlung konnte 2019 ein repräsentatives Gemälde des jungen Kaisers Franz Joseph I. vom österreichischen Maler Eduard Klieber (1803–1879) begrüßt werden. Die ganzfigurige Darstellung, die aus dem Jahre 1853 datiert, zeigt den jungen

Herrscher in Feldmarschallsuniform mit Ordenschmuck vor dem sogenannten Heldenberg im Hintergrund stehend.

Das Bild ist für die LSNÖ in vielerlei Hinsicht von wissenschaftlichem Wert, vor allem aber wegen seines geografischen Konnexes zum Heldenberg – einer auf einer Anhöhe des Schlossparks Wetzdorf (Bezirk Hollabrunn) gelegenen Gedenkstätte, welche die militärischen Verdienste der k. k. Armee im Zuge der Niederschlagung der 1848 in Oberitalien und Ungarn wütenden Aufstände gegen die Monarchie würdigt. Das monumentale Ehrenmal ist vor dem Hintergrund des Neoabsolutismus als patriotisches Bekenntnis zum monarchistischen Gesamtstaat zu verstehen.

Der Heldenberg wurde vom Besitzer des Schlosses Wetzdorf, dem Armeelieferanten Josef Gottfried Ritter von Pargfrieder (1787–1863), erbaut. Der Industrielle war während der Napoleonischen Kriege als Lieferant von Nahrungsmitteln und Schuhwerk an die kaiserliche Armee zu Reichtum gekommen. Seine freundschaftlichen Beziehungen zu den größten Heerführern seiner Zeit, Feldmarschall Graf Radetzky und Feldmarschall Freiherr von Wimpffen, waren unter anderem dem Umstand geschuldet, dass er deren hohe (Spiel-) Schulden beglich. Im Gegenzug erklärten sich die beiden dazu bereit, sich nach ihrem Ableben in einer Gruft unter dem monumentalen Obelisken am Heldenberg beisetzen zu lassen. Die feierliche Bestattung Feldmarschall Radetzkys im Jahre 1858 fand in Anwesenheit des Kaisers statt und bot Pargfrieder den ersehnten Anlass, sich als treuer Diener der Monarchie in Szene zu setzen und dem Kaiser die Gedenkstätte offiziell als Geschenk zu übergeben.

Dieser stand der Gedenkstätte aber – ebenso wie die meisten Zeitgenossen – kritisch gegenüber; dass es ►►



Detailaufnahme replizierter Figuren
des „Schiffszug“ von Helmut Krauhs, Inv.Nr. LK-1701/1-10
(Foto: Landessammlungen NÖ)

sich der zur Geburt bürgerliche Pargfrieder nicht nehmen ließ, zwischen den beiden großen „Helden“ beige-
setzt zu werden, wurde als anmaßend betrachtet. Der
Kaiser hätte Radetzky lieber in der Kapuzinergruft be-
stattet gewusst. Die vorliegende Darstellung ist das ein-
zig bekannte offizielle Porträt, das den Kaiser mit dem
Heldenberg in Verbindung bringt. Dieser Umstand legt
nahe, dass das Werk im Auftrag Pargfrieders entstand
und sich ursprünglich in der Ehrenhalle am Helden-
berg befand.

Öffentlichkeitsarbeit

- Von 30. Mai bis 2. Juni 2019 durften die LSNÖ die
Internationale Gesellschaft für Rechtliche Volkskun-
de zu einer Tagung in St. Pölten begrüßen. Dieser
Rahmen bot Anlass zu einem interessanten Fachaustausch,
bei dem der wissenschaftlichen Community unter anderem
auch das im Schloss Pöggstall neu er-
richtete Museum für Rechtsgeschichte präsentiert
werden konnte.

- Mit dem neuen Folder der Kaiserhaussammlung ist
eine englischsprachige Informationsbroschüre ent-
standen, die Interessierten illustrierten Einblick in
die thematische Zusammensetzung der Sammlung
und ihrer Highlights gibt.
- Anlässlich der Übergabe des im 3-D-Druck herge-
stellten Duplikats des Stadtmodells von Retz an das
Stadtmuseum Retz (siehe dazu den Beitrag von
Jörn-Henrik Stein ab S. 190) hielt Rocco Leuzzi einen
Vortrag über das Projekt und die Bedeutung der Di-
gitalisierung in Museen.

Ausblick 2020

- Das Hauptaugenmerk der Sammlungsverwaltung
wird 2020 auf der verstärkten Weiterführung der Di-
gitalisierung der kulturgeschichtlichen Bestände für
das E-Museum liegen.
- In einem gemeinsamen Projekt mit dem Zentrum
für Museale Sammlungswissenschaften soll im Jahr
2020 die Einlagerung der textilen Bestände der
Sammlungsbereiche – hier insbesondere jene des
Mährisch-Schlesischen Heimatmuseums – überar-
beitet bzw. optimiert werden.

¹ Vgl. Ingrid Scherney: Gedanken zum Wahrheitsanspruch, zur Authentizität
und: Wer spricht überhaupt im Zeitbrücke-Museum? In: Neues Museum – Die
österreichische Museumszeitschrift, 19, 4, Oktober 2019, S. 22–23.



Eduard Klieber, Kaiser Franz Joseph I. vor dem Heldenberg, 1853
Inv.Nr. LK-2516
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICHE HISTORISCHE LANDESKUNDE
UND RECHTSGESCHICHTE

„Die Druckerei Friedrich Sommer empfiehlt sich“

Zur Geschichte und wissenschaftlichen
Aufarbeitung einer Plakatsammlung

Von Michael Resch

D

ie Plakatsammlung der Druckerei Friedrich Sommer aus St. Pölten wurde im Zuge der Erweiterung der landesgeschichtlichen Sammlungen im Jahr 2015 erworben. Ihr Bestand umfasst mehr als 1.800 eigens produzierte Plakate und dokumentiert das Alltagsleben der Bevölkerung Niederösterreichs von den 1860er-Jahren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.¹

Der gebürtige St. Pöltner Friedrich Sommer (1836–1904) kaufte 1868 die damals in der Kremser Gasse Nr. 188 ansässige Druckerei des Franz Xaver Lorenz. Sommer, der aus einer Gastwirtfamilie stammte, ging schon früh nach Wien an die k. k. Hof- und Staatsdruckerei und lernte dort den Beruf des Schriftsetzers.

Seine verschiedenen Arbeitsstationen brachten ihn später bis nach Deutschland.² In der Druckerei in St. Pölten begann er mit elf ArbeiterInnen zu produzieren, die er allesamt vom Vorgängerbetrieb übernommen hatte.³

Der alteingesessene Betrieb war 1782 von Lorenz' Vorfahren als erste Buchdruckerei in St. Pölten gegründet worden.⁴ Mit der Übernahme der Druckerei erwarb Sommer auch die Eigentums- und Verlagsrechte an der von Franz Xaver Lorenz 1861 mitbegründeten Zeitung „St. Pöltner Bote“, die Friedrich Sommer bis 1889 weiter drucken sollte, sowie an den von Lorenz gefertigten Gebets- und Andachtsbüchern und einigen amtlichen Formularen.⁵ >>



Friedrich Sommer engagierte sich in seiner Heimatstadt St. Pölten auch anderweitig: Er war lange Zeit Obmann der städtischen Finanzsektion (Vorschusskasse), ab 1883 Mitglied des Sparkassenvereines, in dem er später ebenfalls als Obmann fungierte, und trug den Titel „Kaiserlicher Rat“.⁶ Kurz vor seinem Tod 1904 übergab er die Geschäfte an seinen Sohn Friedrich Sommer jun. (1870–1953),⁷ der das Unternehmen fast fünf Jahrzehnte führen sollte. Nach dessen Tod übernahm Otto Spinka als früherer Mitarbeiter von Friedrich Sommer jun. die Druckerei, baute sie aus und leitete sie bis ins Jahr 1983. Spinkas Tochter führte den Betrieb bis zur Schließung 1986, mit der die etwas über 200-jährige Geschichte der St. Pöltner Druckerei endete.⁸

Welche Plakate befinden sich nun in der Sammlung der Druckerei Friedrich Sommer? Ihr weites Spektrum erlaubt einen Überblick über die verschiedensten Lebensbereiche der niederösterreichischen Bevölkerung und bietet für manche Regionen geradezu einen Veranstaltungskalender über Jahre hinweg. Die Plakatsammlung umfasst Stücke aus den Bezirken St. Pölten-Land, St. Pölten-Stadt, Bezirk und Stadt Melk, Bezirk Lilienfeld, Bezirk Tulln, Bezirk Amstetten, Bezirk Scheibbs, Bezirk Waidhofen/Ybbs oder Gemeinden wie Hadersdorf, Langenlois, Berndorf oder Pottenstein. Große Feste wurden in vielen Regionen zum Geburtstag von Kaiser Franz Joseph I. am 18. August oder zum Jubiläum seines Amtsantritts gefeiert. Der überwiegende Teil der Sammlung thematisiert Kirchtage und Tanzkränzchen, Feuerwehrbälle, Gründungsfeiern, Geschäftseröffnungen, Wahlprogramme, Künstler-, Theater- und Filmabende auf lokaler Ebene. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Plakate aus einer Zeit stammen, in der öffentliches Plakatieren noch einen wesentlichen Bestandteil der Verbreitung von Mitteilungen darstellte.

Wie wichtig die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Kontextualisierung einzelner Stücke ist, zeigt eines der wenigen aus der Zeit des Nationalsozialismus vorhandenen Plakate. Es bewirbt die Neueröffnung des Kaufmannsgeschäftes Bischofstetten Nr. 29, das „arisiert“ und dessen EigentümerInnen enteignet wurden. Das Plakat selbst gibt keine Hinweise auf die VorbesitzerInnen des Geschäftes. Deren Geschichte konnte erst durch eingehende Recherchen ermittelt werden: Das Geschäft in Bischofstetten hatte ursprünglich der jüdischen Familie Fantl-Brumlik gehört, die später nach Theresienstadt und Auschwitz deportiert und ermordet wurde. Lediglich der Sohn der Familie überlebte das Konzentrationslager und kehrte nach dem Krieg nach Wien zurück.⁹ Das Plakat ist heute im Haus der Geschichte Niederösterreich gemeinsam mit anderen Objekten der Familie Fantl-Brumlik ausgestellt; sie dokumentieren die beginnende Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung bis hin zur Ermordung im Holocaust.

Eine interessante Entdeckung bietet neben der Veränderung der Sprachwahl auf den Plakaten auch der gestalterische Wandel in der NS-Zeit. Bis zum Normalschrifterlass 1941 wurde im Nationalsozialismus die Frakturschrift verwendet. Nach dem „Anschluss“ wird das auf den Plakaten offenkundig: So fand die Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich auf Plakaten mit der sofortigen Verwendung von Frakturschrift für die Bewerbung lokaler Veranstaltungen sichtbaren Niederschlag – ein Beispiel für den allumfassenden Einfluss der nationalsozialistischen Ideologie.

Die Plakatsammlung umfasst auch einen sozialhistorisch interessanten Bestand aus der Zeit rund um den Ersten Weltkrieg. Viele Plakate und Verordnungen spiegeln die Zuspitzung an der „Heimatfront“ wider. Sie dokumentieren die Nahrungsmiteinschränkung



Plakate Einladung zu Veranstaltungen am 9. Jänner 1938 (li.), Inv.Nr. LK-2426/792, und am 10. Juli 1938 (re.), Inv.Nr. LK-2426/791, nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten (Foto: Landessammlungen NÖ)

auf verschiedenen Ebenen, die Ausgabe der Nahrungskarten, das Ausfuhrverbot von Brennholz, das Rucksackverkehrsverbot infolge des Schleichhandels, die Todesstrafe für das Stehlen von staatlichen Feldfrüchten und nach Ende des Krieges die Demobilisierung, die Abgabe der Kriegswaffen, die Zählung der Kriegshinterbliebenen oder die ersten allgemeinen Wahlen.

Die wesentliche Aufgabe bei der wissenschaftlichen Erschließung der trotz ihres Alters gut erhaltenen Plakate bestand in der Erstellung einer Schlagwortsystematik, in der die Plakate ihre Eigenständigkeit als einzeln erfasste Objekte der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) behalten. Gleichzeitig sollte eine Struktur entstehen, die eine schnelle und systematische Suche zu einzelnen Themengebieten erlaubt. Außerdem wurden die Plakate für die Aufnahme in die Online-Datenbank der LSNÖ fotografiert. Sie liegen in alterungsbeständigen Mappen zwischen säurefreiem Papier nach DIN 6738 und ISO 9706 und sind so vor Licht, Staub und mechanischen Einflüssen geschützt. Die Plakate sind holzschliffhaltig, weisen eine geringe Grammatur auf, sind überwiegend durchgefärbt und nur wenige davon bedruckt.

Die Plakatsammlung der Druckerei Friedrich Sommer ist sowohl wegen ihrer Provenienz als auch dank ihrer inhaltlichen Zusammenstellung ein großer Fundus für die Aufarbeitung der Regions-, Stadt- und Ortsgeschichte Niederösterreichs und gewährt neue Erkenntnisse über die politisch-kulturellen sowie sozialen Umwälzungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

¹ Sammlungen und einzelne Plakate der Druckerei Friedrich Sommer befinden sich außerdem im Stadtarchiv St. Pölten, im NÖ Landesarchiv und in der ÖNB.

² Vgl. Helmut Dorfer, Peter Kopecky: Zur Geschichte des Buchdruckes in St. Pölten. In: Mitteilungsblatt der Kulturverwaltung der Stadt St. Pölten 37, 3, St. Pölten 1988, S. 8.

³ Vgl. Friedrich Sommer: Festschrift zur Saecular-Feier der ersten Buchdruckerei in St. Pölten. St. Pölten 1882, S. 84.

⁴ Vgl. ebd., S. 75.

⁵ Vgl. Die Redaktion, Unseren verehrten Lesern. In: St. Pöltner Bote 11, März 1868, S. 11.

⁶ Vgl. Dorfer, Kopecky: Zur Geschichte des Buchdruckes, S. 11.

⁷ Vgl. Die Redaktion, Geschäftsnachrichten. In: Österreichisch-Ungarische Buchdruckerzeitung, 5. Februar 1904, S. 6.

⁸ Vgl. Dorfer, Kopecky: Zur Geschichte des Buchdruckes, S. 12.

⁹ Vgl. Gerhard Zeilinger: Der Gürtel des Walter Fantl. Wien 2018.



SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

Welt in Bewegung

Wozu Sport- und Wanderabzeichen sammeln?

Von Rocco Leuzzi

Ein für den Sammlungsbereich Volkskunde der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) relativ neues Thema ist der Sport. Während sich in der Historischen Landeskunde bereits einige Objekte des Spitzensports finden, ist der durch die Volkskunde abzudeckende Breitensport noch wenig in Objekten dokumentiert. Eine große Vielfalt an Zeugnissen des Breiten- oder Volkssports bieten Abzeichen, die als Auszeichnungen, als Zugehörigkeitszeichen oder als Teilnahmebestätigungen zu verstehen sind. Sie dokumentieren Veranstaltungen, das Vereins- oder Klubwesen und spiegeln das Selbstverständnis ihrer TrägerInnen wider.

„Sport“ setzte sich zur Zeit der Industrialisierung als Begriff für eine spezifische Form der Bewegung durch,

die sich durch das Leistungs- und Konkurrenzprinzip charakterisierte. Turnen und Gymnastik zählten vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert dagegen noch nicht zum Sport.¹ Vom importierten Sportbegriff grenzten sich folglich auch die auf Friedrich Ludwig Jahns Ideen gründenden Turnvereine ab, unter anderem, weil sie die ausgeprägt kompetitive Ausrichtung ablehnten. Das Turnen war in seinem Selbstverständnis mehr Körperkultur als Wettbewerb. Was dem Sport nach früherer Definition demgegenüber fehlte, war der Bezug zu nationalen Ideen.² Die Ertüchtigung zum Wettbewerb und das Training waren Elemente, die dem Sport negativ angelastet wurden. Der Begriff Sport, der bewusst auch eine als Freizeit wahrgenommene „Alternativzeit“ zur Arbeit bezeichnete, >>

war also keineswegs von Anfang an ausschließlich positiv besetzt. Die ArbeiterturnerInnen hatten freilich wenig Berührungspunkte mit dem Begriff „Sport“; auch die christlich-sozialen FreizeitsportlerInnen konnten sich zunehmend damit anfreunden. Die politische Teilung in Christlich-Soziale, Nationale und Sozialisten fand ihren Niederschlag auch in der Teilung des Sport- und Turnvereinswesens. Die jeweiligen Organisationen wurden in der Zwischenkriegszeit zu Rekrutierungspools für die gewaltbereiten Gruppen der politischen Fraktionen. Anlasstatbestand des Verbots der NSDAP in Österreich 1933 war der tödliche Anschlag auf eine christlich-soziale Turnergruppe aus Krems.³ Auch in der Spezialisierung der Sportarten orientierten sich, verstärkt ab dem späten 19. Jahrhundert, die neu gegründeten Vereine und Verbände an den politischen Zuordnungen. Turnen war eher dem politisch rechten, Mannschaftssport und Leichtathletik waren eher dem politisch linken Spektrum zuzuordnen.

Zieht man nun Abzeichen als Zeugnisse heran, finden sich Vereinsabzeichen, Auszeichnungen und Souvenirs oder – wie im Bereich des Wanderns, dessen vereinismäßige Ausübung nicht auf Wettbewerbe hin ausgerichtet ist – Erinnerungen an Veranstaltungen, die sich in kleinen Abzeichen und größeren Souvenirgeschenken dokumentieren. Für jede gemeinsame Wanderung oder Jubiläumswanderung gab es ein Abzeichen, eine Anstecknadel oder ein kleines dekoratives Objekt als Souvenir, zumeist mit Beschriftungen, die das Datum, den Ort und den Zweck der Wanderung verraten. Im Vereinssport waren es eher Auszeichnungen für erreichte Leistungen, die als Anstecknadeln – kleine Pendants zu den Pokalen – vergeben wurden, auch diese zumeist beschriftet und datiert. Mit einer breit gefächerten Sammlung von Sportabzeichen lassen sich unterschiedliche Inhalte durch kompakte Objekte

illustrieren: die Geschichte der Wahrnehmung körperlicher Aktivität als Freizeitbeschäftigung und die Entwicklung politischer wie weltanschaulicher Strömungen im Vereinswesen. Die teilweise sehr detailreichen Darstellungen von SportlerInnen auf den Abzeichen liefern auch Informationen zu Ausrüstung und Mode ihrer Zeit. Mehr noch als über Sportgeräte wie Turngeräte, Fahrräder und Ausrüstung, die grundsätzlich auch gesammelt werden sollen, werden über die Objektgruppe der Abzeichen und Auszeichnungen die Motivation, Begeisterung und das Engagement der Menschen für ihren Sport ersichtlich.

Arbeitsschwerpunkte 2019

Bei der Niederösterreichischen Landesausstellung 2019 in Wiener Neustadt, die unter dem Titel „Welt in Bewegung!“ stand, wollte man einen Pferdewagen ausstellen. Ausgewählt wurde ein Weinwagen aus den LSNÖ, über den gesamten Aufbau dunkelblau mit roten und gelben Zierlinien gefasst, der über einen Korbaufbau mit Strohpolsterung und zwei Fässer als Beladung verfügt. Über die Wagenlänge spannt sich eine Leinenplane, die mit Werbeaufschriften verziert ist: „Rebensaft gibt Muth und Kraft“ und „Aus den Reben fließt das Leben“.

Für die Anlieferung an den vorgesehenen Ausstellungsort waren Treppen und enge Kurven zu überwinden. Daher erschien eine Teilerlegung des Objekts unumgänglich, wofür einer der wenigen in Österreich noch aktiven Kutschenbauer beauftragt wurde. Im Zuge der Vorbereitungen auf die Einbringung konnte der teilerlegte Zustand dazu genutzt werden, schwer zugängliche Bereiche der Konstruktion zu reinigen und zu konservieren sowie die Leinenplane teilweise an Fehlstellen zu ergänzen. Teilerlegt und über einige Strecken getra-

gen, erreichte der Weinwagen seinen Aufstellungsort problemlos. Ausgestellt war er auf einer abschüssigen Rampe, auf der man mit Gips einen lehmigen Boden mit eingefahrenen Spuren imitiert hatte.

Über die Niederösterreichische Landesausstellung hinaus waren 2019 Objekte des Sammlungsbereichs Volkskunde auf der Schallaburg in der Schau „Der Hände Werk“ sowie bei der Ausstellung „Brauchtum und Traditionen“ im Museum Laxenburg vertreten.

Neben der Betreuung des Leihverkehrs für Ausstellungen wurden auch schon einige vorbereitende Schritte in Richtung Online-Auftritt der LSNÖ gesetzt. Einige Konvolute des Sammlungsbereichs Volkskunde sind noch nicht ins TMS (The Museum System)⁴ eingegeben und damit nicht für eine Online-Präsentation zugänglich. Dazu zählen neben den zahlreichen Andachtsbildchen auch die sogenannten Waldviertler Heimatblätter: Etwa 500 Stück dieser in ethnografischer Tradition angefertigten Zeichnungen sind im Sammlungsbereich Volkskunde vorhanden.

Neu in der Sammlung

Im Sammlungsbereich Volkskunde ließen sich einige Lücken im Bereich des Sports schließen. So konnten 2019 zwei sehr interessante Konvolute von Sport- und Wanderabzeichen erworben werden, deren Bedeutung eingangs bereits zur Sprache kam. Eine weitere Neuerung zum Thema der sportlichen Freizeitgestaltung ist ein vollständig erhaltenes kanuartiges Faltboot der Marke Zenith aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das aus einem falt- und steckbaren Holzgerüst und einer gummierten Bespannung aufgebaut ist. Es ließ sich mit einem Rucksack flussaufwärts zu Fuß oder mit der Bahn befördern – der Rückweg erfolgte dann auf dem Wasser.

Der Bereich Volksfrömmigkeit wurde um ein außergewöhnliches Motivbild erweitert: Das Gemälde aus der Zeit um 1700 zeigt eindrucksvoll die Darstellung eines Seenotereignisses im Golfe du Lion, bei dem sich ein Seemann offensichtlich mit der Bitte um Errettung an die Heilige Dreifaltigkeit vom Sonntagberg, einem Wallfahrtsort im Mostviertel, gewandt hatte.

Ausblick 2020

2020 soll die volkskundliche Sammlung – neben weiteren Ergänzungen von Sammlungslücken im Bereich des Sports – besser auf die Online-Schaltung der Sammlungsdatenbank vorbereitet werden. Dafür werden ausgewählte Objekte fotografiert, für die derzeit noch keine gute Abbildung vorliegt. Das ehemalige Münzdepot im Regierungsviertel wird 2020 reorganisiert: Der kleine Depotraum, der sich mit Planschrank und Münztresor vor allem zur Einlagerung sehr kleinteiliger Objekte eignet, soll in erster Linie das Depot für den Bereich Volksfrömmigkeit werden – also für Amulettzettel, Andachtsbildchen, Motivgaben, Rosenkränze und diverse weitere Devotionalien.

¹ Ernst Bruckmüller, Hannes Strohmeyer: Turnen und Sport in der Geschichte Österreichs. Wien 1998.

² Franz Kießling, der neben seiner Vereinstätigkeit im Turnwesen umfangreiche Sammlungen in den Bereichen Archäologie und Volkskunde anlegte, äußerte sich sehr engagiert gegen den Sportbegriff. Er wurde zu einer Schlüsselfigur für den zunehmenden Antisemitismus in der Turnerbewegung und gilt als Wegbereiter und Vorantreiber des Arierparagraphen.

³ Mario Strigl: Die paramilitärischen Wehrverbände 1918–1938 – Das Beispiel Niederösterreich. In: Stefan Karner (Hrsg.), Die umkämpfte Republik. Österreich von 1918–1938. Innsbruck 2017, S. 210.

⁴ Inventarisierungsdatenbank der Landessammlungen Niederösterreich



SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

„Ein Tempel der plattgedrückten Kindernasen“

Spielwaren-Haus Carl Hilpert –
Schließung nach 147 Jahren

Von Dieter Peschl

Ab 1968 legte der Chirurg Dr. Erwin Mayr mit seiner Sammlerleidenschaft eine Spielzeugsammlung an, die heute den Grundstock des Bereiches „Historisches Spielzeug“ der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) bildet. Im Jahr 2019 weckte der Erwerb eines sehr interessanten Objekts intensive Erinnerungen an Erwin Mayr: Eine der beiden Portaltafeln des als „Spielwaren-Haus Carl Hilpert“ gegründeten Geschäftes in der Wiener Innenstadt konnte erworben werden. Durch das darunterliegende Portal wird wohl Erwin Mayr oftmals das Geschäft hinter dem Stephansdom betreten haben. Das lässt sich aus seinen handschriftlichen Notizen schließen, in denen er stets angeführt hatte, wann und wo er Spielzeuge für seine

Sammlung hatte kaufen können. So finden sich z. B. für den Juni 1976 Einträge über den Kauf von Ersatzteilen für eine „Lehmann“-Eisenbahn und den Erwerb eines „Schuco“-Doktor-Wagens bei Hilpert.

Im Juni 2019 sperrte Alexander Hilpert, der seit 1974 im Geschäft gestanden war, nicht nur wegen seiner bevorstehenden Pensionierung, sondern auch wegen der fehlenden Rentabilität das wohl letzte Traditionsspielzeuggeschäft des ersten Wiener Gemeindebezirks zu – und das trotz der ausgezeichneten Lage unmittelbar hinter dem Stephansdom. Der Preisdruck durch die Spielzeugsupermärkte an den Stadtgrenzen sowie die Konkurrenz und der Termindruck der Onlinehändler machen es dem klassischen Handel >>

schwer, gewinnbringend zu wirtschaften. Zwei weitere alteingesessene Wiener Spielwarenhändler in Zentrumslage, die Firma Mühlhauser in der Kärntner Straße und die Firma Kober am Graben, mussten ebenfalls schon vor Jahren schließen.

Die Geschichte der Firma Carl Hilpert begann 1872 mit der Geschäftsgründung im neu gebauten, 1885 von Nathaniel Meyer Freiherr von Rothschild erworbenen Haus Ecke Schulerstraße 1–3/Strobelgasse 1 im ersten Wiener Bezirk. Ausgebildet im „Ein- und Verkauf“ bei seinem späteren Mitbewerber Mühlhauser erkannte Carl Hilpert, dass durch den Übergang der Produktionsmethoden von reiner Handarbeit zu industrieller Massenfertigung und durch die damit verbundenen günstigeren Preise die Handelsware Spielzeug zu einem leistbaren Gut wurde. Damit öffnete sich ein Markt, der zuerst nur dem Adel und bürgerlichen Kreisen zugänglich gewesen war. Nun konnten auch ärmere Schichten, wenn vielleicht auch nur zu Weihnachten, etwas aus dem reichlichen Spielzeugangebot kaufen. Besonders erfolgreich waren die großen Spielzeughändler aus Wien mit dem Versand der Waren in alle Länder der k. u. k. Monarchie. Reich illustrierte Versandkataloge, in der Zeit um 1900 noch „Illustrierte Preis-Berichte“ genannt, präsentierten die große Auswahl an Qualitätsspielzeug in jeder Preiskategorie. Bereits 1875 gründete der geschäftstüchtige Carl Hilpert in Bad Ischl eine Filiale. Wegen des jährlichen Sommeraufenthalts des Kaisers verbrachte auch die Wiener Aristokratie ihren Urlaub dort und sorgte für Umsatz in den in Wien verkaufsschwachen Sommermonaten.

Nach dem Tod des Gründers Carl Hilpert im Jahr 1918 übernahm sein Sohn Franz Hilpert das Geschäft und führte es bis zu seinem Tod 1974 erfolgreich weiter.

In dieser Zeit begründete sich auch der ausgezeichnete Ruf der Firma Hilpert als Modellbahn-Fachgeschäft weit über die Wiener Stadtgrenze hinaus. Eine funktionierende Modelleisenbahnanlage im Geschäft und die Präsentation weiterer technischer Spielwaren in den Schaufenstern luden zum Kauf ein. Mit ein wenig Fantasie lässt sich erahnen, wie viele Kinder (und auch Erwachsene) sich an den Scheiben der Auslagen die Nase plattgedrückt haben.

Großen Anteil am Verkaufserfolg hatten die von den Herstellern alljährlich im Herbst aufgelegten vielseitigen Spezialkataloge zum Thema Modelleisenbahn. Neuheiten und technische Raffinessen wurden ansprechend in Wort und Bild dargestellt sowie eine Übersicht über das gesamte Lieferprogramm geboten. Beispielhaft ist die Titelseite des Märklin-Katalogs Ausgabe 1935/36, die eine belebte und rußige Bahnhofsansicht mit Dampflokomotiven und der legendären BBÖ-1100-Elektrolokomotive „Krokodil“ zeigt. Illustriert wurden die Titelblätter sämtlicher Spielzeugkataloge der Firma Märklin zwischen 1930 und 1940 von Josef Danilowatz (1877–1945), Maler, Lithograf und Grafiker aus Wien. Versehen waren sie immer mit dem Firmeneindruck der ortsansässigen Spielzeughändler. Ein dem Katalog beigelegter vorgedruckter Weihnachtswunschzettel konnte ausgefüllt und hoffnungsvoll „zur Abholung durch das Christkind“ hinterlegt werden. Einige dieser Kataloge mit Hilpert-Schriftzügen finden sich heute in der Spielzeugsammlung des Landes Niederösterreich.

Die von den LSNÖ erworbene Portaltafel wurde 1938 im Zuge von Geschäftsumbauten über dem Eingang in der Schulerstraße, Wien 1, montiert. Das Format (100x55 cm mit Rahmen, 98x53 cm ohne Rahmen) ergab sich durch die Einpassung in die Fassade.



Deckblatt des Märklin-Katalogs 1935/36
Inv.Nr. I/12/168
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Die mit dem Schriftzug „Hemm“ versehene Hinterglasmalerei wurde nicht industriell hergestellt, sondern von einem Schildermaler handgefertigt. Er verwendete dafür Lackfarben auf mundgeblasenem Glas. Die Farben weisen teilweise Lichtschäden auf, und durch die Aufhellung innerhalb der Bemalung ist der Pinselduktus deutlich erkennbar. An der Rückseite ist die Tafel mit einem Zinklech oder verzinktem Eisen abgeschlossen und auf rahmende Holzleisten montiert, an der Vorderseite ist die Rahmung (vermutlich Eisenblech) lackiert. Ältere goldene Farbschichten sind erkennbar, die später grau überstrichen wurden.

Ausblick 2020

Ein Exemplar des vom Dresdener Verlag Hugo Gräfe konzipierten und vertriebenen Spiels „Export“ (Artikel Nr. 215) aus dem Jahr 1954 ist in der Ausstellung „Wir Kapitalisten. Von Anfang bis Turbo“ in der Bundeskunsthalle Bonn im Bereich „Irrationale Ökonomie, der Mensch als Unsicherheitsfaktor“ zu sehen.

Im Sog des Spiele-Welterfolgs „Monopoly“, eines im Jahr 1930 in den USA entwickelten Wirtschaftsstrategiespiels – entstanden zum Zeitvertreib für die langen

Phasen der durch die Weltwirtschaftskrise 1929 verursachten Beschäftigungslosigkeit –, verkauften sich Gesellschaftsspiele mit einer kapitalistischen Spielidee ab 1945 im deutschsprachigen Raum ausgezeichnet. Das Spielbrett musste mindestens ein landkartenähnliches Design aufweisen und die SpielerInnen sollten die Möglichkeit haben, viel Gewinn zu erwirtschaften und große Verluste zu vermeiden. Wie heute noch in Kuba und Nordkorea der Fall, war das kapitalistische und damit westlich geprägte Spiel „Monopoly“ auch in der kommunistischen DDR mit einem Einfuhr- und Vertriebsverbot belegt; aber wie vieles andere wurden auch Gesellschaftsspiele einfach nachgebaut und kopiert, um den ostdeutschen Markt abzudecken. So entstand beim Verlag Hugo Gräfe das Brettspiel „Export“ mit kaufmännischem Anspruch, das nicht zuletzt Gelegenheit bot, sich mit Würfel und Spielfiguren am Spielbrett auf eine Seereise in ferne Länder zu begeben.

Weiters werden im Jahr 2020 Arbeiten zur Präsentation der Sammlung im E-Museum, die Durchsicht und Aufarbeitung der Katalog- und Prospektsammlung, weitere Recherchen zu einzelnen Objekten sowie Eingaben in die Inventarisierungsdatenbank TMS (The Museum System) der LSNÖ stattfinden.



Aus dem Vorlass Ilse Helbich, Karton mit ihren Notizbüchern
(Foto: Ekke Wolf/Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Das Archiv der alten Dame

Über die Anfänge von Ilse Helbichs
literarischem Werk

Von Helmut Neundlinger

Beinahe hätte die 1923 geborene Autorin Ilse Helbich ihre Schätze gar nicht herausgerückt – zumindest nicht vollständig. Als sie im Sommer 2017 zu einem ersten Gespräch über den Erwerb ihres literarischen Vorlasses in ihr Haus in Schönberg am Kamp einlud, meinte sie beiläufig: „Ach, in meiner Wiener Wohnung habe ich auch noch einiges aufbewahrt. Aber das wird Sie vielleicht gar nicht so sehr interessieren.“

Es interessierte natürlich sehr, und die reflexartige Neugier des Archivars erwies sich als begründet. In Ilse Helbichs Wohnung in Wien-Döbling fand sich eine umfangreiche Dokumentation ihrer Anfänge als Publizistin und Literatin. Das kompetente Erscheinen der damals 80-jährigen Autorin mit ihrem Romandebüt

„Schwalbenschrift“ im Jahr 2003 hatte eine langwierige Vorgeschichte, die sich in ihrem vollen Ausmaß erst erschloss, als der in Wien aufbewahrte Teilbestand gesichtet war. In Abwandlung einer stehenden Phrase der Brenner-Krimis von Autor Wolf Haas könnte man sagen: „Da siehst du wieder einmal, wie wichtig es ist, dass es ein Archiv gibt.“ Im Fall von Ilse Helbich lässt sich anfügen: Das Archiv hat selbstverständlich schon lange vor dem ersten Kontakt mit der Dokumentationsstelle für Literatur zu existieren begonnen, so wie die Autorin Ilse Helbich schon Jahrzehnte vor dem Erscheinen von „Schwalbenschrift“ mit großer Ausdauer an ihrer so unvergleichlichen literarischen Sprache zu feilen begonnen hatte. >>

Die Selbst-Archivierung der Autorin erlaubt nun eine Auseinandersetzung mit ihren schriftstellerischen Anfängen, in denen sich bereits ihre philosophischen, kulturgeschichtlichen und alltagsbezogenen Interessen zeigen. Die frühe Entdeckung des zu dieser Zeit noch wenig bekannten Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein in den 1960er-Jahren wäre etwa zu nennen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte bildete die Basis für Drehbücher für die Fernsehbildungsreihe „Fenstergucker“ sowie für Beiträge fürs Feuilleton der Tageszeitung „Die Presse“. All dies markiert den Ausgangspunkt eines Schreibens, das immer schon geprägt war von dem Spagat zwischen der Beschäftigung mit den großen Fragen des Lebens und der Aufmerksamkeit für die vermeintlich kleinen Dinge und Momente des Alltags.

Die Materialien des literarischen Vorlasses von Ilse Helbich gaben den Blick frei auf die besondere Genese eines Schreibens, das von einer behutsamen, über Jahrzehnte sich entwickelnden menschlichen und ästhetischen Emanzipation erzählt. Ilse Helbich hatte es bereits früh zur Literatur hingezogen: Sie studierte Germanistik und dissertierte 1947 mit einer Arbeit über den Barockschriftsteller Johann Heinrich Beer. Mit der Arbeit an Gedichten begann das eigene Schreiben, für das jedoch nach der Heirat im Jahr 1950 und der Geburt von fünf Kindern wenig Zeit und Raum blieb. Die Notwendigkeiten für die eigene Arbeit musste Helbich sich erst Schritt für Schritt wieder erkämpfen. So richtig konnte sie sich erst entfalten, als sie sich Mitte der 1980er-Jahre von ihrem Mann trennte und sich ein Haus in Schönberg am Kamp kaufte – um genau zu sein: eine romantische Ruine in Form der alten Poststation, die sie nach ihren Vorstellungen renovieren ließ.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Helbichs kaum bekannten frühen Texten hat sich der nunmehr erschienene Band „Ich möchte noch einmal irgendwo fremd sein. Ilse Helbich – Schreiben im Gegenwartszustand“¹ gleichsam selbst initiiert. Die Arbeit mit Archivalien aus literarischen Beständen ist immer

auch ein Dialog, der die Materie zum Sprechen bringt. Gerade in der oft rohen, zunächst noch ungeordneten Form, in der sie dem Archivar entgegentreten, entfalten sie einen Sog, an dessen Ende im besten Fall eine Art von Wieder- oder Neuentdeckung steht oder – um es vielleicht eine Spur bescheidener auszudrücken – eine erhellende Bestandsaufnahme in Bezug auf das (noch) Unerzählte, das (zu Unrecht) Übersehene oder gar Vergessene. Im Fall von Ilse Helbich zeigte sich, um es mit ihren eigenen Worten zu sagen, nicht mehr und nicht weniger als „Leben aus erster Hand“ – und das nicht nur als die von ihr quasi en passant hingestreute Definition der literarischen Form des Feuilletons, sondern als ästhetisches Programm der Aufmerksamkeit für jenen „Gegenwartszustand“, der ihre Arbeit bis heute auszeichnet.

Arbeitsschwerpunkte 2019

Die Arbeitsschwerpunkte des Sammlungsbereichs Literatur lagen im vergangenen Jahr einerseits auf der kontinuierlichen Aufarbeitung und Erschließung der Bestände (Abschluss Vorlass Ilse Tielsch, Beginn der Aufarbeitung des Vorlasses Gerhard Jaschke/„Freibord“, Teilvorlass Georg Bydlinski), andererseits auf der Produktion der oben beschriebenen Publikation mit Werken aus dem Vorlass Ilse Helbich. Darüber hinaus konnten sich die wissenschaftlichen Mitarbeiter Helmut Neundlinger und Fermin Suter über ihre Teilnahmen an teils nationalen, teils internationalen Konferenzen und Workshops auch fachlich weiter profilieren und vertiefende Einsichten in den Umgang mit Vor- und Nachlässen im Archiv- bzw. Sammlungskontext gewinnen.

Neu in der Sammlung

Neu in die Sammlung aufgenommen wurden die Vorlässe der Autoren Erwin Riess (geb. 1957) und

Friedrich Hahn (geb. 1952) sowie das Archiv der Kulturpublizistin und Aktivistin Helga Köcher (geb. 1941).

Öffentlichkeitsarbeit

Das Jahr 2019 war geprägt von einer Reihe großteils aktiver Konferenzteilnahmen: Gemeinsam besuchten Helmut Neundlinger und Fermin Suter die Jahrestagung der österreichischen Literaturarchive im Franz-Michael-Felder-Archiv in Bregenz (10.–12. April 2019), in dessen Rahmen sie auch die Projekte und Publikationen der Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich präsentierten. Ebenfalls gemeinsam nahmen sie an der Konferenz „Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik“ im Linzer Adalbert-Stifter-Archiv (24.–26. April 2019) teil und hielten dort im Rahmen des Konferenz-Workshops ein Impulsreferat zum Thema „Wie viel Archiv steckt im Archiv?“.

Helmut Neundlinger konzipierte und leitete auf Einladung der Museumsakademie Joanneum Graz den Workshop „Die Wörter und die Dinge. Über das Machen von Literaturausstellungen“ (16.–17. Mai 2019), der in Kooperation mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach ebendort stattfand, und reiste im Anschluss weiter nach Dresden, wo er an einem einwöchigen internationalen Workshop mit dem Titel „Das ganze Leben – Archive und Wirklichkeit“ (19.–26. Mai 2019) auf Einladung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden teilnahm. Fermin Suter besuchte ebenfalls in Dresden die Jahrestagung der deutschen Literaturarchive, die sich 2019 schwerpunktmäßig mit dem Thema der künstlerischen Vor- und Nachlässe beschäftigte (22.–24. Mai 2019).

Am 3. September 2019 wurde in der NÖ Landesbibliothek in St. Pölten die Ausstellung „Ein verborgenes Netzwerk – Zu Gast bei Alois Vogel von 1953 bis 1966“ eröffnet. Diese von der Literaturwissenschaftlerin Evelyne Polt-Heinzl konzipierte Schau wurde vom Lite-

raturhaus Wien übernommen und für St. Pölten von Helmut Neundlinger um ein Kapitel zu Alois Vogels Tätigkeit im Literaturkreis Podium aus den Beständen der Dokumentationsstelle ergänzt.

Die Publikation „Ich möchte noch einmal irgendwo fremd sein“ über Ilse Helbich wurde am 14. November 2019 im Literaturhaus Krems sowie am 4. Dezember 2019 in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Wien präsentiert.

Als Dauerbrenner entpuppte sich auch im Jahr 2019 das Museum im ehemaligen Wohnhaus des Dichters W. H. Auden (1907–1973) in Kirchstetten. Helmut Neundlinger präsentierte das Konzept der Neugestaltung im Rahmen zweier Workshops, zu denen das an der Universität Oslo angesiedelte Team des internationalen Forschungsprojektes „TRAUM – Transforming Author Museums“ einlud (19. Juni 2019, Uni Oslo, bzw. 15. Oktober 2019, Literaturmuseum Wien). Zudem fand am 15. Juni 2019 eine Veranstaltung in Kirchstetten in Kooperation mit dem Unabhängigen Literaturhaus NÖ sowie mit dem Ausstellungszentrum Schallaburg im Rahmen der Schau des Jahres 2019 „Der Hände Werk“ statt.

Ausblick 2020

2020 ist der Erwerb eines weiteren Vorlasses geplant, zudem die weitere Aufarbeitung der 2019 erworbenen Bestände. Im Herbst soll eine Edition der gesammelten Gedichte des Lyrikers Alfred Gesswein erscheinen, dessen Nachlass sich seit 2016 in der Sammlung befindet.

¹ Helmut Neundlinger, Fermin Suter (Hrsg.): Ich möchte noch einmal irgendwo fremd sein. Ilse Helbich – Schreiben im Gegenwartszustand. Wien 2019.

Peter Handke

Aus: die neuen erfahrungen

in österreich/
später/
„wann?“/
ich weiß nicht/
„unter welchen umständen?“/
als ich einmal aufschaute/
und die Mutter erblickte/
die in einiger entfernung/
„in welcher entfernung?“/
in entfernung von mir/
am tisch stand/
und bügelte/
überkam mich/
weil ich sie dort/
ERBLICKTE/
zum ersten mal/
scham/
sodaß der abstand zum tisch/
ein schamabstand/
und selbst die haare auf dem/
kopf/
schamhaare/
und die hände/
schamhände/
und die augen/
zum ersten mal/
schamaugen wurden/

Gedicht von Peter Handke – Abdruck auf dem Flugblatt
„Zum Tag der Lyrik 73“, zusammengestellt von Doris Mühringer
(© Nationalbibliothek, Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Die verschwundenen Schamhaare

Eine literarisch-archivarische Spurensuche

Von Helmut Neundlinger

M

ittwoch, 7. März 1973: Am „Tag der Lyrik“ verteilen die Mitglieder des Literaturkreises Podium Flugblätter, auf denen sich eine Auswahl von Gedichten österreichischer Autorinnen und Autoren findet. „Heuer haben die Leute vom ‚Podium‘ etwas Besonderes zu verschenken: nasse Gedichte“, schreibt die Autorin Ilse Tielsch in ihrem Bericht über die Aktion in der „Arbeiter-Zeitung“. „Es regnet in Strömen, und auch der größte Schirm kann nicht verhindern, daß die Blätter ein paar Spritzer abbekommen.“¹ Aber es sind nicht die Wassertropfen, die mancherorts die Gemüter erregen: Vielmehr schlägt ein kleiner Ausschnitt aus dem Gedicht „die neuen erfahrungen“ des Autors Peter Handke aufgrund eines einzigen Wortes Wellen.

Aus heutiger Perspektive ist kaum nachvollziehbar, dass die Verwendung des Wortes „Schamhaare“ an den sittlichen Vorstellungen der LeserInnenschaft rütteln konnte. Handke benützt es zudem nicht pornografisch, sondern in eigenwillig metaphorischer Weise, um einen Eindruck festzuhalten, der ihn in seiner Kindheit zum ersten Mal mit dem Gefühl der Scham erfüllte. Eigenartig und „neu“ im Sinn des Gedichttitels ist ihm diese Erfahrung auch, weil sie sich jeder Art von Erklärung entzieht. Eine scheinbar unbedeutende Beobachtung erzeugt in dem jungen Handke ein diffuses Gefühl, das dem Anlass in keiner Weise zu entsprechen scheint. Handke schildert einen Moment, in dem er aufschaut und, wie es in dem Gedicht heißt, „in ➤

einiger Entfernung“ seine am Tisch stehende Mutter erblickt. Weder ist sie in diesem Augenblick nackt noch deutet sonst etwas auf Verstörendes hin. Und doch überkommt das Kind „zum ersten mal / scham“, „sodaß der abstand zum tisch / ein schamabstand / und selbst die haare auf dem / kopf / schamhaare / und die hände / schamhände / und die augen / zum ersten mal / schamaugen / wurden“.²

Handke wendet hier ein Verfahren aus der experimentellen Poesie an, das man „Permutation“ nennt. Ausgehend vom Wort „scham“ bildet er Komposita – mit den „schamhaare(n)“ ein bereits existierendes und in der Folge mit „schamhände“ und „schamaugen“ zwei Neologismen, die auf merkwürdige Weise zwischen dem Körper der Mutter und seinem eigenen Blick oszillieren. Das Gedicht ist weit davon entfernt, eine obszöne Atmosphäre zu erzeugen – und doch schwingt in der Szene eine Art von frühkindlicher Erotik mit. Man muss an dieser Stelle nicht den Ödipus-Mythos oder gar Sigmund Freuds Analysen zur infantilen Sexualität bemühen, um zu erkennen, dass Handke in diesem poetischen Bild eine Erfahrung festhält, die man vielleicht mit dem Begriff der Ahnung beschreiben könnte: Das Kind spürt etwas, ohne es tatsächlich begreifen oder beschreiben zu können.

Die zweifellos starke Wirkung, die von der in einer bewusst reduzierten, nüchtern protokollierenden Sprache gefassten Passage ausgeht, mag Doris Mühringer (1920–2009) dazu bewogen haben, gerade diesen Ausschnitt als Auftakt für das Flugblatt zum „Tag der Lyrik“ auszuwählen. Der Lyrikerin oblag (mit Ausnahme des Jahres 1974) die Zusammenstellung des Flugblattes von 1971 bis 1980. Auf der Podium-Website wird 1973 als Geburtsjahr der Flugblattaktion ausgewiesen. Allerdings findet sich schon im

allersten Heft der Podium-Zeitschrift 1971 ein von Doris Mühringer verfasster Bericht über die Verteilung der Flugblätter.³ Die Initiative zur Durchführung eines „Tags der Lyrik“ geht offenbar auf Wolfgang Kraus zurück, den Gründer der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, die sich im Wiener Palais Wilcek befindet. Dort wurde Anfang März 1969 eine Lesung unter diesem Titel abgehalten. Im Jahr darauf erwähnt Friedrich Heer in seiner Eröffnungsrede für die Lesung am 8. März 1970 den Initiator.⁴

Im Archiv des Literaturkreises Podium, das sich in der Literatursammlung des Landes Niederösterreich befindet, lässt sich der Produktionsprozess des Lyrikflugblattes anhand von Notizen, Materialien und Korrespondenzen detailliert rekonstruieren. Auf einer von Doris Mühringer verfassten handschriftlichen Liste zur Erstellung der Gedichte fürs Flugblatt 1973 findet sich der Name „Handke“, mit einem Fragezeichen sowie mit einem Hinweis auf den von Mühringer ins Auge gefassten Text in Klammern versehen: „Protokolle 68, S. 88“ steht dort vermerkt. Die „protokolle“ waren eine Literaturzeitschrift, die 1966 im Auftrag des Verlags Jugend & Volk von dem Autor Gerhard Fritsch und dem Literaturkritiker Otto Breicha gegründet und von da an einmal jährlich herausgegeben wurde.

Wenn man sich im Werk von Peter Handke auf die Suche nach dem Gedicht „die neuen erfahrungen“ macht, stößt man bezüglich der „scham“ auf eine Überraschung. Bereits 1969 nahm der Autor das Gedicht in den Band „Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“ auf. Orthografisch wechselte er dabei von radikaler Kleinschreibung zu konventioneller Groß- und Kleinschreibung und nahm im Vergleich zur ursprünglichen Version einige Streichungen vor. Die Schampassage reduzierte er auf wenige Zeilen und ließ sie aus-

klingen mit: „sodaß der abstand / zum tisch / ein schamabstand wurde“. Von einem literarischen Standpunkt aus hatte Doris Mühringer also nicht Unrecht, den Dichter und das Flugblatt-Leserschaft an die Urversion zu erinnern. Die Scham-Permutationen des Originals hinterlassen einen deutlich stärkeren Eindruck von den Irritationen, die das Kind überfielen, als die Buchversion.

Das Nachspiel der Flugblattverteilung im Jahr 1973, also vier Jahre nach Erscheinen von Handkes Buch, legt wiederum nahe, dass Handke möglicherweise nicht zu Unrecht missverständliche oder feindselige Reaktionen auf die Verwendung des Wortes „schamhaare“ im Zusammenhang mit der Mutter befürchtete. Im Podium-Archiv findet sich unter anderem ein Zeitungsartikel von Doris Mühringer mit dem Titel „Die Sittlichkeit des Gymnasialdirektors“. Darin merkt sie an, der Direktor des Bundesgymnasiums Waidhofen an der Thaya untersagte die Verteilung des Flugblattes mit der Begründung, dass dieses gegen das „Schund- und Schmutzgesetz“ verstoße: „Befragt, welchen Text er meine, äußert er sich nicht. Es kann sich nur um den Handke-Text aus dem Zyklus ‚die neuen erfahrungen‘ handeln“, schreibt Mühringer in dem Artikel. Zur Verteilung bringen wollte die Flugblätter ein junger Lehrer namens Johannes Wolfgang Paul – selbst Lyriker und Mitglied des Literaturkreises Podium. Im Archiv ist eine offizielle Aussendung von Paul an das Bundesministerium für Unterricht sowie die Sozialistische Bildungszentrale erhalten, in der er leidenschaftlich gegen das Verbot Stellung bezieht.⁵

Als Autor blieb dem jungen Lehrer eine breitere Wertschätzung versagt, allerdings tat er sich später mit einer Mammutleistung hervor, die ihn wiederum stark mit der Literatursammlung des Landes Niederöster-

reich verbindet: Im Jahr 1983 erschien im Niederösterreichischen Pressehaus Pauls Übersetzung des lyrischen Spätwerks von W. H. Auden – sämtliche Gedichte, die in seiner niederösterreichischen Wahlheimat und Sommerresidenz Kirchstetten entstanden waren und deren Edition folgerichtig den Titel „Kirchstettner Gedichte 1958–1973“ trägt.

Ausgangsimpuls für die Recherche bildete eine Kooperation mit dem Literaturhaus Wien, dessen Mitarbeiterin Evelyne Polt-Heinzl eine Ausstellung zur Veranstaltungstätigkeit des Podium-Mitbegründers Alois Vogel konzipiert hatte. Für die Schau mit dem Titel „Ein verborgenes Netzwerk – Zu Gast bei Alois Vogel von 1953 bis 1966“⁶ stellte sie Dokumente zur Vorgeschichte des Literaturkreises zusammen, die wir mit Materialien aus dem Podium-Archiv in unseren Beständen ergänzten. Der „Schamhaar“-Fund zeigt auf mehreren Ebenen, inwiefern Archive und Institutionen des literarischen Lebens miteinander in Verbindung stehen und einander unwillkürlich berühren.

¹ Ilse Tielsch: Lyrik am Tag des Schnupfens. In: Arbeiter-Zeitung, 9. März 1973, S. 11.

² Ausschnitt aus Peter Handke: die neuen erfahrungen. In: Podium, Literaturkreis Schloß Neulengbach (Hrsg.), Zum Tag der Lyrik 73. 1973, S. 2.

³ Vgl. Podium 1, April 1971, S. 37.

⁴ Vgl. Friedrich Heer: Zum Tag der Lyrik 1970, unveröffentlichtes Typoskript, ÖNB/ÖLA.

⁵ Der Artikel von Doris Mühringer sowie die Aussendung von Johannes W. Paul finden sich im Podium-Archiv in der Literatursammlung des Landes Niederösterreich.

⁶ Die Ausstellung war im Literaturhaus Wien (Jänner bis April 2019) sowie in erweiterter Fassung in der Landesbibliothek St. Pölten (September bis November 2019) zu sehen.

(ER)
 FRANKFURT = TRUNK-FART?
 KRAN - FRKFT TRUNK RAFF(ER)
 FRAU RNFKT RAFF-FRUNK!
 KURIN - BAFF (-II) KRAFT, FURN.
 NUR KAFF, TR! NUR K. RAFFT
 FURN - FRRAK KATER-FFUN?
 FF-TUNK, RAR TRAN FRUKT
 KRAN FURT F NARRT KUFF-
 TRAN - KURFF? ART-FFUF-KR!
 NARR! KUFFT ARN-KUFFT
 KAFFA FRN FRAKT RNF
 TUFF KRFFN. UNKT RAR FF
 RATN-KURFF TUNK-FF RR
 KRUFFTARR ANKR TRUFF
 TUFF-KARRN RUFF FRANK
 FRANK? RUFF! ANT-FUR-KR
 FURT? R.K.? FAN FARTN-KUR
 RUR - FAKTN F NUR-KRAFFT
 KURN-TRAFF
 N.T. - RUK RAFF
 KRAN-FART
 KRANTFRK
 FUT-KRANER

ROBBE / LINDE ROBBE / BERGE BLINDE / BERGE BLINDE / GROBE BLINDE / DER BLINDEN = DER BORG! / DEN BORG! / DEN BORG! / DEN BORG!
 GROB / BALEND GROB / GEIER BLIND / BLOND - BEERIG /

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Unsinn machen

„Freibord“ und Fluxus

Von Fermin Suter

E

ines Tages lange Reise in die Nacht /
- einer Schlange, sagte Nina; die Seite / reicht in
diese Nasa eines angelegt / leichten Geister-Indiens:
Aeneas-AG! / Ich lese: „Eigengnade I-A“ - interes-
sant. [...]“¹

Verrätselte Gedichte, lautmalerische und visuelle
Poesie, höherer, oft auch niederer Nonsens oder,
wie hier, anagrammatische Spiele – sofern die Lese-
rInnen einer durchschnittlichen „Freibord“-Ausga-
be nicht vertraut sind mit oder wenigstens abgehär-
tet durch (neo-)avantgardistische Literatur, müssen
sie auf die Lektüre mit zumindest leichter Irritation
reagieren. Denn die Arbeit am und gegen den Sinn
von Wörtern und Sprache und gegen alles (allzu
leicht) Verstehbare ist ein wiederkehrender Punkt

im poetischen Programm der Zeitschrift „Frei-
bord“.

Doch „Programm“ wäre schon zu viel gesagt.
Vielmehr folgt das seit 1976 existierende „Freibord“
mit anarchischer Freude dem Impuls, literarisch und
bildnerisch Bedeutung zu entstellen, Ordnungen
aufzulösen und Sinnggebung zu unterminieren. Mit
dieser (mal laut, mal zurückhaltend, mal gar nicht)
demonstrierten Ablehnung „brauchbarer“, realisti-
scher Literatur situierte sich das „Freibord“ zum ei-
nen in einem nationalen Umfeld jener Literaturzeit-
schriften, die wie etwa die „neuen texte“ in Linz oder
die „manuskripte“ in Graz prominente und traditi-
onsbildende Austauschmedien der literarischen
Neoavantgarde darstellten.² Zum anderen steht >>

Gerhard Jaschke als langjähriger Herausgeber im Austausch mit internationalen Avantgardebewegungen, was für das „Freibord“ vor allem in den 1980ern prägend war.

Im Vorlass Jaschkes findet sich auch ein unscheinbares gefaltetes Zeichenblatt. Darauf hat er die Wörter „Frankfurt“ und „Bilderbogen“ anagrammiert. Dem lustigen, jedoch überschaubar sinnvollen Anagramm-Ertrag („FRANK? RUFT!“, „LIEB DEN BORG!“, „BLOND-BEERIG“ etc.) steht die ästhetische Qualität der zu grafischem Eigenleben erwachenden Buchstabenflut gegenüber. Der kommunikative Sinn des Blattes aber erschließt sich auf dessen Rückseite anhand einer Widmung: „für Dieter Roth / herzlichst vollbracht / am 14.10.1987 im Portikus beim 3. Ausstellungs-Besuch! [...] Nun heißt aber Adé, Richtung [...] Wien. Ein dreifaches Hoch!!!“³ Jaschke war nicht nur bei der Eröffnungsausstellung des Schweizer Dichters und Objektkünstlers im Frankfurter „Portikus“ im Winter 1987 zugegen und hat zum „Frankfurter Bilderbogen“, der als Teil der Ausstellung Beiträge von BesucherInnen versammelte, ein Anagramm beigetragen.⁴ Bereits im „Freibord“ 24 (1981) ist Roth mit einem „Freibordsonett“ vertreten,⁵ während umgekehrt Roth mehrfach Arbeiten Jaschkes in seiner „Zeitschrift für alles“ abdruckt. Herausgegeben wurde Roths Zeitschrift, in der Neoavantgardisten wie Konrad Bayer, Heinz Cibulka, Dominik Steiger, Günter Brus, Friedrich Achleitner u. a. publizierten, zeitweise von der Verlegerin und Galeristin Barbara Wien. Mit ihr stand Jaschke ab den 1980ern in intensivem Kontakt: Sie bestellte „Freibord“-Publikationen zu Hermann Nitsch, Tone Fink oder Gerhard Rühm für ihre Berliner Künstlerbuchhandlung „Wiens Laden & Verlag“ und be-

scherte dem „Freibord“ so neue Publika; er orderte dort Bücher und Mappen zu FluxistInnen wie Al Hansen, Robert Filliou oder George Maciunas.

Es ist kein Zufall, dass sich diese Bezüge ausgerechnet ausgehend von einer anagrammatisch-grafischen Botschaft entfalten lassen. Denn diese Phase des internationalen Austauschs schlug sich im „Freibord“ als inhaltlich-künstlerische Akzentverschiebung nieder: Neben die deutlich ideologiekritische Ausrichtung der 1970er traten in den 1980er-Jahren verstärkt transmediale Arbeiten, welche die Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst, zwischen Schrift und Bild auflösen und jene zwischen Kunst und Leben radikal infrage stellen.

Dies zeigt sich zum einen am Beispiel der Renaissance des Anagrammiers in den 1980er-Jahren, die mit der Wiederentdeckung z. B. Unica Zürns oder den Erfolgen Oskar Pastiors und Elfriede Czurdas⁶ – alle wiederholt im „Freibord“ zu lesen – verknüpft war. Neben einigen Publikationen⁷ und mehreren tausend Anagrammen in Jaschkes Archiv lässt sich das Engagement in Sachen Wortumstellung auch an der dem Anagramm gewidmeten „Freibord“-Nummer 65 erkennen. Darin stellt Heidi Pataki fest: „Alle Welt schreibt heute Anagramme“⁸ und Christian Loidl nennt Gründe für diese Faszination: „Das Anagramm ist Spreng- und Rauschmittel in einem. Es bringt die Sprache als Bedeutungs-Hülse zum Platzen. ‚Sinn‘ explodiert als psychedelische Lightshow“.⁹ Denn wenn das Anagramm die bezeichnende und die bezeichnete Seite, „Gestalt“ und „Inhalt“ von Wörtern voneinander löst und rekombiniert, wird der dadurch entdeckte Sinn potenziell unberechenbar – „in der rose kein eros / doch im gras der sarg“¹⁰ zum Beispiel – und >>



Horvath & Jaschke,
Am Drücker, o. J.
(Foto: Landessammlungen NÖ)

damit die Eigengesetzlichkeit der Sprache deutlich, die Urheber- und Autorschaft oder gar ein literarisches Genie gänzlich überflüssig zu machen scheinen.

Zum anderen stand diese Ausrichtung des „Freibord“ in den 1980ern im Kontext von Fluxus und dessen Ablehnung genialer Urheberschaft sowie des fertigen Kunstwerks zugunsten der künstlerischen Idee und Kollaboration, seiner Emphase auf die Produktions- und Rezeptionsprozesse von Kunst, auf Transmedialität und Event.¹¹ Im „Freibord“ formierte sich das Verleger-, Künstler- und Sammlernetzwerk rund um Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und Fluxus auch über zwei weitere prominente Akteure, mit denen Jaschke in engem Austausch stand: Armin Hundertmark und Francesco Conz.

Der Sammler und Verleger Conz kaufte regelmäßig und in großer Zahl „Freibord“-Nummern auf wie jene zu Henri Chopin,¹² er bat Jaschke um Hilfe bei der Österreich-Distribution einer Schrift über sein „Archivo F. Conz“ und versorgte diesen umgekehrt mit Aufsätzen zu Fluxus und den Anschriften wichtiger „Freibord“-InteressentInnen im Ausland; und natürlich tauschte man Publikationen aus zu Fluxus-KünstlerInnen wie Dick Higgins oder Joe Jones. Letzterer, kurzzeitig Schüler John Cages und bekannt für seine Musik-Maschinen, war es auch, der 1980 den eigentlichen Auftakt zum Fluxus-Jahrzehnt des „Freibord“ markierte, als in kleiner Auflage in der Edition Freiburg „fluxus is dead“ – eine Musikkassette mit Booklet – erschien.¹³ Der Kontakt Jones–Jaschke wiederum verlief teils via den Verleger Hundertmark, mit dem Jaschke seit den 1970ern korrespondierte. Mit ihm und dessen Literatur- und Kunstzeitschrift „Ausgabe“ bzw. „Extra-Ausgabe“ sowie den „Kartons“ der Edition Hundertmark tauschte Jaschke ebenfalls Druckan-

zeigen, Hefte und Originalarbeiten – z. B. „fluxus is dead“ – aus.

Dass Jones’ unbeschwerte Todesanzeige für Fluxus angesichts des internationalen Fluxus-Revivals der 1980er-Jahre gerade kein Widerspruch, sondern konsequent weitergeführte Verweigerung aller Definitionsversuche des Phänomens Fluxus zugunsten von „Spontaneität, Freude und Humor“¹⁴ war, wurde in mehreren „Freibord“-Heften mit Fluxus-Schwerpunkt reflektiert.¹⁵ Mit Fluxus – das zeigen die Kontakte zu weiteren KünstlerInnen wie Wolf Vostell, Bernhard J. Blume oder Ben Vautier, die im „Freibord“ erschienen – ging der Wunsch einher, „aus dem viel zu engen Rahmen der heimischen Literatur auszubrechen“,¹⁶ womit neben der nationalen eben auch die mediale Begrenzung auf die Literatur gemeint war. Das zeigte sich auch, als im November 1983 Jaschke zum Symposium „Grenzenlos – Ästhetik und Kommunikation, Alltag und Fest, Kunst und Leben“ Hundertmark, Roth, Vostell, Blume, Lily Greenham und weitere in die „Alte Schmiede“ in Wien einlud und jeweils Paarungen mit österreichischen KünstlerInnen wie Steiger, Nitsch, Mayröcker oder Puls entwarf.

Es scheint, als könne man diese subversive Geste im Zeichen des mit scherzhaftem Ernst verkündeten Todes auch an Jaschkes eigener Arbeit ablesen. Quasi in Tradition der legendären, von George Maciunas zusammengestellten „fluxboxes“ fabrizierte Jaschke 1992 „Am Drücker“: ein Schächtelchen, darin eine billige Schreckschusspistole mit Munition und Zielscheibe, jedes der zehn Exemplare im Deckel nummeriert und handsigniert. Dieser wortwörtlich billige Scherz, der aber mit den Zeichen ernster Kunst auratisiert wurde, wiederholte die zentralen poetischen Elemente von Maciunas „fluxboxes“: die Verwendung wertloser Aus-



Joe Jones, fluxus is dead, 1980
(Foto: Landessammlungen NÖ)

schussware kapitalistischer Massenproduktion,¹⁷ die Aufforderung zum Spiel, kollaboratives Arbeiten¹⁸ sowie die Ironisierung der eigenen Urheberschaft angesichts des banalen Objekts und des koketten Paratextes „Pro Forma“ „Am Drücker“, die gleichzeitig jede Sinngebung den RezipientInnen überantworten.

Das künstlerisch-verlegerische Netzwerk, das sich aus Gerhard Jaschkes Korrespondenzen rekonstruieren lässt, zeigt: Der Außenseiter-Status, der dem „Freibord“ gemeinhin attestiert wird, bildete sich in den 1980ern wesentlich über die Beschäftigung mit Fluxus als einer egalitären „Anti-Kunst“ heraus, um „in einer Welt von Anmaßungen und Falschheit, Protzigkeit und Humorlosigkeit“¹⁹ den ideologiekritischen Ernst früher „Freibord“-Jahre humorvoll fortzusetzen.

¹ Oskar Pastior: Eines Tages lange Reise in die Nacht. In: Freiburg 65, 1988, S. 21.

² Beispielsweise grenzte sich die Zeitschrift „Wespennest“ bei der Gründung 1969 mit dem Untertitel „Zeitschrift für brauchbare Texte“ vom Avantgardismus der „manuskripte“ ab.

³ Vorlass Gerhard Jaschke/Freibord, Dokumentationsstelle für Literatur Niederösterreich/Landessammlungen Niederösterreich, St. Pölten.

⁴ Die Ausstellung „Publiziertes und Unpubliziertes“ lief von 10.10. bis 14.12.1987.

⁵ Dieter Roth: Freiburg Sonett. In: Freiburg 24, 1981, S. 43.

⁶ z. B. Pastiors „Anagrammgedichte“ (1985) und Czurdas „Fälschungen“ (1987).

⁷ z. B. „FAUNGABE AUFGABEN“ (1988).

⁸ Heidi Pataki: Die Gebeine der Sprache. Über meine Anagramm-Erfahrungen. In: Freiburg 65, 1988, S. 25–29, hier: S. 25.

⁹ Christian Loidl: Anagramm – ein Anlass. In: Freiburg 65, 1988, S. 127–131, hier: S. 128.

¹⁰ Gerhard Jaschke: „im eros, doch flasche“. Unveröffentlichtes Typoskript. Vorlass Gerhard Jaschke.

¹¹ Auch Anagramme wurden gerne als künstlerische Ausdrucksform genutzt, so z. B. bei André Thomkins, der ab den 1960ern Anagramme auführte.

¹² Henri Chopin: The Conference of Yalta. Freiburg 47/48, 1985.

¹³ „fluxus is dead“ dokumentiert u. a. Aufnahmen einer Installation in der Ausstellung „5 Jahre Freiburg – 10 Jahre Herbstpresse“ 1980 in der Wiener Secession. Viele Fluxus-Bezüge in „Freibord“ wurden herausgearbeitet von Julia Rosenkranz: Die österreichische Literaturzeitschrift Freiburg als Plattform für experimentelle Kunst. Masterarbeit, Universität Wien. Wien 2014.

¹⁴ Gerhard Jaschke: Über Fluxus und Joe Jones. In: Freiburg 23, 1981, S. 64ff., hier: S. 65.

¹⁵ z. B. Dick Higgins: A Fluxessay for a Few of my Fluxfriends. In: Freiburg 26, 1981/82, S. 23–26; Freiburg 23, 1981; Freiburg 60, 1987; Freiburg 73, 1990.

¹⁶ Gerhard Jaschke: Editorial. In: Freiburg 23, 1981, S. 4.

¹⁷ Vgl. Natilee Harren: Fluxus and the Transitional Commodity. In: Art Journal 75:1, 2016, S. 44–69.

¹⁸ Bei „Horvath“ handelt es sich wohl um den Autor Michael Horvath, mit dem zusammen Jaschke u. a. Veranstaltungen und Publikationen verantwortete.

¹⁹ Gerhard Jaschke: Die Fluxisten – die Neger der Kunstgeschichte? In: Freiburg 80, 1987 [S. 5–22].



Sigmund Walter Hampel (1867–1949)
 Zur Erinnerung an den Christabend der Haagengesellschaft anno 1913
 Gouache, Deckweiß, Goldfarbe, Spritztechnik auf Papier auf Karton, 39,8 x 29,3 cm, Inv.Nr. KS-26721
 (Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Neues von der Haagengesellschaft

Aus dem Nachlass von Josef Engelhart

Von Wolfgang Krug

Sehr viel Neues könnte man berichten, würde man die Sammlungsbestände zur Künstlervereinigung Haagengesellschaft, die in der Albertina und im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste gehütet werden, einer ernsthaften wissenschaftlichen Betrachtung unterziehen. Schon im Mai 1905 wurden hunderte Karikaturen und satirische Blätter dieser Herkunft an die Albertina übergeben, weitere Originale, schriftliche Unterlagen und Korrespondenzen gelangten zwischen 1929 und 1946 durch Rudolf Bacher sowie aus den Nachlässen von Leopold Stolba, Ferdinand Schirnböck und Eugen Schroth an die Akademie. Teile davon – insbesondere jene, die mit der Wiener Secession in Zusammenhang stehen – fan-

den bereits Beachtung, das große Ganze harrt jedoch weiterhin seiner Entdeckung.

Die Gründung der Haagengesellschaft geht auf das Jahr 1880 zurück, als nach der Feier zum 100-Jahr-Jubiläum der Thronbesteigung Kaiser Josephs II. am 30. November eine Gruppe junger Kunstakademiker beim „Nachfeiern“ den Beschluss fasste, von nun an wöchentlich zusammenzukommen. Als Vereinslokal wurde das Gasthaus „Zum blauen Freyhaus“ in der Gumpendorfer Straße 9 erkoren, wo man sich nun samstäglich traf. Was lag näher, als die Gesellschaft nach dem Wirt, Josef Haagen, zu benennen? „Schon zur Zeit ihrer ersten Zusammenkünfte pflegten sich die jungen Leute nicht nur an den Samstagen im >>

Wirtshaus zu treffen, sondern auch an den Wochentagen im Kaffeehaus; zuerst in dem der Akademie gegenüber gelegenen Café Schiller [...], dann nach zwei oder drei Jahren in einem von Ronacher neu eröffneten und von Hansen-Schülern nach damaligen Begriffen überaus prächtig ausgestatteten Lokal in der Gumpendorferstraße 11, das unter dem Namen seines späteren [...] Besitzers als Café Sperl bekannt ist. Dort versammelte sich in einer geräumigen Fensternische um einen großen weißen Marmortisch täglich eine lustige Korona⁴¹ – darunter, abgesehen von den oben Erwähnten, die Maler Beyer, Boehm, Engelhart, Hampel, Hohenberger, Holub, Jaschke, Kasparides, Kleinert, König, Konopa, Krämer, Lenz, Müller, Nowak, Payer, Pippich, Reisinger, Roller, Roth, Sigmundt, Stöhr, Thiele und Tichy. Im Verlauf des Bestands der Haagengesellschaft schlossen sich ihr noch zahlreiche andere Künstler an, auch Bildhauer, Architekten und Musiker.

Für manches Mitglied der Haagengesellschaft wurde das Café Sperl zum erweiterten Wohnzimmer. Man debattierte über Kunstfragen im Allgemeinen und die unbefriedigende Situation junger Künstler innerhalb der Künstlergenossenschaft im Besonderen. Aber es gab auch viele Gelegenheiten, gemeinsam zu feiern, zu singen, zu musizieren und freilich zu zechen. Dabei wurde stets auch gezeichnet, erst auf den weißen Marmortischen, schließlich aber, von Ernst Stöhr angeregt, auf Papier. Die Relikte sammelte man in einer „prächtigen Enveloppe“,² die im Café Sperl auflag. „Sie sind von hohem Interesse für die Geschichte der Wiener Kunst von 1880 bis 1900. Man sieht, wie sich die Bestrebungen wandeln, die Talente entwickeln. [...] Dicht neben dem Scherz steht der künstlerische Ernst, neben dem Jux das Problem. Aufgaben stilistischer oder farbentechnischer Natur galt es zu lösen. Die Tagesfragen gelangten hier

oft zur raschen Erledigung in echt künstlerischer Art durch individuelle Aussprache. Manchmal wurde ein Preiszeichen ausgeschrieben, Themen wurden angegeben und harmlose Preise als Belohnung zugesagt. Der Stammtisch war das oberste Forum. Niemand nahm einen Scherz übel, und die gegenseitigen Schwächen bildeten den unerschöpflichen Stoff zur Persiflage, Satire und Karikatur.“⁴³

Von keiner anderen Künstlervereinigung haben sich derartig viele Zeugnisse satirischer Art erhalten. Doch die Haagengesellschaft war nicht nur ein Hort des Künstlerhumors. Sie war auch ein Forum, in dem sich Widerstand gegen überkommene Mechanismen des Kunstmarkts und der Künstlergenossenschaft regte und wo man schließlich dagegen mobil machte. Die Gründung der Wiener Secession wäre ohne dieses „Praeludium“ kaum denkbar gewesen. Dass nicht alle Haagengesellschafter dort Aufnahme fanden, führte wohl zu einiger Verstimmung wie bald auch zur Gründung des Hagenbundes. Trotz Zugehörigkeit zu verschiedenen Vereinigungen blieb der freundschaftliche Kontakt und Zusammenhalt unter den Haagengesellschaftern aber auch weiterhin bestehen. Der Künstlerkreis erweiterte sich sogar, um schließlich, bedingt durch Erschwernisse des Lebens und durch Tod, aufzuhören zu existieren.

Mit Josef Engelhart starb 1941 eines der letzten Mitglieder aus der Gründungszeit der Haagengesellschaft. Er war nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch schreibgewandter Chronist, der seine lebendigen Erinnerungen in zahlreichen Zeitungsbeiträgen und in einem Buch festhielt. Engelhart war darüber hinaus einer der wichtigsten Proponenten der Wiener Secession. Seinem Einsatz und seinen Kontakten war wesentlich zu verdanken, dass >>



Unbekannter Fotograf, Porträtkarikatur Josef Engelharts (ganz rechts) in einem Wandbild von Charles Lucien Léandre (1862–1934) in einem Pariser Café, um 1892
Albumin auf Papier, 18 x 25 cm (Trägerkarton 20,3 x 26 cm), Inv.Nr. KS-26718
(Foto: Landessammlungen NÖ)



Leopold Stolba (1863–1929), Max Lenz (links unten), der Zwerg von Stammersdorf, 1913
Collage, Bleistift, Farbstift, aquarelliert auf Papier, 24,7 x 34,8 cm, Inv.Nr. KS-26733
(Foto: Landessammlungen NÖ)

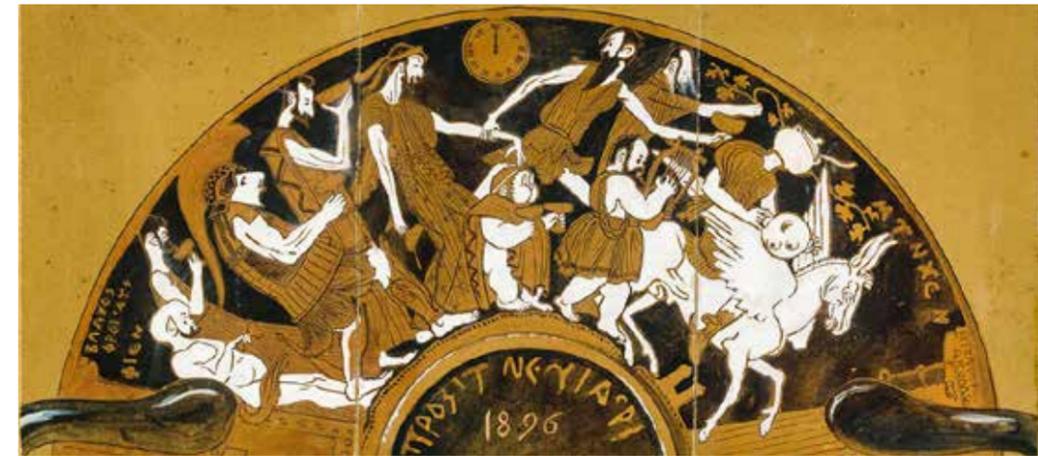
die neue Künstlervereinigung in so kurzer Zeit über ein eigenes Ausstellungshaus verfügen und internationale Kunst präsentieren konnte. Als Wortführer der an Frankreich orientierten Naturalisten in der Secession trug er wenige Jahre später auch den Konflikt mit den Stilisten um Gustav Klimt an vorderster Front aus; ein Konflikt, der 1905 im Austritt der Klimt-Gruppe aus der Künstlervereinigung kulminierte.

Das Neue über die Haagengesellschaft, das hier zu berichten ist, bezieht sich auf ein bislang unbekanntes Konvolut an Porträtkarikaturen, humoristischen Zeichnungen und dokumentarischem Material, das aus dem Nachlass Josef Engelharts in den Antiquariatshandel gelangte und 2019 für die Karikaturesammlung des Landes Niederösterreich erworben werden konnte. Engelhart hatte ein besonderes Faible für Humorstika und Karikatur. Selbst widmete er sich diesem Metier in seiner eigenen künstlerischen Arbeit zwar kaum, doch zählte er die talentiertesten Karikaturisten aus dem Kreis der Haagengesellschaft, wie Bacher, König, Lenz und Stolba, zu seinen besten Freunden. Während seines Studienaufenthalts in Paris befreundete Engelhart sich auch mit dem französischen Karikaturisten Charles Lucien Léandre, der ihn sogar in einer Wandmalerei in einem Pariser Café und in einer im Secessions-Organ „Ver Sacrum“ publizierte Porträtkarikatur verewigte.⁴ Dass Engelhart 1902 sein Wohn- und Atelierhaus in der Steingasse 13–15 im dritten Wiener Bezirk mit einer skurrilen Fassadenplastik, einem drei Meter langen Lindwurm aus Bleiguss nach Entwurf Rudolf Bachers, und mit einem monumentalen, ihn selbst und seine Freunde darstellenden humoristischen Fresko ausstattete, spricht für sich.

Das Konvolut enthält knapp 40 Arbeiten dieses Künstlerkreises. Zu den bedeutendsten Exponaten zäh-

len neben interessanten, auf Engelhart bezogenen Widmungsblättern Porträtkarikaturen Rudolf Bachers, eine vierteilige Serie zur Revolution in Argentinien von Maximilian Lenz sowie zauberhafte Miniaturen von Leopold Stolba. Der teilweise lichtgeschädigte Zustand vor allem Letzterer zeigt, dass sich Engelhart in seinen Atelier- und Wohnräumen mit diesen Blättern umgeben haben muss, dass er mit ihnen lebte.

Einer Karikatur von Maximilian Lenz sei stellvertretend für das gesamte Konvolut ein wenig mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Engelhart hatte am 22. November 1895 Doris, eine Tochter Ferdinand Mautner von Markhofs, geheiratet. Nach Flitterwochen in Venedig lebten sie bis zum Herbst 1896 in München. Diese historischen Daten sind essenziell für das Verständnis des Ende 1895 als Neujahrsgruß an Engelhart entstandenen Blattes. Im Stil altgriechischer Vasenmalerei umgesetzt, zeigt es oberflächlich betrachtet einen Figurenzug von Künstlern aus der Haagengesellschaft. Die versteckten Bosheiten bringen indes zum Ausdruck, was die Freunde von Engelharts Rückzug ins Eheleben hielten. Der Zug führt laut Inschrift vom „Blauen Freihaus“ in Wien ins „Atelier Apollo“ nach München. Lenz stellte sich ganz links als Letzten im Zug und wohl nicht zufällig als Faun oder Satyr dar. Vor ihm schreiten und wanken der Reihe nach Alfred Roller, Leopold Stolba, Franz Jaschke, Ludwig Sigmundt, Anton Nowak, Julius von Reisinger und Friedrich König mit diversen Trinkgefäßen. Adolf Boehm trägt die Kithara. Sie alle folgen Engelhart, dargestellt als Gott der Künste, Apollo, und auf dem Pegasus, dem geflügelten Pferd der Unsterblichkeit, reitend. Und jetzt die Bosheiten: Dass der Pegasus zeugungsbereit dargestellt ist, irritiert noch wenig, hielt sich Lenz darin doch an die klassische Ikonografie. Die Eselsohren des edlen Tieres geben da-



Maximilian Lenz (1860–1948), Neujahrsgruß auf das Jahr 1896 für Josef Engelhart, 1895
Tusche, laviert, Deckweiß auf Papier, 18,5 x 40,6 cm (Trägerkarton 27,5 x 49 cm), Inv.Nr. KS-24179
(Foto: Landessammlungen NÖ)

gegen schon zu denken. Eindeutig wird die Aussage durch die von Engelhart helmartig getragene Suppenschüssel, die von seinem Gesicht nichts zu sehen übriglässt und ihn auf gut Wienerisch als völlig „eingekocht“ darstellt, vollends aber durch auf dem Servierteller dargebotene weibliche Brüste und Scham. Auch das Ziffernblatt, das zwölf Uhr zeigt, steht nicht für den Jahreswechsel, sondern für das letzte Stündchen, das Engelhart nun geschlagen hat. Hoffnung kommt auf, wenn man weiß, dass Pegasus dereinst schon den griechischen Helden Bellerophon in seinen siegreichen Kampf gegen die feuerspeiende Chimära und die Amazonen trug.

Neu in der Sammlung

Die Erwerbstätigkeit für die Karikaturesammlung des Landes Niederösterreich führte zu einer Reihe weiterer hochbedeutender Zuwächse. Vor allem der Bereich der historischen Karikatur konnte durch Werke von Karl von Blaas, Honoré Daumier, Alfred Gerstenbrand, Karl Lanzedelli, Ernst Payer, Kasimir Sichulski und Karl Alexander Wilke verstärkt werden. An aktuelleren künstlerischen Positionen sind Hans Bren, Bernd Ertl, Michael Pammesberger, Erich Sokol und Wolfgang Zöhler zu nennen.

Ausstellungen 2019 und Ausblick 2020

Die Landessammlungen Niederösterreich waren 2019 wieder in Großausstellungen im Karikaturmuseum Krems reich vertreten. Zu nennen sind „A echa Deix – Unvergessen! 70 Jahre Manfred Deix“ und „Wettlauf zum Mond! Die fantastische Welt der Science-Fiction“ anlässlich des Jubiläums der Mondlandung 1969. Ab November 2019 wurden unlängst für den Sammlungsbereich Karikatur erworbene Cartoons für Bruno Habertzittls erste umfassende Werkchau „Karikaturen aus 25 Jahren Krone bunt“ zur Verfügung gestellt.

Das Jahr 2020 steht im Karikaturmuseum unter dem Motto „Tu felix Austria ... zeichne!“. Weitere Präsentationen sind Wolfgang Ammer und Rudolf Ange-
rer gewidmet.

¹ Adalbert Franz Seligmann: Die Hagen-Gesellschaft [sic!]. In: Neue Freie Presse, 3.1.1931, S. 2.

² L. A.: Das „Blaue Freihaus“. (Ein Stammlokal der Wiener Künstler.). In: Neues Wiener Tagblatt, 22.5.1903, S. 4.

³ Anonym: Albertina. In: Wiener Abendpost – Beilage zur Wiener Zeitung, 5.10.1905, S. 7.

⁴ Ver Sacrum 3, 9, 1900, S. 142 (Abb.).

Louis-Léopold Boilly/François Séraphin Delpech, Les amateurs de tableaux, 1823
Kreidelithografie auf Papier, 31 x 23 cm, Inv.Nr. KS-17663
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Werner Hofmann

Karikatur als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung

Von Jutta M. Pichler



Im Jahr 1956 erschien im Verlag Brüder Rosenbaum in Wien eine für die Karikatur und Bildsatire bahnbrechende und wegweisende Publikation mit dem provokanten Titel „Die Karikatur von Leonardo bis Picasso“.¹ Autor dieser Schrift – die in weiterer Folge die Karikatur als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung etablieren sollte – war der Kunsthistoriker Werner Hofmann (1928–2013), der damals noch am Anfang seiner Berufslaufbahn als Museumsleiter, Ausstellungsmacher und Publizist stand. Der spätere Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts (mumok) in Wien und langjährige Leiter der Hamburger Kunsthalle (1969–1990) gilt heute als einer der einflussreichsten und bedeutendsten Kunst-

wissenschaftler und Kunsttheoretiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; im Lauf seines Lebens hat Hofmann laut Robert Fleck „ein kunsthistorisches, kunstpublizistisches Werk von Weltdimension“² erarbeitet. Wie viele seiner Veröffentlichungen zählt auch diese frühe Publikation zum Thema Karikatur – sie wurde im Jahr 2007 neu aufgelegt – mittlerweile zu den Standardwerken der Kunst- und Kulturgeschichte.

In seinem Unterfangen, „die europäische Kunst neu zu vermessen“, beschäftigte sich der Querdenker Hofmann auch mit den sogenannten Randkünsten und hier vor allem mit der Karikatur. Sie war für ihn der Einstieg in das weitläufige Problemfeld, das ihn sein Leben lang beschäftigen sollte, nämlich „die >>



BRUCH MIT DEM SCHÖNHEITSKANON ALS BEFREIUNGSAKT

Erfindung von Gegenwelten, von Dissonanzen und ‚gestörten‘ Formen, die sich dem Kanon der stimmigen Ganzheit widersetzen.³ Wenige Jahre vor seinem Tod bot sich Hofmann im Rahmen der Ausstellung „Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire“ im Karikaturmuseum Krems die Möglichkeit, seine frühen Forschungsergebnisse zu Karikatur und Bildsatire noch einmal grundsätzlich zu bearbeiten und zu hinterfragen, mit dem für ihn befriedigenden Ergebnis, nichts revidieren zu müssen.⁴

Vor dem Hintergrund, dass sich die Kunstwissenschaft mit der Karikatur als Kunstform nur in äußerst bescheidenem Ausmaß auseinandergesetzt hatte (das Verhältnis ist nach wie vor ein schwieriges), beschäftigte sich Hofmann intensiv mit der „Randkunst“ Karikatur, ihrer Geschichte und Formengrammatik mit dem Ziel, diese „zur eigenmächtigen Kunstsprache in den ‚Zwischenräumen‘ der hohen Kunst“⁵ aufzuwerten. In seinen kunstwissenschaftlichen Forschungen wies

Hofmann der Karikatur eine Schlüsselfunktion als „Vorläuferin und Zwischenträgerin“⁶ zu, was einer Neupositionierung gleichkam und vollkommen neue Zugänge zu deren Verständnis eröffnete. Laut Hofmann lässt sich Karikatur erst begreifen, wenn sie als Partnerin eines Dialogs betrachtet wird, in dessen Verlauf sie die Rolle der Fragenden, der Behauptenden und der Provozierenden einnimmt. Als Zerrbild verstanden, bleibt sie stets einem Vorbild verpflichtet, setzt die anerkannte Regel voraus, bedarf des schönen Ideals, um überhaupt als Provokation wahrgenommen zu werden. Indem die Karikatur mit dem vorgegebenen Schönheitskanon bricht, die Welt des Maßvollen disproportioniert, setzt sie einen künstlerischen Befreiungsakt.⁷ Werner Hofmann meinte dazu: „Ihr lebhafter, unermüdlich vorgebrachter Widerspruch gilt nicht nur sozialen Missständen, politischen Systemen, umstrittenen Glaubenssätzen oder ausgefallenen Sitten – er gilt einer Welt, die vorgibt, das Schöne sei mit dem Guten, das Sinnliche mit dem Sittlichen identisch ...“⁸ Die Karikatur ist laut Hofmann also ein Gegenentwurf zum „Ideal-Schönen“, eine „Gegenkunst mit eigenen Rechten“, die in subversiver, anarchischer Formensprache auftritt: Verkürzen, Vergrößern, Weglassen, Zusammenfassen, Entstellen und Verzerren.⁹ Die verhältnismäßig kurze Geschichte der Karikatur geht für Hofmann zurück auf die Brüder Carracci, die um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert aus Interesse am Alltäglichen und Gewöhnlichen die Porträtkarikatur als Gegenentwurf zum Ideal-Schönen entwickelten, wobei die geistesgeschichtlichen Wurzeln der Karikatur für Hofmann bis ins Mittelalter zurückreichen. Im England des 19. Jahrhunderts (Hogarth, Rowlandson,

Cruikshank) begann die Karikatur, sich ihrer gesellschaftlichen Funktion bewusst zu werden, und erreichte im 19. Jahrhundert mit Honoré Daumier ihren Höhepunkt, nämlich die breiteste öffentliche Wirksamkeit mit höchster künstlerischer Qualität. Hofmann vertrat die These, dass sich in der Folge in den „Abseiten“ des Kunstgeschehens, und hier vor allem in der Karikatur, eine vielschichtige Geschmackswende vorbereitete, „die dann in den gleichsam professionellen Avantgarden des 20. Jahrhunderts die ‚Moderne‘ konstituierten“,¹⁰ mit weitreichenden Folgen für die Karikatur, die ihre bisherige Funktion an die früheren Bereiche der „Hohen Kunst“ abtrat. Damit revidierte Hofmann nicht nur das herkömmliche Urteil über die Entstehung der „Moderne“, sondern sprach der Karikatur dabei eine entscheidende Rolle zu.

Es ist das große Verdienst Werner Hofmanns, der sein Fach eminent grenzerweiternd betrieb,¹¹ die Bedeutung der Karikatur „als Instrument sowohl der Innovation wie der Subversion, als Waffe der Empörung und als Formenspiel“¹² herausgestellt und ihre bisherige Position als Randphänomen der Kunstgeschichte grundlegend revidiert zu haben.

Im Jahr 2019 erschien im Zusammenhang mit einem Fachsymposium zu Werner Hofmann in Wien und Krems die Publikation „Werner Hofmann. Prospektiv“. Dabei bot sich der Autorin die Gelegenheit, einen Diskussionsbeitrag zur Bedeutung Hofmanns für die Forschungen zu Karikatur und Bildsatire zu leisten.

In den Landessammlungen Niederösterreich ist der Sammlungsbereich Karikatur, der seit 2001 kontinuierlich aufgebaut wird, ein integrativer Bestandteil des

Sammlungsgebietes Kunst. Neben dem Sammeln, Bewahren und Vermitteln bildet die Forschung einen Arbeitsschwerpunkt. Durch die umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlungsbestände, die neu gewonnenen Erkenntnisse und Informationen zu den einzelnen Objekten wird nicht nur ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung der Karikatur und Bildsatire geleistet, sondern auch zu deren Neupositionierung im Kontext der bildenden Kunst.

¹ Werner Hofmann: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso. Wien 1956. 1956 wurde auch Werner Hofmanns Dissertation über Honoré Daumier (1950) im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien prominent publiziert. Werner Hofmann: Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 52. Wien 1956, S. 147–181.

² Robert Fleck: Hofmann als Dialektiker. In: Elisabeth Voggeneder, Brigitte Borchhardt-Birbaumer (Hrsg.), Werner Hofmann. Prospektiv. Köln 2019, S. 171.

³ Werner Hofmann: In jedem Bild steckt ein anderes. Dankesrede zur Entgegennahme des Aby M. Warburg-Preises 2008. In: Zeitschrift für Ideengeschichte II/4, 2008, S. 67–78, hier: S. 73, www.z-i-g.de/pdf/ZIG_4_2008_hofmann.pdf, abgerufen am 21.11.2019.

⁴ Vgl. Gespräch der Autorin mit Werner Hofmann im März 2011 im Rahmen der Ausstellung „Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire“ im Karikaturmuseum Krems (20.3.–18.9.2011).

⁵ Hofmann: In jedem Bild steckt ein anderes, S. 73.

⁶ Werner Hofmann: Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso. Hamburg 2007, S. 33.

⁷ Vgl. ebd., S. 35.

⁸ Ebd., S. 48.

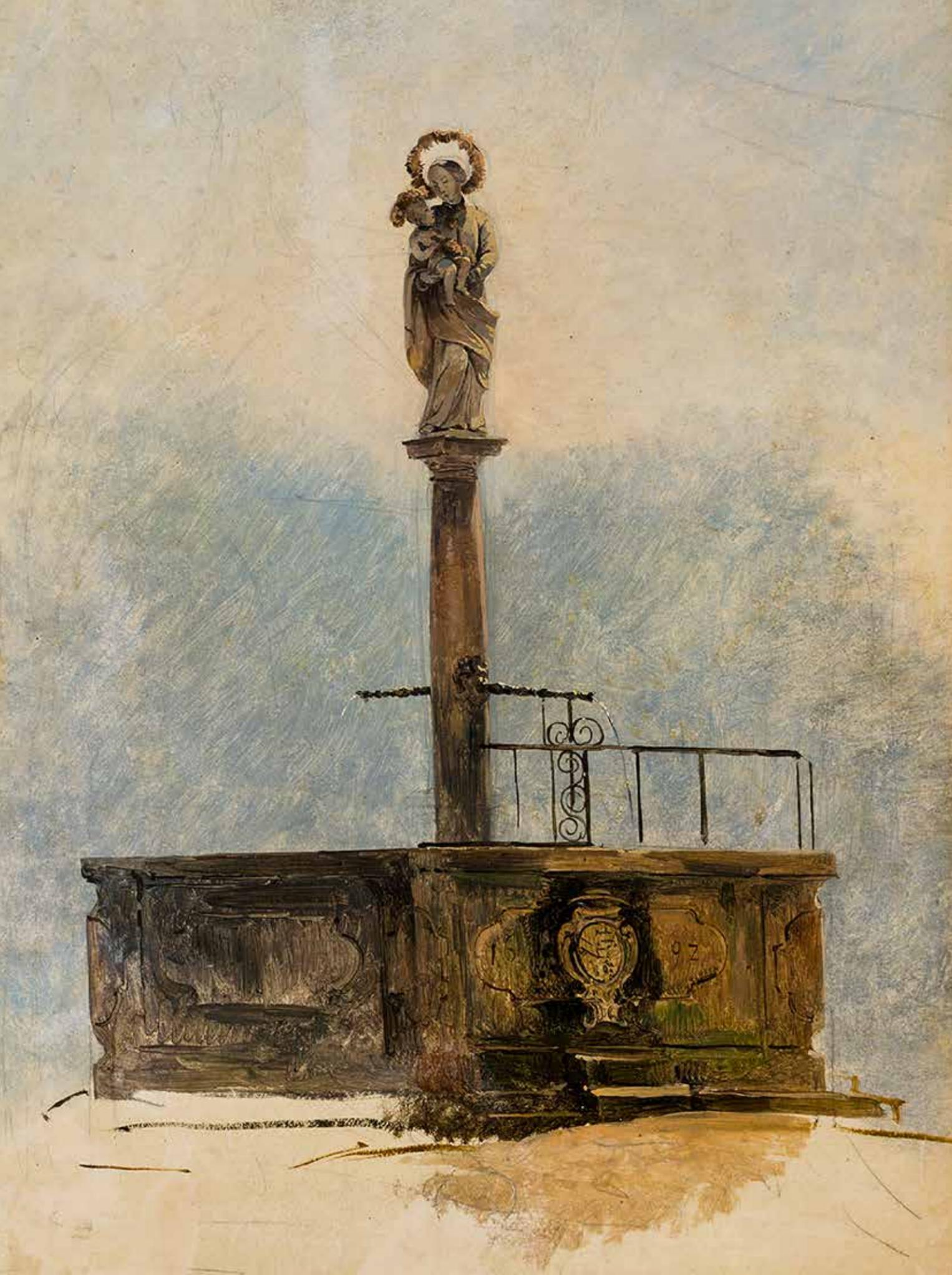
⁹ Vgl. Werner Hofmann, Werner Nekes, Jutta M. Pichler: Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes. St. Pölten/Salzburg 2011, S. 45–47.

¹⁰ Ebd., S. 8.

¹¹ Vgl. Klaus Herding: Concordia discors. Nachruf auf einen großen Skeptiker: Werner Hofmann. In: Elisabeth Voggeneder, Brigitte Borchhardt-Birbaumer (Hrsg.), Werner Hofmann. Prospektiv. Köln 2019, S. 23.

¹² Hofmann: In jedem Bild steckt ein anderes, S. 73.

Friedrich Gauer mann (1807–1862), Marienbrunnen in Salzburg um 1836
Öl auf Papier, 37,9 x 28,2 cm, Inv.Nr. KS-25626
(Foto: Landessammlungen NÖ)



SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

Biedermeier etc.

Die Sammlung I.H.M.

Von Wolfgang Krug

Im Tätigkeitsbericht 2017 fand der Erwerb einer hochbedeutenden Privatsammlung mit Schwerpunkt auf Meistern des 19. Jahrhunderts Erwähnung. Nun, nach ihrer Aufarbeitung, soll die Möglichkeit genutzt werden, näher darauf einzugehen.

Die gegenständliche Sammlung umfasst rund 1.200 Objekte. Neben einigen wenigen Ölgemälden handelt es sich dabei in erster Linie um Arbeiten auf Papier, um Aquarelle, Zeichnungen und Skizzenbücher. Der wissenschaftliche Wert des Konvoluts ist enorm, sind doch nicht nur Werke von bedeutenden Malern des 19. Jahrhunderts vertreten, sondern auch hochinteressante, heute längst vergessene Künstler meist durch mehrere Arbeiten dokumentiert.

Die Sammlung geht auf Dipl.-Ing. Hans Mayer (1889–1961), einen aus Wiener Neustadt stammenden Architekten, Baumeister und Kunstliebhaber, zurück. Mayers primäres Interesse galt dem Biedermeier und den Künstlern aus der Region. Der Lokalbezug zu Pernitz, wo er einen Zweigbetrieb seines Bauunternehmens führte, dürfte seine Leidenschaft für das Schaffen Friedrich Gauer manns besonders „angefacht“ haben. Mayers Sammlung umfasst mehr als 200 Arbeiten dieses berühmten Tier- und Landschaftsmalers, darunter rund 30 Ölstudien. Gauer manns Familie und sein künstlerisches Umfeld sind in der Sammlung ebenfalls mit mehreren repräsentativen wie auch dokumentarisch bedeutsamen >>



Friedrich Gauermann (1807–1862), Kinderzeichnung, um 1815
Bleistift, aquarelliert auf Papier, 5,6 x 12,6 cm, Inv.Nr. KS-25950
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Blättern vertreten, Josef Höger beispielsweise mit knapp 30 Zeichnungen und einem qualitativ besonders hochstehenden Skizzenbuch. Weiters trug Mayer etwa 50 Werke der Malerfamilie Alt zusammen, mehr noch von Josef Danhauser. Teils ansehnliche Konvolute stammen von Thomas Ender, Joseph von Führich, Carl Goebel, Joseph Heicke, Franz Reinhold, Friedrich Philipp Reinhold, Eduard Ritter und Franz Steinfeld.

Das besondere Faible für die Darstellung des Soldatengenres, insbesondere die Kavallerie, ist auf Mayers Einsatz im Ersten Weltkrieg zurückzuführen, jenes für die Jagd auf seine noch im Alter ausgeübte Passion. Hochinteressante Werkblöcke von August von Pettenkofen und Friedrich L'Allemand sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen, an weiteren umfänglicher vertretenen Künstlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Leopold Carl Müller, Anton Schrödl und der aus Schleinitz bei Wiener Neustadt stammende Tiermaler Carl Rudolf Huber. Mehr als 100 Werke stammen von dem aus Wiener Neustadt gebürtigen Maler Carl Fahringer, knapp 50 von Karl Graf, der viele Jahre an der dortigen Landes-Oberrealschule unterrichtete.

Hans Mayer entwickelte sich durch seine langjährige Sammeltätigkeit und Spezialisierung auf Zeichnungen und Skizzen zum profunden Kenner auf diesem Gebiet. Seine Expertise wurde auch in Fachkreisen geschätzt. So pflegte Rupert Feuchtmüller mit Mayer als erstem Gauermann-Kenner intensiven Austausch. Mayer unterstützte in den 1950er-Jahren auch bereitwilligst meistens vom Niederösterreichischen Landesmuseum veranstaltete Ausstellungen. Seine Leihgaben wurden in den Katalogen als „Privatbesitz I.H.M.“ ausgewiesen. Auch für die zweite Niederösterreichische Landesausstellung 1962 zum Thema „Friedrich Gauermann und seine Zeit“ zog Feuchtmüller als Kurator Arbeiten aus Mayers Sammlung heran. Diesen ersten Höhepunkt einer allgemeinen Biedermeier-Sehnsucht nach 1945 konnte Mayer nur mehr in den Vorarbeiten begleiten. Auch Feuchtmüllers erste Werkmonografie zu Friedrich Gauermann erlebte er nicht. Mayer starb nach langer schwerer Krankheit Anfang 1961 in Wiener Neustadt. Der große Erfolg der Landesausstellung 1962 – immerhin wurden an den Ausstellungsorten in Miesenbach und Gutenstein mehr als 160.000 Gäste gezählt – gab dem Sammler als Trendsetter Recht.



Jakob Gauermann (1773–1843), Hochzeitszug in die Kirche von Scheuchenstein, 1823
Tuschfeder, laviert auf Papier, 12,3 x 18,1 cm, Inv.Nr. KS-25758
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Heute, fast 60 Jahre später, hat sich das Blatt gewendet, und zwar grundlegend. Der Kunstmarkt hat sich neue „Betätigungsfelder“ gesucht, Zeugnisse des 19. Jahrhunderts spielen, so sie nicht zur absoluten Spitzenware gehören, keine Rolle mehr. Zu den besonderen Verlierern gehören gerade Werke des Biedermeier. Beschaulichkeit ist nicht gefragt. Was noch vor 20 Jahren hochpreisig angeboten und verkauft werden konnte, bleibt heute in der Regel trotz beschämend niedrigen Preises liegen. Zeitgeist bestimmt die Qualität. Daran hat sich nichts geändert. Der Kunstmarkt reagiert als Erster auf gesellschaftlichen Wandel, Ausstellungshäuser ziehen im Zeitalter der BesucherInnenstatistik tunlichst mit.

Auch öffentliche Sammlungen können sich aktuellem Publikumsinteresse nicht verschließen. Doch sie

reagieren träge und gleichzeitig nachhaltiger, denn sie sind Orte der Erinnerung. Von ihnen wird erwartet, dass sie historische Entwicklungen und Phänomene darstellen und nachvollziehbar machen können.

Die Sammlung I.H.M., die, durch den Sohn des Sammlers gepflegt, Jahrzehnte überdauerte, ergänzt und verstärkt nun als Spezial- und Studiensammlung die bestehende Kunstsammlung des Landes Niederösterreich, mit der sie schon seit so langer Zeit „verwoben“ erscheint. Sie schafft Grundlagen, um Geschichte und Geschichten neu, vielleicht anders, getreuer und jedenfalls detaillierter zu erzählen. Ganz besonders zu danken ist in diesem Zusammenhang Richard Nimmermacher, der durch die Zurverfügungstellung eines namhaften Geldbetrages den Erwerb der Sammlung I.H.M. ermöglicht hat. >>



Peter Fendi (1796–1842), An der Friedhofsmauer, um 1835
Aquarell über Bleistift auf Papier, 12,3 x 18,1 cm, Inv.Nr. KS-25733
(Foto: Landessammlungen NÖ)



Franz Alt (1821–1914), Blick auf Gresten, 1848
Aquarell, Deckweiß auf Papier, 15 x 23,1 cm, Inv.Nr. KS-26106
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Neu in der Sammlung

Der guten Tradition halber folgt an dieser Stelle die Auflistung jener KünstlerInnen, von denen Werke für den Sammlungsbereich „Kunst vor 1960“ erworben werden konnten. Aus Platzgründen erfolgt die Nennung in repräsentativer Auswahl ausnahmsweise nur mit Nachnamen und in wenigen Fällen, um Verwechslungen vorzubeugen, mit abgekürzten Vornamen: S. L'Allemand, Andri, Barth, Blau, Böhler, Daffinger, Engelhart, Fendi, Fischbach, Hänisch, Hammer, Hanak, Hansch, Hartinger, Hlavacek, Iranyi, Jettel, Junk, Kahrer, Kempf von Hartenkampf, Kinzel, Koller-Pinell, Lenz, Peithner von Lichtenfels, Loos, Merode, Moll, Pauser, Perco, Pettenkofen, Petter, Poledne, Ranftl, Rebell, Reiter, Schiavone, E. J. Schindler, M. J. Schmidt, Schönberger, Schuster, Stöhr, Stransky, Straßschwandtner, Suppantichitsch, A. Tischler, Treml, Waldmüller, Wegmayr, Wigand, Zahraddnik, Zetsche, Zinnögger und Zülow.

Ausstellungen 2019

Mit Mai 2019 bezogen beträchtliche und bedeutende Bestände der Landessammlungen Niederösterreich ihr neues Quartier in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems, zumindest temporär, denn das Konzept des Hauses sieht wechselnde thematische Ausstellungen vor. Allein aus dem Bereich „Kunst vor 1960“ wurden für die drei großen Eröffnungsausstellungen mehr als 100 Werke vorbereitet. Objekte aus diesem Sammlungsbereich waren 2019 auch bei der Landesausstellung in Wiener Neustadt sowie in Ausstellungen auf der Schallaburg, in Horn, Miesenbach, St. Pölten, Tulln und Wien zu bestaunen.

Ausblick 2020

Ab April 2020 zeigt das Guermann-Museum in Miesenbach eine kleine Sonderausstellung, die sich dem künstlerischen Schaffen des Landschaftsmalers Johann Fischbach, eines Zeitgenossen Friedrich Guermanns, widmet. Sie wird zur Gänze aus den Beständen der Kunstsammlung des Landes bestückt sein.

Das große Thema für die „Kunst vor 1960“ ist ab Mai 2020 die Wachau, die ihr 20-jähriges Jubiläum als Welterbe-Region feiert. Die Landesgalerie Niederösterreich widmet dieser in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen europäischen Kulturlandschaft aus diesem Anlass eine umfassende Schau, deren Ziel es ist, den Beitrag der KünstlerInnen für die „Entdeckung“ und die Herausbildung der „Marke“ Wachau herauszustreichen. Der in der Landesgalerie Niederösterreich präsentierte Zeitraum umfasst rund 150 Jahre, vom ausgehenden 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Ausstellung mit einer Laufzeit von zwei Jahren zeigt mehr als 500 aus konservatorischen Gründen teilweise in Tranchen wechselnde Werke aus den Landessammlungen Niederösterreich, darunter „Ikonen“ der Wachau-Malerei und zahlreiche Neuerwerbungen.

Leihanfragen langten auch von der Schallaburg und aus dem Belvedere sowie seitens der Bundeskunsthalle Bonn und der Neuen Galerie New York ein.



Heinz Cibulka/Hanno Millesi, Geschichtes Gedicht
 Oben: Immerjetzt, 2000/2019, digitale Collage, Inv.Nr. KS-9348/1
 Unten: Ein nach innen gerichteter Blick auf die äußere Erscheinung, 2000/2019, digitale Collage, Inv.Nr. KS-9348/4
 (Fotos: Heinz Cibulka/Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

„Geschichtes Gedicht Augmented“

Virtuelle Kunst im Museum

Von Alexandra Schantl

Innerhalb der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) zeichnet sich der Sammlungsbereich „Kunst nach 1960“ nicht nur durch rasanten Zuwachs, sondern auch durch eine enorme Material- und Medienvielfalt aus, die hinsichtlich der Archivierung immer wieder neue, komplexe Problemstellungen aufwirft. Das gilt in besonderem Maße für jede Form von apparativer oder softwarebasierter Kunst, die beginnend mit dem Erwerb eine Auseinandersetzung mit dem Thema Obsoleszenz erfordert. Die damit verbundenen Zweifel und Unwägbarkeiten sollten jedoch nicht Grund sein, Kunstwerke, die auf Basis neuer und neuester Technologien entstehen, als Sammlungsobjekte kategorisch auszuschließen. Gerade jetzt, da wir durch die Digitalisierung einen alle Lebensbereiche durch-

dringenden Wandel von ungeheurem Ausmaß erleben, erscheint es umso wichtiger, für Kunst mit zukunftsweisendem Potenzial offen zu sein.

Neu in der Sammlung

Mit der Beauftragung eines rein virtuellen Kunstwerks, nämlich einer Augmented-Reality-Applikation, haben die LSNÖ einen ersten Schritt in die Zukunft gewagt. Ausgangspunkt für die von Bobby Rajesh Malhotra entwickelte App „Geschichtes Gedicht Augmented“ bildete ein Werk aus der Sammlung mit dem Titel „Geschichtes Gedicht“, eine vierteilige digitale Bildcollage, die im Jahr 2000 ihrerseits als Auftragswerk für eine Ausstellung in der Kunsthalle >>



Please scan QR code and download the **Geschichtes Gedicht Augmented app**. After installation point your smartphone camera at one of the two works to start the respective interactive Augmented Reality 3D scenario

Krems entstand. Heinz Cibulka als Bildautor und Hanno Millesi als Textautor entwarfen mit diesem Werk eine Art Panoptikum, das maßgebliche Beiträge zu Österreichs Kultur- und Geistesgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versammelt.

Die vier Tafeln wurden ausschließlich aus fremdem Bildmaterial – vornehmlich Reproduktionen wichtiger Kunstwerke und Porträts bedeutender Persönlichkeiten der Moderne – komponiert und widmen sich jeweils einem Kapitel, das von einem programmatischen Text zu den Themen „Körper“, „Material“, „Wissenschaft“ und „Mystik“ eingeleitet wird. Diese von Hanno Millesi verfassten Essays sind ein wesentlicher Teil der Bildcollagen und waren neben kurzen Texten zu den einzelnen Bildelementen bislang über eine von dem Künstlerkollektiv alien productions konzipierte Website abrufbar.¹

Da „Geschichtes Gedicht“ im Grunde multimedial und interaktiv konzipiert ist, wurde aus Anlass der Neupräsentation des Werks im Rahmen der Personale Heinz Cibulkas in der im Mai 2019 eröffneten Landesgalerie Niederösterreich in Krems die Idee geboren, die in den vier Bildtafeln enthaltenen – oder vielmehr darin verborgenen – Zusatzinformationen mittels Augmented Reality (AR) zugänglich zu machen. In Bobby Rajesh Malhotra, der an der Universität für angewandte Kunst in Wien Digitale Kunst studiert hat, fanden wir den richtigen Partner für die Umsetzung dieser zunächst vagen Idee, die im Dialog mit den Künstlern Heinz Cibulka und Hanno Millesi über einen Zeitraum von mehreren Monaten weiterentwickelt wurde.

Das Ergebnis ist eine virtuelle, interaktiv erlebbare Erweiterung der vier Bildtafeln, die dem Betrachter einen direkten Zugang zur Struktur dieses Werks ermöglicht, bis hin zu einzelnen Elementen, aus denen es sich zusammensetzt. Das heißt, einzelne Collagee-

mente lösen sich – wenn die Kamera des Tablets oder Smartphones auf sie gerichtet ist – aus dem Gesamtbild heraus und erscheinen als dreidimensionale Objekte im realen Raum. Zusätzlich treten digitale 3-D-Stellvertreter von Heinz Cibulka und Hanno Millesi auf, wobei Letzterer die Funktion eines Erzählers hat, der die von ihm verfassten Texte spricht. In diesem Zusammenhang wichtig zu betonen ist, dass es sich bei dieser App nicht um ein Vermittlungstool handelt, wie es gegenwärtig vielerorts in Museen eingesetzt wird, sondern um eine künstlerische Arbeit, die eine kreative Neuinterpretation eines bereits existierenden Werks darstellt und Bedeutungsebenen enthält, die weit darüber hinausweisen. Dies hat insbesondere mit Malhotras Herangehensweise zu tun. Auf der Suche nach einer künstlerisch interessanten Anwendung von Augmented Reality in Bezug auf die vier Bildcollagen entschied er sich, Machine-Learning als Methode für die Analyse und Interpretation des vorgegebenen Bildmaterials zu nutzen. Konkret verwendete er die Open-Source-Plattform TensorFlow, um ein künstliches neuronales Netzwerk zunächst mit den Bilddaten der einzelnen Collageelemente und in weiterer Folge mit der jeweiligen Gesamtkomposition der vier Tafeln zu speisen und den Trainingserfolg der künstlichen Intelligenz beim Erkennen und Deuten der Bilddaten zu beobachten. Mit anderen Worten: Das neuronale Netzwerk war – ohne explizit einem Programmiercode zu folgen – in der Lage, die Bilddaten selbstständig nach bestimmten Parametern zu analysieren und charakteristische Merkmale auszumachen. Diese ebenso faszinierende wie beängstigende Eigenschaft maschinellen Lernens machte sich Bobby Rajesh Malhotra nun zunutze, indem er die von der künstlichen Intelligenz in 3-D generierten Collageelemente heranzog, um sie via AR-App lebensgroß im realen Raum zu positionieren. Zudem bekommen die BetrachterInnen eine Vorstellung da-



Ausstellungsansicht „Heinz Cibulka. bin ich schon ein bild?“, Landesgalerie Niederösterreich in Krems, 2019 (Foto: Bobby Rajesh Malhotra/Landessammlungen NÖ)

von, wie es aussieht, wenn Computer „träumen“, also anhand des antrainierten Bildmaterials gewissermaßen eine eigene Sichtweise entwickeln. Ermöglicht wird dies durch die Open-Source-Software DeepDream, die von Google dazu entwickelt wurde, in Bildern Gesichter oder andere Muster zu erkennen, um sie dadurch automatisch zu klassifizieren. Umgekehrt lässt sich DeepDream aber auch so einsetzen, dass das Netzwerk ein vorgegebenes Bild gemäß den erlernten Parametern verändert. Im Falle von „Geschichtes Gedicht Augmented“ wurde das Netzwerk darauf trainiert, Heinz Cibulkas Bildtafeln im Stil einzelner Collageelemente wie zum Beispiel eines Gemäldes Friedensreich Hundertwassers neu zu interpretieren.

Öffentlichkeitsarbeit

Als Rauminstallation war diese augmentierte Version von „Geschichtes Gedicht“ im Rahmen der Ausstellung „Heinz Cibulka. bin ich schon ein bild?“ in der neuen Landesgalerie Niederösterreich in Krems zu sehen. Im Sinne der digitalen Kultur des Teilens ist die App als kostenloser Download in den App-Stores von iOS und Android erhältlich und kann auch unabhängig von einer physischen Ausstellung genutzt werden. Dementsprechend bietet die App die Möglichkeit, zwischen einem Ausstellungs- und einem Katalogmodus zu wählen.

Aufgrund des großen Interesses, das die App „Geschichtes Gedicht Augmented“ sowohl bei BesucherInnen der Landesgalerie als auch in Fachkreisen hervorgerufen hat, initiierten die LSNÖ in Kooperation mit

dem Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems und der Landesgalerie Niederösterreich kurzfristig ein ganztägiges Symposium zum Thema „Virtuelle Kunst im Museum“. Es fand am 13. September 2019 im Audimax der Donau-Universität Krems statt und schloss mit einem Ausstellungsbesuch in der Landesgalerie ab. Für die inspirierenden Vorträge zu den verschiedenen Aspekten virtueller Kunst konnten Oliver Grau, Edith Blaschitz, Almut Schilling, Franziska Butze-Rios, Eugenia Iofinova und Bobby Rajesh Malhotra gewonnen werden. Darüber hinaus war „Geschichtes Gedicht Augmented“ auch Gegenstand eines Vortrages, den der Künstler und die Autorin am 9. September 2019 im Rahmen der Tagung „Generationen im Gespräch – 40 Jahre IIC Austria“ hielten.

Ausblick 2020

Neben der Inventarisierung der zahlreichen Neuerwerbungen wird die Pflege der Sammlungsdatenbank im Hinblick auf die Erweiterung der Online-Sammlung einer der wichtigsten Arbeitsschwerpunkte sein. Da seit einiger Zeit zunehmend auch archivalisches Material in die Sammlung Eingang findet, gilt es außerdem, ein praktikables Prozedere für dessen Katalogisierung und wissenschaftliche Erschließung zu entwickeln.

¹ Vgl. <http://alien.mur.at/cibulka/>, abgerufen am 19. März 2020, und den Beitrag von Franziska Butze-Rios (ab S. 110) in dieser Publikation.



Heinz Cibulka/Hanno Millesi, *Geschichtes Gedicht*
 Oben: Nicht der Traum, das Gespenst der Freiheit, 2000/2019, digitale Collage, Inv.Nr. KS-9348/3
 Unten: Der Versuch einer vernunftbegabten Herangehensweise, 2000/2019, digitale Collage, Inv.Nr. KS-9348/2
 (Fotos: Heinz Cibulka/Landessammlungen NÖ)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Das nicht Greifbare erhalten

Bewahrung softwarebasierter Kunst in einer Sammlung

Von Franziska Butze-Rios

Im Vorfeld der Eröffnung der Landesgalerie Niederösterreich wurde 2019 mit „Geschichtes Gedicht Augmented“ eine Augmented-Reality-Applikation für das 2000 entstandene Werk „Geschichtes Gedicht“ beauftragt und realisiert. Alexandra Schantl beschreibt in ihrem Beitrag (ab S. 106) im vorliegenden Tätigkeitsbericht das Kunstwerk und seine Entstehung. Dies gab den Anlass, die Vorgehensweise zur Bewahrung der zu „Geschichtes Gedicht“ gehörigen Website aus dem Jahr 2000, einer Version dieser Website für Touchscreen von 2012 – beide programmiert von Norbert Math, alien productions – sowie der 2019 entstandenen App von Bobby Rajesh Malhotra zu planen. Die Erhaltungsstrategie sollte einerseits die Infrastruktur des Landes

und die vorhandenen Ressourcen berücksichtigen, andererseits aber auch internationalen Empfehlungen und Standards sowie der rasanten technischen Entwicklung gerecht werden. Nach Möglichkeit sollte sie sich auch in die seit 2016 entwickelte und etablierte Methodik zur Erhaltung für zeitbasierte Medienkunst eingliedern.

Softwarebasierte Kunst, also Kunst, bei der Software ein primäres Medium ist, hat bisher nur in geringem Umfang Einzug in Sammlungen gehalten. Die Konservierung dieser Kunstgattung baut im Wesentlichen auf den nur wenig älteren Ansätzen des Erhalts und der Sicherung zeitbasierter Medienkunst auf. Die verschiedenen Methoden, ihre Entwicklung, Parallelen und >>



Please scan QR code and download the **Geschichtes Gedicht Augmented app**. After installation point your smartphone camera at one of the two works to start the respective interactive Augmented Reality 3D scenario

Unterschiede stellen beispielsweise Annett Dekker¹ und Thomas C. Ensom² vor. Was den Erhalt zeitbasierter Medienkunst und in der Folge auch die Sicherung von softwarebasierter Kunst betrifft, streben die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) im Wesentlichen die Beibehaltung und Pflege der originalen Soft- und Hardware des jeweiligen Objekts an. Andererseits werden je nach Notwendigkeit auch Übertragungen in aktuelle Formate vorgenommen. Ein 2016 entwickelter Künstlerfragebogen sowie eine ausführliche Dokumentation stützen und ergänzen diese Vorgehensweise.

Das bedeutet für die zwei Website-Versionen von „Geschichtes Gedicht“ sowie die Applikation „Geschichtes Gedicht Augmented“ die Übertragung der Quellcodes und Programmbibliotheken in das existierende Filesystem für Medienkunst und die Übernahme gemeinsam mit ihren Prüfsummen in das strenge Sicherungs- und Überwachungsverfahren des Landes. Diese digitalen Daten stellen gleichzeitig die einzige Repräsentation des Kunstwerks innerhalb der Struktur der LSNÖ dar. Für die wesentlich komplexer aufgebaute Augmented-Reality-App von „Geschichtes Gedicht Augmented“ wurde als Speicherstruktur zusätzlich Git implementiert – eine freie Webanwendung, die primär zur Versionsverwaltung von Quellcodes entwickelt wurde.³ Durch sie ist es möglich, alle zum Projekt gehörigen Daten zu klonen und damit eine Übersicht und Dokumentation über die Programmierung der App zu erlangen, was für eine langfristige Erhaltung und Nutzbarkeit unerlässlich ist. Die umfassende Sicherung des Quellcodes und seiner Umgebung ist nach Engel und Wharton Basis für dessen Analyse und damit für den weiteren Umgang mit Risiken durch Obsoleszenz.⁴

Sowohl für die Versionen der Website als auch für die App diente der Fragebogen für zeitbasierte Medienkunst als Grundlage für Gespräche mit den Künstlern Norbert Math und Bobby Malhotra. Dadurch konnten unter anderem Spezifikationen der Präsentation im



Screenshot der Website „Geschichtes Gedicht“
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Ausstellungskontext festgehalten werden. Hervorzuheben ist beispielsweise, dass die Website aus dem Jahr 2000 zwingend mit einem Bildschirm im Seitenverhältnis 4:3 und einer Bedienung wie einer Maus zu präsentieren ist. Die für Touchscreen konzipierte und für eine Ausstellung der älteren Version vorzuziehende Version der Website von 2012 hingegen ist für ein Gerät mit Touchscreen im Seitenverhältnis von 16:9 konzipiert, das fix in einem Podest montiert sein sollte. Für die von Malhotra programmierte App wiederum hat das vom Museum zur Verfügung gestellte Tablet beweglich zu sein, da sonst die Erfahrung der Augmented Reality stark eingeschränkt bleiben würde. Für die App soll die Hardware ausdrücklich mit der Zeit gehen und keinesfalls anachronistisch wirken, daher wurden keine weiteren Vorgaben gemacht. Die App basiert ohnehin darauf, dass die BesucherInnen sie auf ihr privates Smartphone oder Tablet laden, eine Kontrolle ist dadurch nicht möglich und eine fortlaufende Erneuerung der Geräte bereits gegeben. Da beispielsweise automatisches Upscaling im Code implementiert ist, kann sich die App prozesshaft mit den Endgeräten weiterentwickeln.

Um vor allem die komplex aufgebaute Augmented-Reality-App besser zu verstehen und damit zu erhalten, speicherte Bobby Rajesh Malhotra zur Verfügung gestellte Arbeitsfotos, -videos und -diagramme, in der App verwendete Text- und Bilddateien, allgemeine Textdateien wie Beschreibungen und Feedbacks sowie Ausstellungsfotos, -videos und In-Capture-Vi-



Bobby Rajesh Malhotra, Geschichtes Gedicht Augmented, 2019
AR-App (Katalogmodus), aus dem Video heraus, Inv.Nr. KS-26896
(Foto: Bobby Rajesh Malhotra/Landessammlungen NÖ)

deos ab. Vor allem die Videos helfen, die Erfahrung der NutzerInnen mit dem Kunstwerk festzuhalten, und ermöglichen so, den von der britischen Tate Modern als wesentlich definierten Zielen des Erhalts von softwarebasierter Kunst nachzukommen: der Bewahrung der Erfahrung des Kunstwerks und gleichzeitig der Erfahrung seiner technischen Geschichte.⁵ Sowohl für die Websites als auch für die App wurde bewusst keine zugeordnete Hardware erworben. Phillips formuliert, „dass ein Medienkunstwerk nur an bestimmte Geräte und Technologien gebunden werden [sollte], wenn dies begründet und notwendig ist“.⁶

Der Umgang mit der App bei grundlegenden Betriebssystem-Updates von Android und iOS ist noch nicht restlos geklärt. Nach momentanem Stand erscheint das Entwickeln weiterer Versionen als wahrscheinlich. Lozano-Hemmer beschreibt die Versionierung so, dass SammlerInnen ein Werk für eine gewisse Summe kaufen, das dann im Lauf der Zeit von den KünstlerInnen verbessert wird; gegen eine „Upgrade-Gebühr“ würden diese in gewisser Weise einen Konservierungspfad für das Kunstwerk liefern.⁷ Während Wilson die Authentizität eines digitalen Kunstwerks nicht gefährdet sieht, solange die zu kommunizierende Botschaft unverändert überbracht wird,⁸ verweist Fino-Radin auf den ästhetischen, zeitlichen und kulturellen Kontext einer Arbeit durch die Software, den Browser und das Betriebssystem.⁹

Die bisherige Erhaltungsstrategie befindet sich noch



Bobby Rajesh Malhotra, Geschichtes Gedicht Augmented, 2019
AR-App, Ausstellungsansicht „Heinz Cibulka. bin ich schon ein bild?“,
Inv.Nr. KS-26896
(Foto: Bobby Rajesh Malhotra/Landessammlungen NÖ))

in Weiterentwicklung. Sie wurde in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern durch ein interdisziplinäres Team erarbeitet, bestehend aus der Sammlungsleiterin des Bereichs „Kunst nach 1960“, Alexandra Schantl, dem Fotografen und Medienexperten der Landessammlungen Christoph Fuchs, der zuständigen Restauratorin Franziska Butze-Rios sowie der externen Spezialistin für den Erhalt zeitbasierter Medienkunst Almut Schilling. Denn die bestmögliche Erhaltung kann nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit erfolgen.

¹ Annett Dekker: Collecting and Conserving Net Art. Moving beyond Conventional Methods. London 2018.

² Thomas C. Ensom: Technical Narratives: Analysis, Description and Representation in the Conservation of Software-Based Art. London 2019.

³ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Git>, abgerufen am 12.12.2019.

⁴ Vgl. Deena Engel, Glenn Wharton: Reading between the lines: Source code documentation as a conservation strategy for software-based art. In: Studies in Conservation 59, 6, 2014, S. 404–415, hier: S. 405.

⁵ Vgl. Patricia Falcão: Preservation of Software-based Art at Tate. In: Oliver Grau, Janina Hoth, Eveline Wandl-Vogt (Hrsg.), Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting and preserving in Digital Humanities. Krems 2019, S. 271–287, hier: S. 278.

⁶ Joanna Phillips: Flüchtige Werke, konkrete Werte: Über das Sammeln und Erhalten von Medienkunst. In: art value – positionen zum wert der kunst, Heft Nr. 9: Restaurierung, Konservierung und der Bewahrungsauftrag. 2012, S. 42–45, hier: S. 44.

⁷ Vgl. Rafael Lozano-Hemmer: #Best Practices for Conservation of Media Art from an Artist's Perspective. In: Grau, Hoth, Wandl-Vogt (Hrsg.), Digital Art, S. 105–116, hier: S. 114.

⁸ Vgl. Andrew Wilson: Significant Properties Report. O. O., 2007, S. 4, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.109.7923&rep=rep1&type=pdf>, abgerufen am 22.11.2019.

⁹ Vgl. Ben Fino-Radin: Conservation in Collections of Digital Works of Art. In: The Electronic Media Review 2, 2013, S. 101–112, hier: S. 111f.

Bernhard Leitner, Ton-Anzug, 1975
156 x 159 x 8 cm, Inv.Nr. KS-27105/1-8
(Foto: Landessammlungen NÖ)



SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Sound Space Sculpture

Bernhard Leitners „Ton-Anzug“

Von Nikolaus Kratzer

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erwarben 2019 mit dem „Ton-Anzug“ eine zentrale Arbeit aus dem Frühwerk des international renommierten Sound-Art-Pioniers Bernhard Leitner, dem Zeit Kunst Niederösterreich 2016 eine Personale im Museum Niederösterreich widmete. Die folgende Analyse setzt sich zum Ziel, sowohl ästhetische als auch kunsttheoretische Bedeutungsdimensionen des „Ton-Anzugs“ ausführlich zu erörtern. Dabei sei gleich zu Beginn ein der Sound-Art immanentes Problem hervorgehoben: Die akustisch-körperliche Erfahrung der Ton-Räume ist kaum zu beschreiben, da die multisensorische Wahrnehmung nach einem Vokabular verlangt, das sich von deskriptiven Termini visueller

Darstellungstraditionen unterscheidet. Dazu bemerkte Bernhard Leitner 2008 in einem Interview: „Die Bedingungen und Bestimmungen eines akustischen Raumes sind sehr verschieden von jenen des visuellen Raumes.“¹ Deshalb etablierte der Künstler parallel zu seinen Ton-Raum-Skulpturen eine eigene Terminologie, um spezifische Raumerfahrungen beschreiben zu können. Dieser reflexive Zugang zeichnete bereits Bernhard Leitners frühes Schaffen Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre aus, da sich der damals in New York lebende Künstler zunächst auf theoretischer Ebene und anhand von Notizbüchern sowie Skizzen mit den Potenzialen von Ton-Raum-Architekturen auseinandersetzte.² Seine Überlegungen mündeten in das >>

Konzept des „Soundcube“, eines mit einem Raster aus Lautsprechern ausgestatteten Würfel-Raumes, innerhalb dessen über die gezielte Ansteuerung ausgewählter Punkte Ton-Linien entstehen. Dass sich Bernhard Leitner intensiv mit dem New Yorker Kunstdiskurs der 1970er-Jahre beschäftigte, zeigt sich nicht zuletzt an seiner Publikationstätigkeit für die Kunstzeitschrift „Artforum“. 1971 erschien der bahnbrechende Aufsatz „SOUND ARCHITECTURE. Space created through traveling sound“³, aus dem der Künstler das erstmals 1978 im Dumont Verlag publizierte Ton-Raum-Manifest⁴ entwickelte.

Als Grundgerüst der ersten, auf dem Modell des „Soundcube“ fußenden Ton-Raum-Untersuchungen dienten 5,5 Meter lange Holzplatten, die mit Lautsprechern versehen und in verschiedensten Konstellationen im Raum positioniert wurden. Daraus ergaben sich begehbare und offene architektonische Strukturen wie Röhren, Tore oder Felder, wobei die gezielte Ansteuerung der einzelnen Lautsprecher Ton-Linien-Räume modellierte, die sich zwischen, über, neben und unter dem Körper manifestierten. Nachdem man als BetrachterIn dazu angehalten war, die Installationen zu durchwandern, entstanden komplexe Raum-Strukturen mit spezifischen „Raum-Eigenschaften“, die Bernhard Leitner mittels Begriffen wie „Federn, Drücken, Schwingen, Heben, Senken, Leiten, Öffnen, Schließen, Schieben, Strecken, Durchdringen, Drehen, Verengen, Ziehen“⁵ beschrieb.

1975 entstanden erste Ton-Raum-Skulpturen, die sich durch ihren Objektcharakter von den offenen Lateninstallationen unterschieden, aber erneut den Körper zur Voraussetzung der akustisch-ästhetischen Erfahrung erklärten. Zu den frühesten Arbeiten dieses Typus zählen die „Ton-Liege“, die „Raum-Wiege“, der

„Ton-Anzug“ und der „Vertikale Raum für eine Person“. Allerdings zeichnen sich der „Ton-Anzug“ sowie der im Jahr darauf entstandene „Trag-Raum“ dadurch aus, dass sie als einzige Werke Bernhard Leitners direkt am Körper getragen wurden.⁶

Der „Ton-Anzug“ setzt sich aus einem olivgrünen US-(Militär-)Overall mit Netzüberzug und vier daran angebrachten Lautsprechern zusammen. Dabei kommt dem Raster nicht nur funktionale, sondern auch metaphorische Bedeutung zu. Es handelt sich um eine Übersetzung des „Soundcube“, dessen geometrische Grundstruktur gleichsam über den menschlichen Körper gezogen wurde, wobei das Netz unzählige Varianten von Lautsprecher-Positionierungen ermöglicht. Ein weiterer Bezugspunkt ergibt sich zum New Yorker Stadtraster, arbeitete Bernhard Leitner doch von 1969 bis 1971 als „Urban Designer“ im Stadtplanungsamt der Stadt New York sowie von 1972 bis 1981 als Co-Director des Studienprogramms „Urban Design Studies Humanistic Perspectives“ an der New York University. Das Netz verweist auf den urbanen Raum, der die Begegnungsmöglichkeiten der StadtbewohnerInnen definiert. Dass sich Bernhard Leitner in diesem Zeitraum auch mit den Möglichkeiten von Sound-Art-Installationen im öffentlichen Raum beschäftigte, unterstreicht das nicht realisierte Projekt „Madison Woods“ für eine von der Stadt geplante Fußgängerzone; dabei sollte die Madison Avenue in einen durch sechs Meter hohe Säulen mit vertikalen Ton-Bewegungen bespielten Raum verwandelt werden. Was den „Ton-Anzug“ und die Idee der begehbaren Installation „Madison Woods“ verbindet, ist der Versuch, Potenziale der audiovisuellen und körperlichen Erfahrung auszuloten, um Räume zu gestalten, die vorgegebene Hör-, Seh- oder Vorstellungsraster erweitern.

Im Bereich der amerikanischen Kunstszene der 1970er-Jahre erlaubt ein Vergleich von Bernhard Leitner und Richard Serra einen Blick auf das künstlerische Interesse an multisensorischen Wahrnehmungsdimensionen. Den unterschiedlichen Arbeitsmaterialien – Sound beziehungsweise Stahl – zum Trotz ergibt sich eine Überschneidung in den Ansätzen der Künstler, wie zwei Zitate verdeutlichen. So bemerkt Bernhard Leitner an einer Stelle: „Im Mittelpunkt meiner Arbeiten steht das In-Beziehung-Setzen des ganzen Körpers zu Ton-Strukturen: die audio-körperliche Erfahrung, das Erleben und Messen von Räumen und Objekten, deren Form und deren Inhalt durch Ton-Bewegungen determiniert sind. Der Maßstab reicht von kleinen Objekten, die unmittelbar am Körper angebracht werden, bis zu großen architektonischen Räumen.“⁷ In ähnlicher Weise adressiert Richard Serra in einem Text zu seiner monumentalen Installation „The Matter of Time“ Räume, die durch seine skulpturalen Ensembles entstehen. „The focus of art for me is the experience of living through the pieces. That experience may have little to do with analyzing the physical facts of the work. It is rather predicated on walking and looking, walking not only into, through, and around each individual piece but walking into and through the space that the installation engenders.“⁸ In beiden Fällen treten manifeste Installationselemente zugunsten immaterieller, aber dennoch körperlich wahrnehmbarer Räume in den Hintergrund. Zeitgleich zum „Ton-Anzug“ entstand Richard Serras Arbeit „Delineator“. Die monumentale Skulptur besteht aus zwei Stahlplatten mit den Maßen 2,5 Zentimeter mal 3,1 Meter mal 7,9 Meter. Direkt über einer auf dem Boden des Ausstellungsraumes liegenden Platte wurde eine um 90 Grad gedrehte zweite Platte an der Decke montiert. Die Installation

erinnert an Bernhard Leitners ebenfalls 1975 entstandenen „Vertikal-Raum für eine Person“: Dabei betritt man als Betrachter eine Basistrommel, über der eine weitere Trommel „schwebt“, und komplettiert so eine Ton-Säule mit vertikaler Ton-Bewegung, wobei sich der Sound durch den aufrecht stehenden Körper bewegt. Im Falle von Richard Serras „Delineator“ ist man dazu angehalten, sich auf, unter, neben und zwischen den Platten zu bewegen. Zwischen den Elementen und im Umfeld der Platten ergibt sich ein spezifischer Raum, dessen Ausdehnung und Begrenzung körperlich und visuell wahrnehmbar ist.⁹ In ähnlicher Weise ist der „Ton-Anzug“ dazu bestimmt, durch den Raum getragen zu werden, damit das Bezugsverhältnis zwischen Körper und Raum vermessen werden kann. Es zeigt sich, dass beide Künstler zeitgleich an ähnlichen Problemen arbeiteten und zu Lösungen fanden, die neue Erfahrungsräume konstituierten.

¹ „Mit dem Knie höre ich besser als mit der Wade“. Über Ton-Raum-Architekturen im Kopf, im Körper und anderswo. Stefan Fricke im Gespräch mit Bernhard Leitner. In: ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hrsg.), Bernhard Leitner. P.U.L.S.E. Räume der Zeit / Spaces in time. Ostfildern 2008, S. 174.

² Zum umfangreichen Œuvre an Skizzen, Zeichnungen und Notationen siehe Gerald Bast (Hrsg.): Bernhard Leitner. Skizzenbuch – Notationen – Ton-Räume. Ostfildern 2015.

³ Bernhard Leitner: Sound Architecture. Space created through traveling sound. In: Artforum, IX, 7, März 1971, S. 44–49. Wiederabgedruckt in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.), Bernhard Leitner. TON-RAUM-SKULPTUR. Bielefeld/Berlin 2016, S. 115–121.

⁴ Bernhard Leitner: Ton : Raum. Sound : Space. Köln 1978.

⁵ Ebd., S. 11.

⁶ Ab 1983 entstanden die „Kopfräume“.

⁷ Leitner: Ton : Raum, S. 9.

⁸ Richard Serra: Notes on The Matter of Time. In: Richard Serra. The Matter of Time. Bilbao/Göttingen 2005, S. 141.

⁹ Vgl. Rosalind Krauss: Richard Serra. Sculpture. In: Hal Foster, Gordon Hughes (Hrsg.), Richard Serra. Cambridge, Mass./London 2000, S. 99–146, hier: S. 123f.

Oben: Julischka Stengele, Musenaufstand, Performancereihe #5 – Wie die sich wieder aufführen, Kunstraum Niederoesterreich 2017

(Foto: eSeL.at – Joanna Pianka)

Unten: Helena Eribenne, Woman to Woman II, H13 Performancepreis Kunstraum Niederoesterreich 2019

(Fotos: eSeL.at – Lorenz Seidler)

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Inzwischen

Performance im Spannungsfeld bildender und darstellender Kunst

Von Marlies Surtmann



P

erformancekunst bewegt sich zwischen den Feldern der bildenden und der darstellenden Künste. Im Bereich der Theaterwissenschaften wie auch der Performance Studies wird sie oft gemeinsam mit Theater und Tanz und ohne Differenzierung dazu verhandelt. Aus Perspektive der bildenden Kunst und der Kunsttheorie wird sie als neue Kunstform betrachtet, die mit dem vorherrschenden Werkbegriff bricht. Diese Perspektive wiederum bezieht den Hintergrund der darstellenden Künste nicht mit ein. Tatsächlich können bestimmte Entwicklungen in beiden Feldern parallel nachgezeichnet werden und machen sich in Form der Performancekunst bemerkbar.

Mit dem Blick auf die Aktionen der DadaistInnen

in den 1920er-Jahren verschoben KünstlerInnen der 1960er- und 1970er-Jahre in Europa und den USA den Fokus vom künstlerischen Werk als Objekt und Produkt hin zu künstlerischen Handlungen. Diese Bewegung weg vom Material hin zum Flüchtigen wurde von PerformancetheoretikerInnen wie Peggy Phelan als die subversive und ausschlaggebende Kraft der Performance deklariert. Die Kunst entziehe sich den Kreisläufen der Repräsentation von Repräsentation und sei so für diese nicht mehr zu fassen, damit unterlaufe sie die Ökonomien der Reproduktion. Sobald sie dies versuche, würde daraus „something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays >>

and lessens the promise of its own ontology [Hervorhebung i. O.]“.¹ Die Kritik galt also der traditionellen Betrachtung des Kunstwerks isoliert von seinen Produktionsprozessen, aber auch der Separation der Kunst von Alltag und Gesellschaft. Performancekunst wurde demzufolge als neue, revolutionäre Kunstform betrachtet, die nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesellschaft umzugestalten vermochte und der dieses Potenzial durch ihren ephemeren Charakter per se innewohnen schien.

Heinz Schütz ortet 2019 im „Kunstforum International“ hingegen in der „klassischen Performance“ eine Annäherung der bildenden Kunst an die transitorischen Künste Theater, Tanz, Musik und sieht dies bestätigt durch die Wurzeln des Begriffs in ebendiesen Bereichen, in denen er „im Sinne von ‚Aufführung‘, ‚Darbietung‘ und ‚Vorstellung‘ verwendet wird“.² Trotz der von Schütz proklamierten Annäherung grenzten sich PerformancekünstlerInnen dieser Generation bewusst vom Theater ab. So antwortete die Performance- und Medienkünstlerin Ulrike Rosenbach 1981 in einem Interview mit Kiki Martins auf die Frage, ob Aktion und Performance etwas mit Theaterspielen zu tun hätten: „Die Aktionen sind das Vorführen von Gedankengängen. Es sind dreidimensionale Prozesse in der Zeit, und das könnte als ihre Verbindung zum Theater angesehen werden, so auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick aber wiederum nicht [...]. Die Schauspieler/innen übernehmen ihre Rollen und werden noch von der Regie gesteuert. Sie haben wenig Möglichkeiten, sich mit ihren Rollen und dem Stück zu identifizieren, weil sie sozusagen fremdbestimmt werden.“³ Rosenbach distanzierte sich also von der Fremdbestimmung durch die Regie, aber auch von der kollaborativen Arbeit am Stück und betonte damit die originäre künstlerische Leistung – eine Geste, die trotz der Kritik am System aus der bildenden Kunst übernom-

men wurde. Rosenbach ging es um Identifikationsprozesse, die sich immer aus ihrer eigenen Biografie speisen.⁴ Dies wird in der Kunsttheorie meist unter dem Begriff der Authentizität besprochen und als ein essenzielles Merkmal der Performance verstanden.⁵

Als einer der wesentlichen Unterschiede, die auch heute noch in die Praxis von PerformancekünstlerInnen hineinwirken, erscheint der künstlerische Hintergrund und somit die Frage nach der Lehre oder Methodologie performativer künstlerischer Praxis. Damit seien in Bezug auf darstellende Kunst die unterschiedlichen Schulen oder Praktiken wie Sprechtechnik, Gestik, Mimik, Körpertraining, Repertoire, Stimmbildung oder das Studium eines Instruments angesprochen. Performancekunst bewegte sich in den 1970er-Jahren zwar von der bildenden Kunst aus zu den szenischen Künsten hin, um mit den Traditionen der bildenden Kunst zu brechen, hatte aber in Bezug auf das Theatrale oder Performative kein historisch gewachsenes Bezugssystem, keine tradierte Praxis, auf die sie aufbauen konnte, vielmehr gar nicht hätte wollen. Diese Loslösung von den Traditionen der Vermittlung ist auch heute noch spürbar. Ein Bezugssystem war aber genau das, womit die Performancekunst, die sich aus dem Theater oder dem Tanz entwickelte, durch experimentelle szenische Formen brechen wollte. Die Bewegung weg vom Modus des So-tun-als-Ob findet man unter anderem im postdramatischen Theater, das sich „von einem Werk der Darbietung, verstanden als ein verdinglichtes Produkt, zum Akt und Monument der Kommunikation, zum Prozess, zur ‚Situation Theater‘“⁶ veränderte. Die TheaterwissenschaftlerInnen Gabriele Klein und Wolfgang Sting verweisen damit auch auf die Kritik an der wachsenden Ökonomisierung des Theaters, die wir bereits aus dem Feld der bildenden Kunst und der Institutionskritik⁷ kennen. Die Dekonstruktion des Werkbegriffs wie auch die Ten-

denz hin zur Interdisziplinarität, um nicht zu sagen hin zum Gesamtkunstwerk, das keine kategorialen Einteilungen in Kunstsparten kennt, gehen in darstellenden wie bildenden Kunstformen Hand in Hand. Die Hinwendung zu sozialen und politischen Themen, die Kunst und Leben zu vereinen versuchen, und damit auch die Öffnung des Theaterraums bzw. des Ausstellungsraums hin zum öffentlichen Raum sind miteinander verwobene Entwicklungen in darstellender wie auch in bildender Kunst.

Diese Interdisziplinarität könnte als Hinweis auf ihr Potenzial verstanden werden, Kategorien und Grenzen infrage zu stellen und zu sprengen. So sieht auch die Kunstwissenschaftlerin Felicitas Thun-Hohenstein das Potenzial der Performance in ihrer Undefinierbarkeit: „Performativität, Performanz und Performance [bleiben] [...] nur dann Begriffe, mit denen man arbeiten kann, wenn man sie nicht fest schreibt und zu einem kulturellen Paradigma ausweitet. Singularität und Wiederholung, Live Ereignis und medialer Übertrag, Authentizität und Performativität sind Koordinaten, die einander bedingen, und das innerhalb eines Bezugssystems, das vom Dualismus performativer Präsenz und repräsentativer Absenz des Körpers und seiner Perzeptionsmechanismen geprägt ist.“⁸ Performancekunst bricht nicht nur mit den Traditionen der bildenden Kunst, sondern auch mit denen der darstellenden Kunst im Sinne eines herrschenden Werkbegriffs, der Kunst als Produkt oder Statussymbol begreift, und scheint sich dadurch derart freizuspielen, um sich nonchalant doch wieder verschiedenster künstlerischer Praktiken aus Theater, Tanz, Musik, bildender Kunst und dabei insbesondere der Medien Film, Video sowie der Fotografie zu bedienen.⁹ Dabei handelt es sich um Materialisierungen künstlerischer Praktiken, die zwar Teil eines Werkkomplexes sind, aber nicht als Kunstwerk für sich al-

lein stehen, sondern während und nach der Performance als Verweise auf die performativen Handlungen in den Ausstellungs- oder Bühnenraum hineinwirken. Mit Blick auf diese parallelen Entwicklungen in den bildenden wie auch den darstellenden Künsten ist die Performancekunst als eine Annäherungs- und eine Abgrenzungsbewegung zugleich zu verstehen: eine Annäherung hin zu Praktiken anderer Disziplinen und eine Abgrenzung von institutionalisierten und kanonisierten Traditionen der jeweiligen Disziplinen, Schulen und Praktiken.

Das Dissertationsvorhaben von Marlies Surtmann „Archiv für Performancekunst? Über die Archivierung, Tradierung und Vermittlung einer Kunstform in Bewegung“ (SC17-005) wird vom NFB gefördert.

¹ Peggy Phelan: Unmarked. The Politics of Performance. London [u. a.] 1993, S. 46.

² Heinz Schütz: Performance. Derivate der Anwesenheit. In: Kunstforum International 264, 2019, S. 50.

³ Kiki Martins: Performance, ein Grenzbereich. Interview mit Ulrike Rosenbach. In: Ulrike Rosenbach (Hrsg.), Ulrike Rosenbach. Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst. Köln 1982, S. 40.

⁴ Vgl. ebd., S. 39.

⁵ Auch in der Diskussion um die Wiederholbarkeit von Performances spielt der Begriff Authentizität eine Rolle. Siehe zum Thema Dokumentation und Tradierung durch Wiederholung die Theorien von Peggy Phelan (Phelan: Unmarked, S. 146ff.) und Rebecca Schneider (Rebecca Schneider: Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment. London [u. a.] 2011, S. 10) bzw. in Bezug auf Schneiders Theorien zum Reenactment auch den Begriff des „twice-behaved behavior“ von Richard Schechner: Victor Turner. Between Theater and Anthropology. Philadelphia 1985, S. 36.

⁶ Gabriele Klein, Wolfgang Sting: Performance als soziale und politische Praxis. In: Dies. (Hrsg.), Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 12.

⁷ Vgl. dazu u. a. den folgenden Aufsatz zu Museum und Kommodifizierung von Kunst: Douglas Crimp: On the Museum's Ruins. London [u. a.] 2000, S. 200ff.

⁸ 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. 299. An dieser Stelle sei auf die Performance Studies verwiesen; sie verstehen Performance als kulturelles Paradigma, das sich über die Zeit in unterschiedlichen Kontexten und Kulturen nachzeichnen lässt (vgl. u. a. Richard Schechner: Performance Studies. An Introduction. London 2002; Diana Taylor: The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham 2003, S. 2ff.) und sich in der Performancekunst seit den 1970er-Jahren zu verdichten scheint.

⁹ Vgl. Rosenbach: Videokunst, S. 145.



Claudia Märzendorfer, Für die Vögel,
Atelieraufnahme, 2019
(Foto: Claudia Märzendorfer)

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Anstoß zum Austausch

*Erkenntnisse aus Vermittlungsformaten
für Kunst im öffentlichen Raum*

Von Katrina Petter

Kunst im öffentlichen Raum ist nur schwer mit anderen Sammlungsbereichen des Landes zu vergleichen. Statt in einem Depot auf Regalen oder in Planschränken zu lagern, verteilen sich die Werke auf das gesamte Land, sind in Landesberufsschulen, auf Dorfplätzen, im Wald, entlang von Flüssen oder auch auf Parkplätzen zu finden. Sie können die Form von Skulpturen, Sitzgelegenheiten, Beleuchtungskörpern, Fassadengestaltungen, Mahnmalen und vielem mehr annehmen. Anders als bei Sammlungsobjekten z. B. aus Bereichen wie Archäologie oder bildender Kunst besteht die Möglichkeit, die Arbeiten vor Ort zu besichtigen, mit Händen zu erkunden, zu interagieren, anstatt sie nur als Datenblatt am Computer abzurufen. Im Fall von Schä-

den werden aufgrund der Größe und der Machart anstelle von RestauratorInnen häufig Baufirmen, SchloßerInnen oder ElektrikerInnen beauftragt.

All diese Faktoren stellen entsprechende Herausforderungen für die Betreuung, Instandhaltung und Vermittlung der Projekte dar; ihnen stellt sich das Team von Kunst im öffentlichen Raum gemeinsam mit den Gemeinden und Institutionen, mit denen diese realisiert wurden. 2019 wurde der Fokus verstärkt auf den Aspekt der Vermittlung der rund 500 permanenten Arbeiten sowie der neu realisierten Installationen gelegt. Dieser Schwerpunkt soll in den kommenden Jahren weiterentwickelt und ausgebaut werden. Johanna Reiner konzipierte gemeinsam mit den KuratorInnen Christina Nägele und Gerald Straub >>

ein mobiles Vermittlungsformat, die INVENTOUR: Dafür wurde ein Kastenwagen zur „Kunstkiste“ umgewandelt, einer Kombination aus Museumsshop, Bibliothek und Ausstellungsraum auf Rädern. Der Bus tourt durch das Land zu ausgewählten Orten und bringt Informationen zur Kunst im öffentlichen Raum und zu den jeweiligen KünstlerInnen mit. Außerdem kann er je nach Bedarf zur Bühne bzw. zum Kino umfunktionierte oder auch für Workshops oder Gesprächscafés erweitert werden. Der Bus und die Personen, die ihn betreuen, bringen aber nicht nur Informationen zur Kunst in die Regionen, sondern sammeln auch Wissen und Geschichten von der lokalen Bevölkerung. Sie suchen den Austausch über die Themen, die in den künstlerischen Projekten und deren Umfeld präsent sind, um dann mit neuen Erkenntnissen weiterzureisen. Damit entsteht parallel zur bestehenden Landkarte der verorteten Kunst im öffentlichen Raum auch eine Karte der Begegnungen und Erzählungen, eigener Projekte und neuer Bekanntschaften.

So tauschten sich beispielsweise am Hauptplatz der Gemeinde Semmering bei den „Gesprächen der 100-Jährigen“ jene BewohnerInnen aus, die einen großen Teil der 100-jährigen Geschichte des Ortes selbst miterlebt haben, und boten dabei nicht nur Anekdoten zum Schmunzeln, sondern auch Anhaltspunkte für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihrer Heimat. Die Ergebnisse sollen 2020/21 in mehreren Kunstprojekten im Semmering-Gebiet thematisiert werden. In Lunz, wo 2020 ein Mahnmal von Florian Pumhösl eröffnet wird, zogen SchülerInnen der ortsansässigen Neuen Mittelschule einen Faden entlang einer Geraden durch den Ort und stellten sich im Zuge dieser völlig neuen Erkundung ihrer alltäglichen Umgebung die Frage, wie



„Ein Dorf in der Geschichte“, Film- und Gesprächsabend im alten Kinosaal in Golling, 2019
(Foto: Christian Rabl)

Entscheidungen getroffen werden und wie uns andere darin beeinflussen. In Fratres im Waldviertel diskutierten begleitend zu dem von Iris Andraschek und Hubert Lobnig zusammengestellten Ausstellungsprojekt „Die Verwandlung – Borders are Vacillating“ BewohnerInnen in einem Erzählcafé über die Veränderungen im Grenzgebiet, und im tschechischen Nachbarort Slavonice/Zlabings wurde ein Druckworkshop mit Zitaten rund um die historische Grenzöffnung veranstaltet.

2019 fanden erstmals auch kuratierte Film- und Gesprächsabende statt, die ausgehend von den historischen Ereignissen in der Gemeinde Erlauf einen neuen und erweiterten Zugang zur Geschichte sowie zu deren Auswirkungen auf den Alltag von Gemein-

schaften suchten. Der Filmwissenschaftler Alejandro Bachmann eröffnete unter dem Titel „Ein Dorf in der Geschichte“ einen Blick auf die Wechselverhältnisse zwischen globalen Entwicklungen und lokalen Gegebenheiten. An vier Orten, die sowohl in einem geografischen als auch in einem thematischen Naheverhältnis zu Erlauf stehen, brachte Bachmann vier Filme und zahlreiche GesprächspartnerInnen zusammen, die auf konkrete Situationen vor Ort eingingen: Im Museum „Erlauf erinnert“ wurde der Spielfilm „Stunde Null“ von Edgar Reitz gezeigt, der eine Momentaufnahme vom Ende des Zweiten Weltkrieges in einem kleinen Ort in Deutschland wiedergibt. Anschließend gewährte der Regisseur nicht nur Einblick in die Entstehung des Films, sondern tauschte mit den anwesenden Be-

wohnerInnen von Erlauf auch Erinnerungen an das Kriegsende aus und führte vor Augen, wie differenziert und vielfältig diese im Verhältnis zu den kanonisierten Geschichtsdarstellungen sind. Im alten Kinosaal der Nachbargemeinde Golling wiederum löste der Dokumentarfilm „Postadresse: 2640 Schlöglmühl“ von Egon Humer bei den zum Gespräch geladenen Altbürgermeistern lebhaft Erinnerungen an die Schließung des ansässigen Großunternehmens HITIAG aus; sie hatte damals fast zum Zusammenbruch der Gemeinde geführt. In Melk erarbeitete der Filmemacher Sebastian Brameshuber mit HistorikerInnen des Zeithistorischen Zentrums Melk und SchülerInnen des Stiftsgymnasiums ausgehend von seinem Dokumentarfilm „Und in der Mitte, da sind wir“ einen Kurzfilm. ➤



INVENTOUR, Schulprojekt Hollabrunn, 2019
(Foto: Johanna Reiner)

Darin setzten sich die Jugendlichen mit dem Faktum auseinander, dass sich während des Zweiten Weltkriegs in ihrer Stadt ein Konzentrationslager befunden hatte, von dem sich Baracken und das Krematorium erhalten haben. Am letzten Veranstaltungsabend der Reihe zeigten und analysierten FilmhistorikerInnen im Museum Niederösterreich in St. Pölten Filme von AmateurInnen, die den Blick auf das dörfliche Leben von innen, nämlich aus der Sicht von BewohnerInnen, als auch von außen, aus der Perspektive von BesucherInnen, wiedergaben und eröffneten so Einblicke in die vielfältigen Herausforderungen im Umgang mit diesem spezifischen filmischen Material.

In beiden beschriebenen Projekten geht es um das Verweben von persönlichen Erfahrungen mit dem kollektiven Gedächtnis sowie von lokalem und fachspezifischem Wissen, wodurch im Austausch alle Beteiligten neue Erkenntnisse gewinnen können und ein genreübergreifender Wissensaustausch stattfindet. Ziel ist es, individuelle Zugänge zu den Kunstprojekten sowie ein Bewusstsein für die weiterführende gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und den verhandelten Themen zu schaffen. So kann in weiterer Folge eine Gemeinschaft aus interessierten und engagierten BewohnerInnen entstehen, die sich aktiv für die Vermittlung der Kunst im öffentlichen Raum in ihren Ortschaften einsetzen und anregende PartnerInnen für einen gemeinsamen Austausch werden können.

Für 2020 ist eine weitere Film- und Gesprächsreihe in Weikendorf im Weinviertel geplant, die in Zusammenarbeit mit dem Kunstraum Weikendorf dem Verhältnis von innen und außen nachgehen wird.

2019 konnte außerdem ein ungewöhnliches Denkmal von Maruša Sagadin in Göpfritz an der Wild umgesetzt werden. Im Zuge eines geladenen Wettbewerbs



Maruša Sagadin, Treppe-Bühne-Tribühne, Göpfritz an der Wild, 2019
(Foto: Wolfgang Woessner)

von Kunst im öffentlichen Raum wurde den Freiwilligen Feuerwehren, die sich mit der Errichtung des Truppenübungsplatzes Döllersheim 1938 und der Absiedlung der Gemeinden hatten auflösen müssen und in der Folge vergessen worden waren, ein Andenken gesetzt. Die Künstlerin führte den Denkmalgedanken in die Gegenwart und konzipierte eine Art Tribüne, die nicht nur auf die zahlreichen Einsatzbereiche der Feuerwehr Bezug nimmt, sondern vor allem den Platz vor dem Feuerwehrhaus zu einem neuen Treffpunkt für die Bevölkerung macht und die Bedeutung der Freiwilligenarbeit für eine Gemeinschaft ins Bewusstsein rückt.

Ungewöhnlich ist auch das Projekt von Claudia Märzendorfer für den Therapiegarten des Landesklinikums Hollabrunn. Anlässlich des 20-jährigen Jubi-



INVENTOUR, Erzählcafé in Göpfritz an der Wild, 2019
(Foto: Johanna Reiner)

läums der dortigen Sozialpsychiatrischen Abteilung entwickelte sie zusammen mit rund 40 KünstlerInnen, ArchitektInnen, MusikerInnen u. a. 37 Nist- und Futterhäuschen, die nicht nur Vögel, sondern auch PatientInnen und BesucherInnen zum Erkunden, zum Schmunzeln und zum Austausch darüber einladen sollen. Dieses kollektive Projekt setzt ein klares Zeichen für Vielfalt und Unkonventionelles, insbesondere aber für ein respektvolles Miteinander.

Zu Beginn des Jahres 2019 wurden die Bände XI und XII zur Kunst im öffentlichen Raum veröffentlicht, welche die im Zeitraum zwischen 2011 und 2016 in Niederösterreich realisierten Projekte umfangreich dokumentieren. Zwei weitere Publikationen präsentieren die temporären Projekte von Ines Doujak und Tatiana Lecomte. Beide bieten eine formale wie in-

haltliche Erweiterung der 2018 realisierten Interventionen sowie die Möglichkeit, tiefer in die verhandelten Themen (Landraub und Kampf um das Frauenwahlrecht) einzutauchen.

2020 liegt ein Schwerpunkt der Arbeit von Kunst im öffentlichen Raum auf dem Semmering. Neben einer markanten skulpturalen Setzung auf der Passhöhe von Hans Schabus, die in Kooperation mit Kunst im öffentlichen Raum Steiermark in Vorbereitung ist, befindet sich ein Ausstellungsprojekt von Hedwig Saxenhuber in Planung. Dafür werden sich zehn internationale Kunstschaaffende und Studierende der TU Graz unter der Leitung von Milica Tomić mit den Spezifika der Geschichte und Gegenwart des Ortes mit Fokus auf die Themen „Land, Eigentum und Gemeinwohl“ auseinandersetzen.



Präparat des Breitmaulnashorns
in der Ausstellung „Stechen. Kratzen. Beißen.“
(Foto: Daniel Hinterramskogler)

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

Zoo im Museum

Das Museum Niederösterreich als Vorreiter

Von Erich Steiner

N

aturkundliche Museen versuchen schon seit Jahrzehnten, neue Wege zu gehen. Die Zeiten, in denen die BesucherInnen ausschließlich mit Dermoplastiken – also präparierten Tieren –, insektengefüllten Kästen und Vitrinen voller Mineralien konfrontiert waren, gehören der Vergangenheit an. In vielen Museen ist es heute Standard, neben „toten“ Objekten wie Präparaten, Modellen etc. auch lebende Tiere zu zeigen; die Grenzen zwischen Museum und Zoo im jeweils klassischen Sinn verschwinden zunehmend. Der Grund für diese Entwicklung ist ebenso einfach wie einleuchtend: Über lebende Tiere lassen sich ökologische Zusammenhänge, besondere Verhaltensweisen und Merkmale von Tieren weit einprägsamer und in-

struktiver vermitteln, als dies jemals über andere Medien möglich wäre. Dass mit der Haltung lebender Tiere, die ja auch in Sonderausstellungen eine Rolle spielen können, eine wesentliche Steigerung der Attraktivität für die BesucherInnen verbunden ist, wird als angenehmer Nebeneffekt gern in Kauf genommen. Auf der anderen Seite sind damit eine besondere Verantwortung, eine ganze Reihe von gesetzlichen Auflagen und ein entsprechender Personalaufwand verbunden.

Das Museum Niederösterreich war Vorreiter auf diesem Gebiet. Erstmals in den 1930er-Jahren und regelmäßig seit den späten 1950er-Jahren wurden im Gebäude in der Wiener Herrngasse heimische Tiere gezeigt, vor allem Amphibien, Reptilien, Fische und >>

Kleinsäuger. Damals hatte weder der Tiergarten Schönbrunn noch das Haus des Meeres diesbezügliche Schwerpunkte. In Form von Sonderausstellungen unter dem Motto „Was uns im Urlaub begegnen kann“ präsentierte das Museum aber auch Tierarten aus dem Mittelmeerraum.

Die Errichtung des neuen Gebäudes in der Landeshauptstadt St. Pölten bot die Gelegenheit, das zunächst nicht unumstrittene Konzept des „Zoos im Museum“ weiterzuentwickeln. Geplant vom bekannten Architekten Hans Hollein, erhielt das Landesmuseum, das am 14. November 2002 eröffnet wurde, neben Kunst und Landeskunde einen naturkundlichen Schwerpunkt. Gerade die Verbindung von Kunst und Natur war für den Architekten die eigentliche Herausforderung; sie führte zu komplexen und faszinierenden raumarchitektonischen Lösungen, einem partiellen Ineinander der Bereiche Kunst und Natur. Als Herzstück des naturkundlichen Bereiches wurden große Aquarien und Terrarien errichtet, das größte Becken mit einem Volumen von 125 Kubikmeter. Sie widmen sich ausschließlich der – bedingt durch die landschaftliche Vielfalt und den damit verbundenen Reichtum an Lebensräumen – ohnehin überaus reichhaltigen Fauna der Region.

Dem architektonischen Konzept des naturkundlichen Bereiches folgend – verschiedene Ebenen einer weitläufigen Halle werden über Rampen und Treppen erschlossen –, führt der Weg die BesucherInnen vom „Hochgebirge“ ins „Tiefeland“. Dabei treffen sie auf die jeweils typische Flora und Fauna. Entlang dieses Weges sind auch die Aquarien und Terrarien angeordnet.

Am 12. November 2002 erhielt das Museum den gewerberechtigten Bescheid zum Betrieb eines Zoos und war damit der erste Zoo in Österreich, der den damals

neuen diesbezüglichen EU-Richtlinien entsprach. Die Leitung des Zoos obliegt seither dem Leiter des Sammlungsbereichs Naturkunde der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).

Entgegen den von vielen Seiten vorgebrachten Befürchtungen wurde der Zoo im Museum Niederösterreich zu einer Erfolgsgeschichte, und das nicht nur, wenn man die Beliebtheit der lebenden Tiere bei den BesucherInnen als Bewertungskriterium heranzieht. Auch der Zuchterfolg spricht für die hohe Qualität der Tierhaltung und die Sachkenntnis der TierpflegerInnen. Tatsächlich werden im Museum Niederösterreich alljährlich viele Jungtiere geboren, wobei das Artenspektrum von verschiedenen Fischen bis hin zu Amphibien und Reptilien reicht. Gegenwärtig leben im Museum Niederösterreich 45 Tierarten, der Nachwuchs wird an andere Zoos weitergegeben.

Arbeitsschwerpunkte 2019

Neben den ständig notwendigen Arbeiten in der Dauerausstellung im Haus für Natur im Museum Niederösterreich, wie etwa der Ergänzung und dem Ersetzen von Objekten oder der Erneuerung ganzer Ausstellungsbereiche, lag ein Schwerpunkt in der Einrichtung der Sonderausstellung „Stechen. Kratzen. Beißen. Mit den Waffen der Natur“. Neben zahlreichen anderen Objekten wurde dabei das Präparat eines Breitmaulnashorns gezeigt, das sich seit den 1960er-Jahren in den LSNÖ befindet. Restauration und Transport dieses Objektes stellten eine besondere Herausforderung dar.

Im Bereich Sammlungen wurden Erschließung, Restaurierung und Dokumentation der zoologischen und erdwissenschaftlichen Objekte fortgesetzt. Ein Schwerpunkt lag auf der etwa 20.000 Objekte umfas-



Nachwuchs bei den Smaragdeidechsen, einer stark gefährdeten Reptilienart
(Foto: Florian Müller/
NÖ Museum Betriebs GmbH)

senden Schmetterlingssammlung Leo Schwingenschuss, deren Erfassung abgeschlossen werden konnte. Im Sammlungsbereich Fotografie wurden 1.200 Farbdias digitalisiert.

Neu in der Sammlung

In Ergänzung zur 2014 erworbenen Schmetterlingssammlung Friedrich Weisert wurde seine 248 Monografien und 153 Zeitschriftenbände umfassende entomologische Bibliothek angekauft, die eine Reihe von längst vergriffenen Werken enthält. Die 2018 erworbene Moossammlung wurde um rund 800 den LSNÖ als Geschenk überlassene Belege erweitert. Ergänzend zum gesamtösterreichischen Forschungsprojekt ABOL (Austrian Barcode of Life) wurden 1.200 Schmetterlinge aus 100 Arten erworben, darüber hinaus Präparate und Modelle für die Dauerausstellung bzw. für die Gestaltung von Sonderausstellungen.

Öffentlichkeitsarbeit

Am 21. März 2019 eröffnet, erfreute sich die Sonderausstellung „Stechen. Kratzen. Beißen.“ eines außerordentlich regen Besucherzustromes und trug

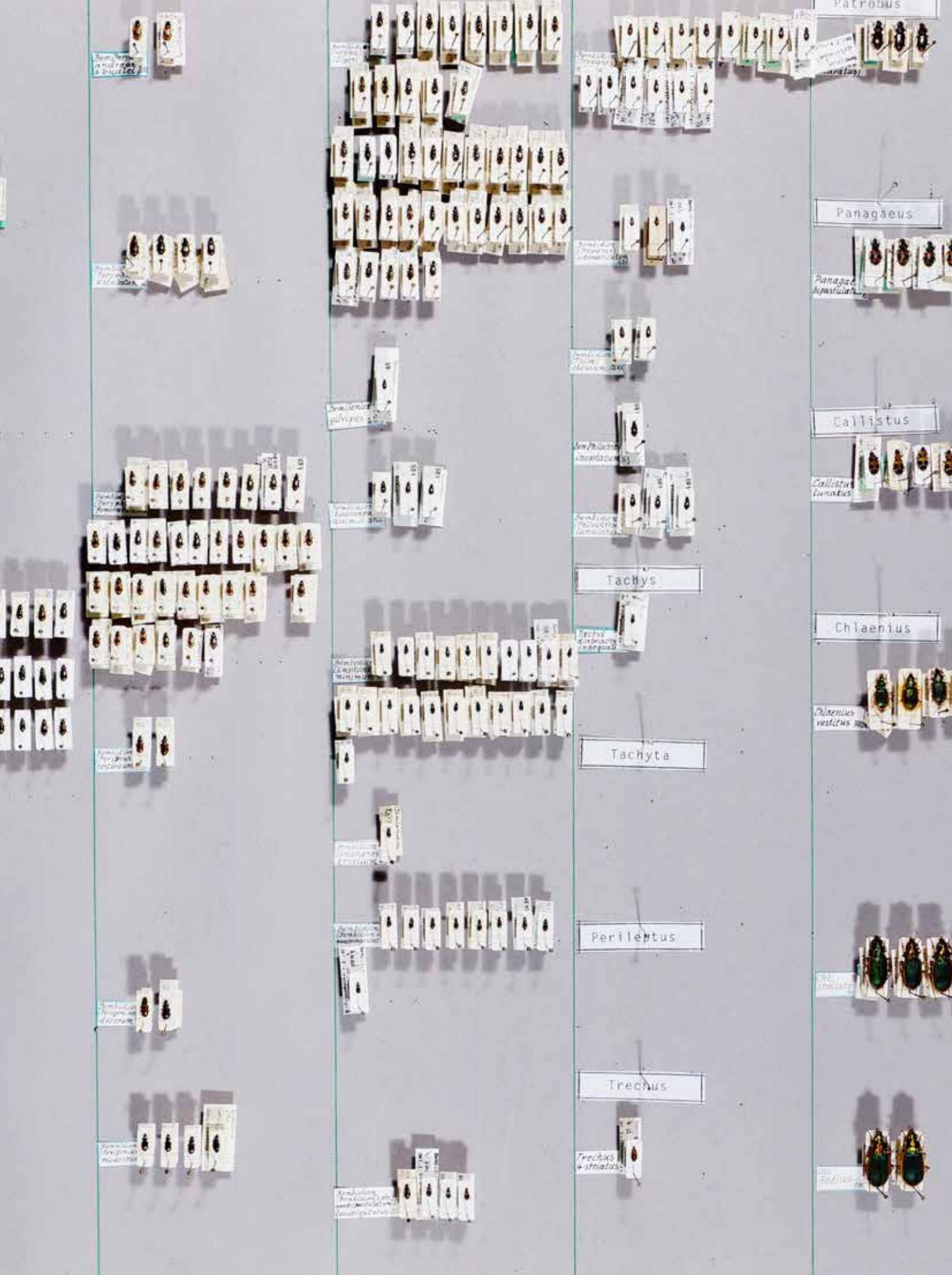
ganz wesentlich zum Erfolg des Museums Niederösterreich im Jahr 2019 bei. Zur Ausstellung ist eine Broschüre erschienen.

Für die Sonderausstellung „Klima & Ich“, die in Kooperation mit der Abteilung Umwelt und Energiewirtschaft des Amtes der NÖ Landesregierung sowie der Energie- und Umweltagentur des Landes Niederösterreich 2020 im Haus für Natur im Museum Niederösterreich zu sehen sein wird, wurde ein Konzept erarbeitet, wurden Texte verfasst und rund 50 Objekte ausgewählt.

In Vorbereitung ist der 30. Band der „Wissenschaftlichen Mitteilungen aus dem NÖ Landesmuseum“, der einen „Knochenatlas des Höhlenbären“ zum Inhalt haben wird. Er erscheint 2020.

Ausblick 2020

Neben den Routinearbeiten, die auch 2020 einen wesentlichen Arbeitsschwerpunkt darstellen werden, begannen die Vorarbeiten zur Ausstellung „Tierisches Stadtleben“, die ab März 2021 im Haus für Natur zu sehen sein wird. Im Garten des Museums wird eine Reihe von Freilandterrarien eingerichtet. Weiters sind eine Vortragsreihe, Fachtagungen und Symposien in Planung.



Die Laufkäfergattung *Bembidion*, der Legorsky
 besonderes Interesse entgegenbrachte, Inv.Nr. E-LEGO0014
 (Foto: Johann Nesweda)

SAMMLUNGSBEREICH NATURKUNDE

Faszination für das Kleine

Franz Johann Legorsky und seine Käfersammlungen

Von Norbert Ruckenbauer

W

eltweit ist keine Tiergruppe artenreicher, als es die Käfer sind. Diese Vielfalt für Wien und Niederösterreich zu dokumentieren war Lebensaufgabe des Käfersammlers Franz J. Legorsky (1922–2018). Zwei seiner kleineren, aber wegen ihres faunistischen Anspruches wichtigen Käfersammlungen finden sich in den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).

Dem 1922 in Wien-Favoriten geborenen Franz Legorsky wurde die Begeisterung für die Insektenkunde gewissermaßen in die Wiege gelegt: Seine Eltern, sein Onkel und sein Bruder interessierten sich stark dafür. Vater Franz Legorsky sen. war zu seiner Zeit ein bekannter Lepidopterologe, dessen umfang-

reiche Schmetterlingssammlung allerdings in den Kriegsjahren bei einem Bombenangriff zerstört wurde.

Erst nach dem Krieg begann der junge Franz Legorsky selbst Insekten zu sammeln. Anfangs galt sein Interesse den Kleinschmetterlingen, und „so baute er zunächst eine umfangreiche Mikrolepidopteren-Sammlung auf“¹. Zu den Käfern kam er auch durch „Freund, Mentor und Lehrmeister“² Franz Baldia, einen Laufkäfer-Spezialisten, der sicher zur lebenslangen Begeisterung für diese Tiergruppe beitrug.

Neben seinem Beruf als geprüfter Herrenschneidermeister widmete Legorsky nicht nur viel Zeit den Insekten selbst, sondern auch der vereinsmäßigen Organisation von Gleichgesinnten. Schon 1949 war er >>

„als Gründungsmitglied wesentlich“³ am Zusammenschluss dreier insektenkundlicher Vereine zur heute noch bestehenden Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen (AÖE) beteiligt. Zwei Jahre später, 1951, wurde er zudem Mitglied des Wiener Coleopterologen-Vereins (WCV). In beiden Vereinen trug er im Lauf von Jahrzehnten in unterschiedlichen Ämtern zu deren Organisation und Fortbestand bei und wurde schließlich zum Ehrenmitglied, in der AÖE auch zum Ehrenpräsidenten ernannt.

Zwölf nach Legorsky benannte Taxa

Als Zeichen der Wertschätzung seiner Person und in Anerkennung seiner jahrzehntelangen Leistungen in der Vereinsarbeit wurden bisher elf Insektenarten und eine Unterart nach Legorsky benannt. Allein zu seinem 90. Geburtstag im Oktober 2012 wurden ihm zehn Arten aus der ganzen Welt gewidmet, darunter Laufkäferarten aus der Türkei, aus Indien, Thailand und China, aber auch eine Bachwasserläuferart der Philippinen oder eine Rindenwanze aus dem miozänen Bernstein der Dominikanischen Republik.

Die Sammlungen Legorsky

Große Teile seiner ansehnlichen, durch Auslandsaufenthalte vermehrt international bestückten Käfersammlung gab Legorsky, nachdem sie „eine Dimension erreicht hatte, die er in seiner Wohnung nur mehr schwer unterbringen konnte“, an Alexander Dostal ab und „beschäftigte sich fortan hauptsächlich mit der Wiener Käferfauna, die er akribisch“⁴ katalogisierte.

Durch „jahrzehntelange Beobachtungs- und Sammeltätigkeit von Käfern im Raum Wien“ habe er, wie

er selbst schrieb, „eine Belegsammlung mit ca. 6400 Exemplaren“⁵ zusammengetragen. 2005 wurde diese Belegsammlung von 1.311 Käferarten in 38 Laden für den Bereich Naturkunde der LSNÖ erworben. Eine Auswertung der Belegsammlung, ergänzt durch weitere Quellen wie „Bemerkenswerte Käferfunde in Österreich“ von Carolus Holzschuh, ergab eine 2007 publizierte, 215 Seiten umfassende Auflistung von rund 1.900 Käferarten als Käferfauna von Wien, das große wissenschaftliche Ziel und Lebenswerk Legorskys.⁶

Für Vereinskollegen Herbert Zettel ist diese Arbeit „ob ihres Umfanges eine sehr wertvolle faunistische Datenquelle, welche auch den Arten- und Lebensraumverlust einer Großstadt dokumentiert. Legorskys bemerkenswerte Funde am Wienerberg und anderen Plätzen in Favoriten aus den 1960er Jahren sind heute nämlich nur noch aus historischer Sicht zu betrachten“.⁷ So konnte Legorsky noch in den 1960er-Jahren unter „Heumandln“ in Wien-Favoriten *Carabus hungaricus ssp. viennensis* (mittlerweile Synonym zur Nominatform) finden. Der auf Trockenrasen spezialisierte *Carabus hungaricus* lässt sich in jüngerer Vergangenheit österreichweit nur noch auf dem und um den Truppenübungsplatz Bruckneudorf bei Bruck an der Leitha feststellen. Und auch die Heutrocknung mittels „Mandln“ wird man im Wiener Stadtgebiet heute vergeblich suchen.

Legorsky entwickelte ein besonderes Interesse für Laufkäfer (Carabidae). Neben den Rüsselkäfern (Curculionidae) mit 234 Arten stellen sie mit 212 Arten sicher die artenreichste Käferfamilie seiner Sammlung aus dem Wiener Stadtgebiet dar. Besonders ausführlich beschäftigte er sich mit der Laufkäfergattung *Bembidion*, „von der er eine fast vollständige mitteleuropäische Belegsammlung aufbauen konnte“.⁸ In seiner Samm-



Laufkäfer aus Wien mit zwei Exemplaren von *Carabus hungaricus*, Inv.Nr. E-LEGO0012
(Foto: Johann Nesweda)

lung sind von den 40 in Wien nachgewiesenen Arten 27 durch Exemplare belegt.

Ein weiteres Ziel zahlreicher Exkursionen und Sammelschwerpunkt über mehr als zehn Jahre waren die Leiser Berge im Weinviertel. Ausgangspunkt der Besammlungen stellte ein altes Bauernhaus mit großem Garten im Dorf Klement bei Ernstbrunn dar, das Legorsky und seine Frau bis 1988 mit Freund und Sammlerkollegen Karl Baderle samt Ehefrau bewohnten. Die aus der Bearbeitung des Gebietes hervorgegangene Sammlung der „Käferfauna der Leiser Berge“, bestehend aus 468 Arten in elf Laden, konnte im Jahr 2000 für die LSNÖ erworben werden. „Die Mehrzahl der Belege stammen aus Klement und Umgebung, Dörfles, Pyhra, vom Buschberg und dem östlichen Ernstbrunner Wald.“⁹

Mit seinen Publikationen und mit seinen Sammlungen hat Franz J. Legorsky Wegmarken geschaffen, die sicherlich Bezugspunkte auch künftiger faunistischer Erhebungen und naturschutzrelevanter Überlegungen sein werden. Mit Pflege und Bearbeitung solcher Kostbarkeiten leisten die LSNÖ einen Beitrag zum Naturerbe des Landes Niederösterreich.

¹ Alexander Dostal: Franz Johann Legorsky zum 90. Geburtstag. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 3–8, hier: S. 6.

² Ebd., S. 7.

³ Ebd., S. 6.

⁴ Ebd., S. 8.

⁵ Franz Johann Legorsky: Zur Käferfauna von Wien. In: Wissenschaftliche Mitteilungen Niederösterreichisches Landesmuseum 18, 2007, S. 47–261, hier: S. 47.

⁶ Ebd., S. 47f.

⁷ Herbert Zettel: Wichtige faunistische Publikationen. In: Beiträge zur Entomofaunistik 8, 2007, S. 211.

⁸ Erich Kirschenhofer, Rudolf Eis, Alexander Dostal, Herbert Zettel: Erinnerungen an Franz Johann Legorsky (1. Oktober 1922 – 23. Mai 2018). In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 70, 2018, S. 211–213, hier: S. 213.

⁹ Franz Johann Legorsky: Die Käferfauna der Leiser Berge (Beitrag zur Coleopteren-Fauna von Niederösterreich). In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 45, 1993, S. 75–80, hier: S. 75.

LITERATUR

Martin Donabauer: A review of *Deltomerus* (Coleoptera: Carabidae: Patrobini) from the Doğu Karadeniz Dağları in northeastern Turkey. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 9–17.

Alexander Dostal: Three new species of *Clivina* Latreille, 1802 (Coleoptera: Carabidae: Scaritinae: Clivinini) from Asia. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 33–44.

Ernst Heiss: New species of *Mezirinae* (Hemiptera: Heteroptera: Aradidae) in Miocene Dominican amber. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 73–78.

Manfred A. Jäch: Franz Johann Legorsky, zum 90. Geburtstag. In: Koleopterologische Rundschau 82, 2012, S. 37–40.

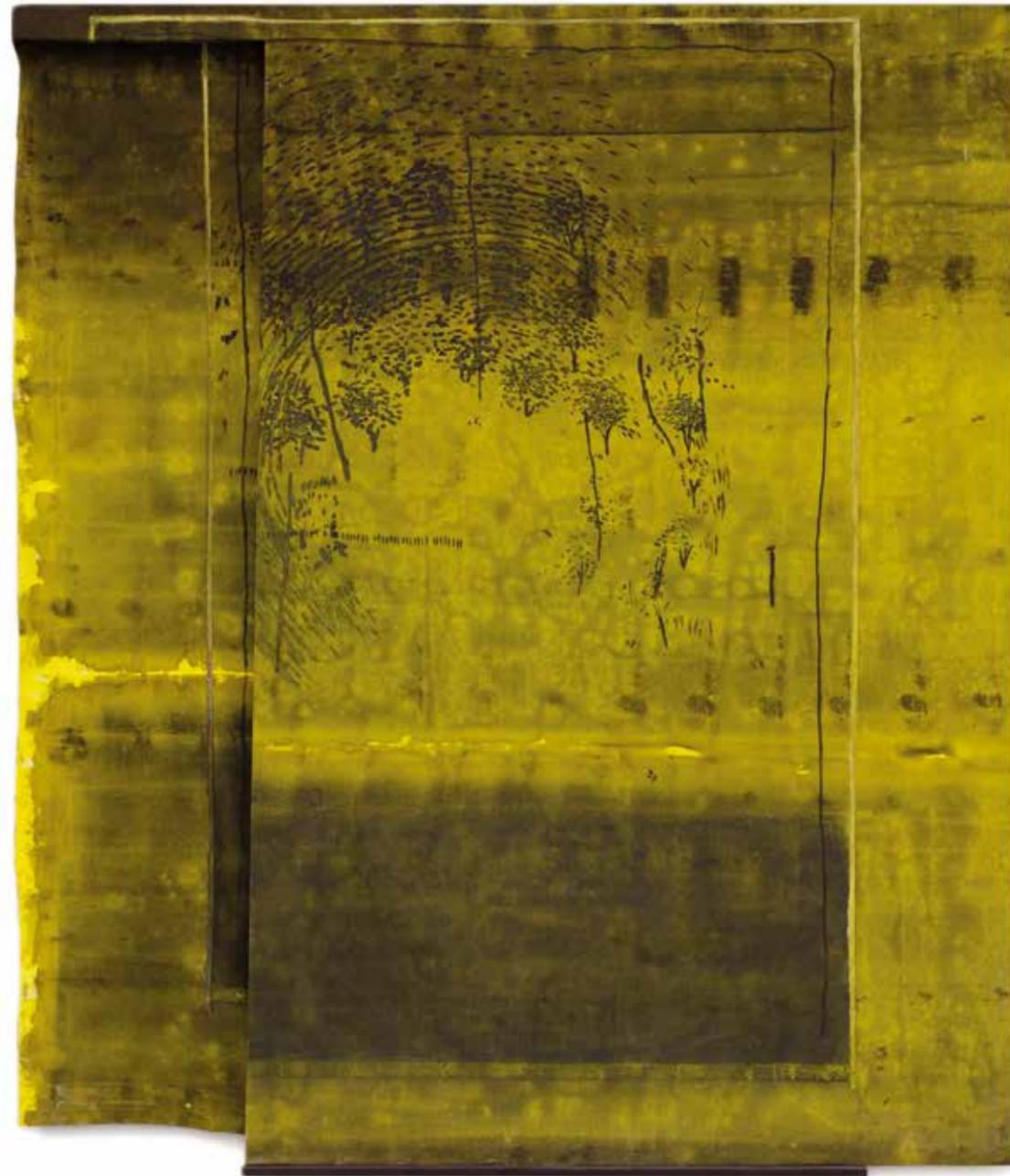
Manfred A. Jäch: In memoriam Franz J. Legorsky (1922–2018). In: Koleopterologische Rundschau 88, 2018, S. 275–280.

Erich Kirschenhofer: Karl Baderle †. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 43, 1/2, 1991, S. 62.

Erich Kirschenhofer: Neun neue Arten der Gattungen *Aristolebia* Bates, 1892, *Coptodera* Dejean, 1825, *Dolichoctis* Schmidt-Göbel, 1846 und *Setolebia* Jedlička, 1941 (Coleoptera: Carabidae) aus der Orientalischen Region. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 45–60.

Herbert Zettel: Neue Veliidae (Hemiptera: Heteroptera) von den Philippinen. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen 64, 2012, S. 79–118.

Klaus Peter Zulka: Nachweise seltener und bemerkenswerter Laufkäfer (Coleoptera: Carabidae) aus Ostösterreich. In: Beiträge zur Entomofaunistik 13, 2012, S. 29–37.



Paul Rotterdam, Blenheim, 2001–2002
Acryl auf Leinwand, 283 x 269 cm, Inv.Nr. KS-27082
(Foto: Landessammlungen NÖ)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Warum Kunst nicht Wissenschaft ist

Zum Werk von Paul Zwiethnig-Rotterdam

Von Christina Schaaf-Fundneider

M

it Wissenschaft alleine verstehen wir die Welt nicht. Wissenschaft verschafft uns Wissen über die Welt. Wissen geht dem Verstehen voraus. Wissen und Verstehen sind nicht identisch.“⁴¹ (Paul Zwiethnig-Rotterdam)

Wissenschaft hilft oftmals, Kunst zu verstehen: Im Bereich der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaften bedienen sich die ExpertInnen verstärkt der Naturwissenschaften in Form von material- und kunsttechnologischen Analysen. Ebenso sind Ikonografie und Ikonologie für die Konservierung und Restaurierung von wesentlicher Bedeutung, steht doch die Bewahrung der philosophischen und künstlerischen Ansätze und Intentionen, die in der Wahl der Materia-

litäten ihren Ausdruck finden, gemäß der Erhaltung der Authentizität eines Kunstwerkes im Vordergrund. Komplexe Materialverbindungen fordern Hintergrundwissen, um natürliche Alterungs- und Abbauprozesse zu ergründen und diese so gut wie möglich zu verlangsamen.

Der Künstler Paul Rotterdam (eigentlich Werner Paul Zwiethnig-Rotterdam), geboren 1939 in Wiener Neustadt, absolvierte das Studium der Philosophie an der Universität Wien (1960–1966) und lebt seit 1973 in den USA, zunächst in New York City und seit 1987 in North Blenheim, Upstate New York. Seit seiner Einzelausstellung im Jahr 1961 widmet sich Rotterdam seiner Arbeit als bildender Künstler, die maßgeblich von >>

seiner philosophischen Ausbildung geprägt ist und bis 1987 von einer intensiven Lehrtätigkeit begleitet war.

Bei dem ersten für die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erworbenen Werk des Künstlers Paul Rotterdam handelt es sich um das „Synthetische Stillleben“ (Inv.Nr. KS-6357). Heute stellt das im Jahr 1965 angekaufte Gemälde von 1964 ein zentrales Werk der LSNÖ dar, deren Bestand mittlerweile auf über 130 Arbeiten von Rotterdam angewachsen ist.

Im August 2019 erhielten die LSNÖ eine großzügige Schenkung des Künstlers. 34 zusätzliche Arbeiten, hauptsächlich großformatige Gemälde, erweiterten den vorhandenen Bestand an Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und Druckgrafiken. Das Konvolut kam per Überseetransport in fünf teils übergroßen Transportkisten aus New York nach St. Pölten. Im Kulturdepot wurden die Kisten in leicht geöffnetem Zustand einer Stickstoffbehandlung unterzogen, um einen potenziellen Schädlingsbefall zu vermeiden. Nach dem Auspacken folgten eine Trockenreinigung und die fotografische Dokumentation. Danach wurden die Inventarisierung und die erste Zustandserfassung durchgeführt. Vor der Einlagerung im Depot konnten noch kleinere konservatorische Maßnahmen ergriffen werden.

Das Œuvre des Malers kennzeichnet eine große Vielfalt an Malmaterialien und Maltechniken. In den 1960er-Jahren entstanden zahlreiche Gemälde in klassischer Ölmalerei auf textilem Bildträger oder auf hölzernen Tafeln, die mit Elementen experimenteller Materialverwendung teilweise hohe Anforderungen an den Restaurator stellen. So finden sich beispielsweise Applikationen aus Styropor oder, bis in die 1970er-Jahre, Schlemmkreiden als Zusatz zum Malmedium. Ab den 1990er-Jahren dominiert Acrylfarbe als Malmedium, vornehmlich auf Leinen. Eine besondere Herausforderung

stellen Rotterdams Werke in Enkaustik-Technik dar. Dabei werden die in Wachs gebundenen Farbpigmente heiß auf den Maluntergrund aufgetragen. Wachs wird jedoch im Lauf der Jahre brüchig, ist sehr empfindlich gegenüber Schwankungen der Temperatur und der relativen Luftfeuchte, weshalb sich eine leicht gekühlte Lagerung empfiehlt. Schwingungen der Leinwand sollten vermieden werden, da sich die physikalischen Kräfte bei Gemälden dieser Dimension vervielfachen und dadurch das Risiko von Substanzverlust steigt.

Seit vielen Jahren arbeitet der Bereich Konservierung/Restaurierung der LSNÖ im Rahmen von Forschungsk Kooperationen zu Seminar- und Diplomarbeiten mit den beiden Wiener Instituten für Konservierung und Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste und an der Hochschule für angewandte Kunst zusammen. Dabei wurde in den Jahren 2016 und 2017 auch das Werk „Substanz 90“ (Inv.Nr. KS-18485, Datierung 1967) von Paul Zwiernig-Rotterdam hinsichtlich der Materialzusammensetzung eingehend naturwissenschaftlich untersucht. Besonderes Augenmerk lag auf Tests zur Alterung und Konsolidierung von Polystyrol. Das Werk wies vor seiner Konservierung und Restaurierung mehrere altersbedingte Ausbrüche in den Bereichen der Applikationen aus Styropor auf, welche die Lesbarkeit und das ursprüngliche Erscheinungsbild des Werkes beeinträchtigten. Ausbrüche dieser Art stellen zudem Angriffspunkte für noch vorhandene Teile dar. Ihre Festigung und die Ergänzung der Fehlstellen waren das Ziel der Arbeiten. Neben Interviews mit dem Künstler zu seinem Werkprozess generell und speziell zur Genese dieses Werkes sowie naturwissenschaftlichen Materialanalysen konnte die Studentin Satenik Aeschi in aufwendigen Testreihen zum Alterungsverhalten von Polystyrol und zu ge-



Paul Rotterdam, Substanz 90, 1967
Öl, Leinwand und Styropor, 100 x 118 cm, Inv. Nr. KS-18485
(Foto: Landessammlungen NÖ)

eigneten Konsolidierungs-, Ergänzungs- und Retuschemedien die besten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen eruieren und durchführen.

Öffentlichkeitsarbeit

Am 9. September 2019 fand in Kooperation mit dem Institut für Konservierung und Restaurierung (IKR) der Akademie der bildenden Künste Wien das 40-Jahr-Jubiläum der Österreichischen Sektion des International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC Austria, www.iic-austria.org) in Wien statt. Dabei wurden zwei Projekte aus den LSNÖ vorgestellt: Alexandra Schantl referierte über „Augmented Reality als Methode der Reinterpretation eines Kunstwerkes“. Der Bereich Konservierung/Restaurierung war durch Eleonora Weixelbaumer vertreten, die den Einsatz von 3-D-Technologie zur Unterstützung der Konservierungs- und Restaurierungspraxis in den LSNÖ präsentierte. Beide Beiträge erhielten große Resonanz und werden im Jubiläumsband Nr. 37 der „Restauratorenblätter – Papers in Conservation“ publiziert.

Ausblick 2020

Einen großen Arbeitsschwerpunkt im Bereich Konservierung/Restaurierung bildet die Vorbereitung von Objekten für die zahlreichen Sonderausstellungen in den Häusern der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH (NÖKU). Dazu zählt 2020 das Karikaturmuseum Krems mit den Sonderausstellungen „Angerer’s Nibelungenlied. Exkurs #4“, „Tu felix Austria ... zeichne!“,

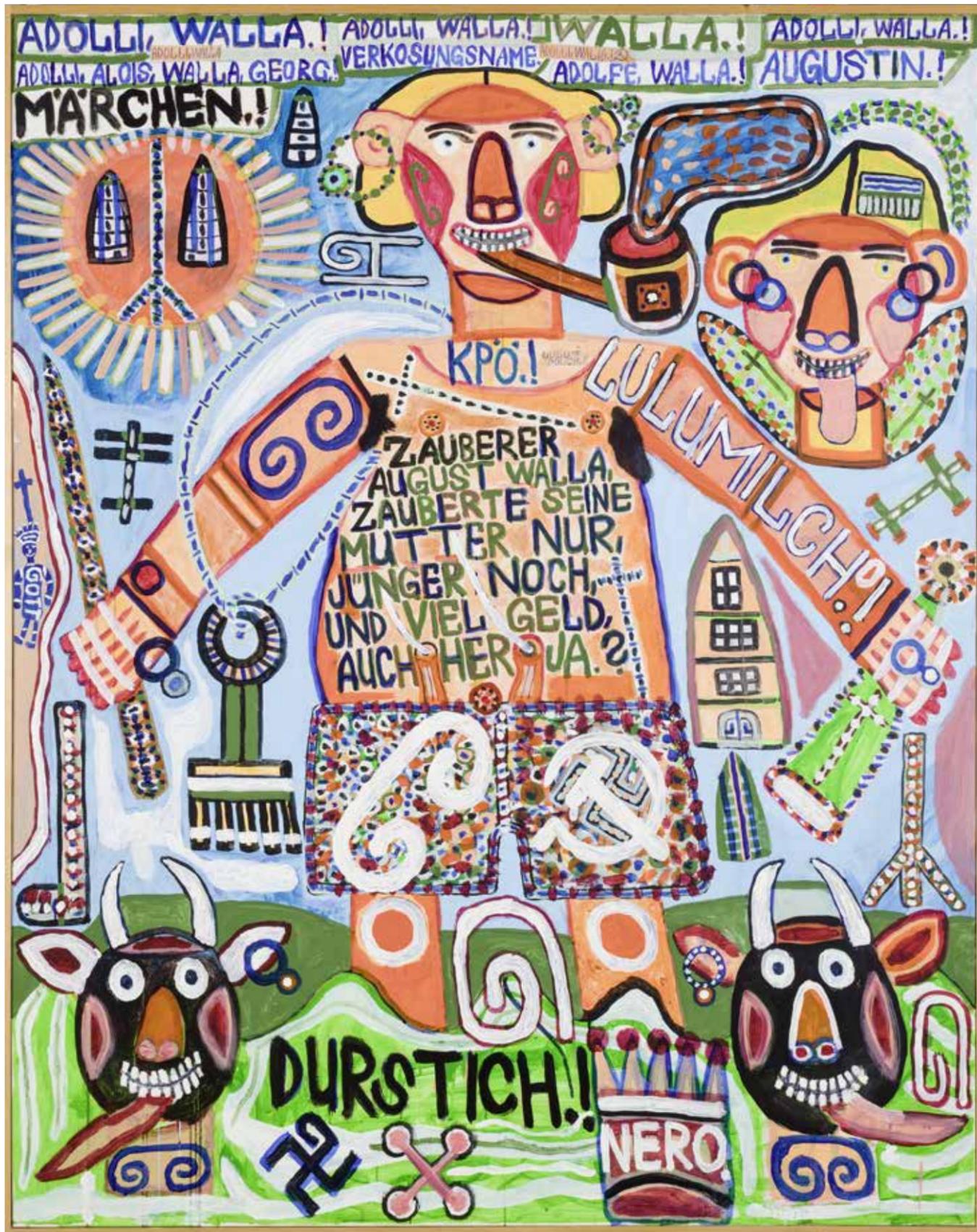
„Wolfgang Ammer“ und dem Wechsel von Arbeiten für die Deix-Ausstellung. Das Forum Frohner Krems zeigt bei „Somewhere in the world. Afrikanisch-niederösterreichische Begegnungen“ Arbeiten aus den LSNÖ. Ab Mitte Mai 2020 soll mit über 500 Werken aus den LSNÖ die große Schau zur Weltkulturerberegion „Wachau“ in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems stattfinden. In der Landesbibliothek St. Pölten können Arbeiten aus den LSNÖ zum zeichnerischen und malerischen Werk des Künstlers Anton Wichtl besichtigt werden. Das Museum Gugging zeigt grafische Arbeiten des „oswald tschirtner!“ aus dem Bestand der LSNÖ. Zu „Egon Schiele. Akademiezeit & frühe Reife“ sind im Tullner Egon Schiele Museum 19 Werke des Künstlers zu bestaunen. Auch in der Ausstellung „Donau – Menschen, Schätze & Kulturen“ auf der Schallaburg sind die LSNÖ mit Objekten aus den verschiedenen Sammlungsbereichen vertreten. Im Gauermaier Museum Miesenbach repräsentieren ausgewählte Gemälde und grafische Arbeiten aus den LSNÖ das Werk Johann Fischbachs.

¹ Paul Z. Rotterdam: Wilde Vegetation. Von Kunst zu Natur. München 2014, S. 15.

LITERATUR

Satenik Aeschi: Substanz 90 – Entwicklung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes mit dem Fokus auf die Konsolidierung von gealtertem expandiertem Polystyrol, sowie dem Aufbau von Fehlstellen. Seminararbeit, Institut für Konservierung und Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien. Wien 2017 (unveröffentlicht).

Carl Aigner (Hrsg.): Paul Zwiernig-Rotterdam. Worklist. Painting, Sculpture, Projects / Werkliste. Malerei, Skulptur, Projekte. 1953–2004. München/Berlin/London/New York 2004.



August Walla, Märchen!, 1989
 Acryl auf Leinwand, Inv.Nr. KS-M-2721/90
 (Foto: Landessammlungen NÖ)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

„Doppeltjunge.“ und „Märchen.“

Die Welt August Wallas in den
 Landessammlungen Niederösterreich

Von Theresa Feilacher

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) besitzen neben Fotos sowie vielen Arbeiten auf Papier auch zwei großformatige Gemälde des Gugginger Künstlers August Walla. Eines dieser Werke, „Märchen!“ (1989, Acryl auf Leinwand, 200x160 cm), wurde 2019 im Restaurieratelier des Kulturdepots der LSNÖ für die Eröffnungsausstellung „Ich bin alles zugleich – Selbstdarstellung von Schiele bis heute“ in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems vorbereitet. Das zweite Gemälde, „Doppeltjunge!“ (1987, Acryl auf Leinwand, 260x130 cm), konnte Ende 2019 erworben werden.

August Walla (1936–2001) gilt als einer der vielseitigsten Art-Brut-Schaffenden des 20. Jahrhunderts. Zu-

sammen mit den anderen Gugginger Künstlern erhielt er 1990 den Oskar-Kokoschka-Preis. Sein mehrfach prämiertes künstlerisches Œuvre umfasst Malerei, Grafik, Schriftbilder, Texte, Objekte, Installationen, Performances und Fotografie. Besonders umfangreich ist vor allem sein farbenprächtiges bildnerisches Werk. Wallas Malmaterialien waren von einzigartiger Vielfalt: Neben Lacken und Acrylfarben gebrauchte er Tafelkreide, Kohle, Stempel, Filzstift, Bleistifte und Farbstifte. Zusätzlich kamen collageartig auch diverse Klebeetiketten und sogar Heftpflaster zum Einsatz.

Als Bildträger dienten dem Künstler verschiedenste Materialien: Nicht nur Leinwände, auch Bäume, Straßen, Objekte aus dem täglichen Leben, Papier, ➤

Holzplatten sowie Haus- und Zimmerwände wurden von ihm zur Bemalung verwendet.

Nach sechs Kurzaufenthalten in der vormaligen „Heil- und Pflegeanstalt Gugging“, die dann als NÖ Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie firmierte, zog August Walla 1983 im heutigen Haus der Künstler des Art Brut Center Gugging ein. Unmittelbar nach seiner Übersiedelung fing er an, die Wände des kleinen Zimmers, das er sich zunächst mit seiner Mutter teilte, mit Lack- und Acrylfarben auf breitem Pinsel zu beschreiben und zu bemalen. „August Walla arbeitete schubweise, oft spät abends, sobald es ihn dazu drängte [...] Die weiß gestrichenen Wände waren nicht präpariert, August verwendete Lackfarben“, so der Psychiater Leo Navratil in seinem Werk über Walla.¹

Dabei verfuhr Walla so geschickt, dass er weder ein Möbelstück noch den Spannteppich auf dem Fußboden mit seinen Materialien beschmutzte. In seinem Werk über Walla berichtet Leo Navratil unter anderem auch, dass der Künstler manchmal größere Flächen seiner Wandmalereien erneut mit weißer Farbe bestrich, um so Platz für neue Motive zu schaffen.

Neben der Bemalung der Zimmerwände entstand 1984 eines der ersten großformatigen Gemälde August Wallas auf einer mit Papier kaschierten Homogenholzplatte, von Navratil fälschlicherweise mit „Teufelgott“ betitelt.² Den laut Johann Feilacher eigentlichen Titel des Werkes, „Satan!“, malte Walla in die Krone. 1985 wurden von Johann Feilacher erneut große Platten dieser Art weiß grundiert, um zusätzliche Malflächen zu schaffen. Sie wurden von Walla zuerst auf der Vorderseite mit Lack- und Acrylfarben bemalt und danach fast immer auch auf der Rückseite beschriftet. 1986 übernahm Johann Feilacher die Leitung des Hauses der Künstler und bot August Walla

zum ersten Mal die Option, auf Leinwänden zu arbeiten: „Als bereits große Flächen seines Zimmers bemalt waren, fragte ich ihn, ob er nicht gerne Leinwände bemalen würde, und brachte ihm solche. Er freute sich über die neue Möglichkeit, großformatig arbeiten zu können“, so Feilacher, heute künstlerischer Leiter des Museum Gugging.³

Ohne Themenvorgabe oder Instruktion bemalte der Künstler sowohl die Vorderseite als auch die Rückseite sowie den rückseitig sichtbaren Keilrahmen des vorbereiteten Bildträgers. Oft benutzte Walla Tafelkreide, um auf ein Gemälde zu schreiben, Leukoplast-Streifen, diverse Klebeetiketten und Preiszettel, um es zu bekleben. Letztere wurden vom Künstler gelegentlich nachträglich beschriftet.

Im November 2019 fand das Gemälde „Doppeltjunge!“ (1987, Acryl auf Leinwand, 260 x 130 cm) Eingang in die LSNÖ. Die Entstehung dieses Werkes resultierte aus einer speziellen Situation: Johann Feilacher plante 1988 eine große Walla-Retrospektive im Wiener Museum moderner Kunst, das damals im Palais Liechtenstein untergebracht war (das heutige MUMOK-Gebäude war noch in Bau). Das bis zu dieser Zeit größte und bedeutendste Werk des Künstlers stellte ohne Frage sein Zimmer mit den von ihm angefertigten Wandmalereien dar, die sogar die Decke einschlossen. Da das Zimmer nicht ausgestellt werden konnte, fragte Johann Feilacher den Künstler, ob er bereit wäre, sein Zimmer nochmals auf in den Raum gestellte Leinwände zu malen, eine Replik zu schaffen. Dafür wurden von einer Tischlerei Spannrahmen gefertigt, die Feilacher selbst beidseits mit Leinwand bespannte, da das aus zwölf Teilen bestehende „zweite Zimmer“ im 600 Quadratmeter großen Herkulesaal des Museums selbsttragend aufgestellt werden sollte.



August Walla macht Pause in seinem „zweiten Zimmer“ im Herkulesaal des Palais Liechtenstein, 1988.
(© Werke: Art Brut KG; Foto: Johann Feilacher)

Das für die LSNÖ neu erworbene Werk „Doppeltjunge!“ war Teil dieses „zweiten Zimmers“. Mit der Retrospektive 1988 ging das Gemälde auf Tournee nach Berlin, Lausanne, Aarau und Salzburg. Es wurde auch in der Ausstellung „Weltenwandler“ von 24. September 2010 bis 9. Jänner 2011 in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main und bei der Retrospektive „august walla! weltallende“ im Museum Gugging 2012 sowie 2013 in der Halle Saint Pierre, Paris, gezeigt. Diese Neuerwerbung des einzigartigen Künstlers hegt somit eine ebenso bedeutende wie ausgefallene Historie, die im Genre der Art Brut weltweit bekannt ist.

¹ Leo Navratil: August Walla. Sein Leben & seine Kunst. Nördlingen 1984, S. 43 ff.

² Ebd. S. 29 ff.

³ Johann Feilacher (Hrsg.): walla! weltallende. Wien/Salzburg 2012, S. 46 ff.

Relief nach Abschluss der Restaurierung, Inv.Nr. LK-2261
(Foto: Mariia Bakhareva/Universität
für angewandte Kunst Wien, 2019)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Eine seltene Spezies

Das Sandrelief aus der Kaiserhaussammlung

Von Nils Unger



Im Jahr 2015 wurde die Kaiserhaussammlung des Gastronomen Mario Plachutta unter großer medialer Beachtung für das Land Niederösterreich erworben. Unter den zahlreichen Objekten mit direktem Bezug zur Familie Habsburg-Lothringen bzw. zum inneren Kreis des Wiener Hofes vom 18. bis zum 20. Jahrhundert fand sich ein Objekt mit anderer historischer Zugehörigkeit: Das Sandrelief mit der Darstellung Kaiser Maximilians I. weckte durch seine seltene Machart wie auch durch das Nichtvorhandensein von Referenzen großes Interesse. Die direkte Vorlage ist ein Gemälde von Peter Paul Rubens (1577–1640), Inv.-Nr. 700 der Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums Wien, ausgestellt im Saal XIII, mit

der Darstellung Philipps des Schönen (1478–1506), Sohn Kaiser Maximilians I., Herzog von Burgund und als Philipp I. König von Kastilien und Léon. Zur Zeit der Entstehung des Sandreliefs wurde das Gemälde von Rubens noch als Darstellung Maximilians I. (1459–1519) identifiziert.¹

Als sich der Tod des Monarchen zum 500. Mal jährte, entschloss man sich, das Objekt in Zusammenarbeit mit der Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung, im Rahmen eines Forschungsauftrags genauer zu untersuchen und in der Folge zu konservieren und restaurieren. Die Studentin Mariia Bakhareva stellte in ihrer Vordiplomarbeit kultur- und kunsthistorische >>

Bezüge her und führte eine praktische Restaurierung durch, um das instabile Objekt zu bewahren und für künftige Projekte leihfähig zu machen.

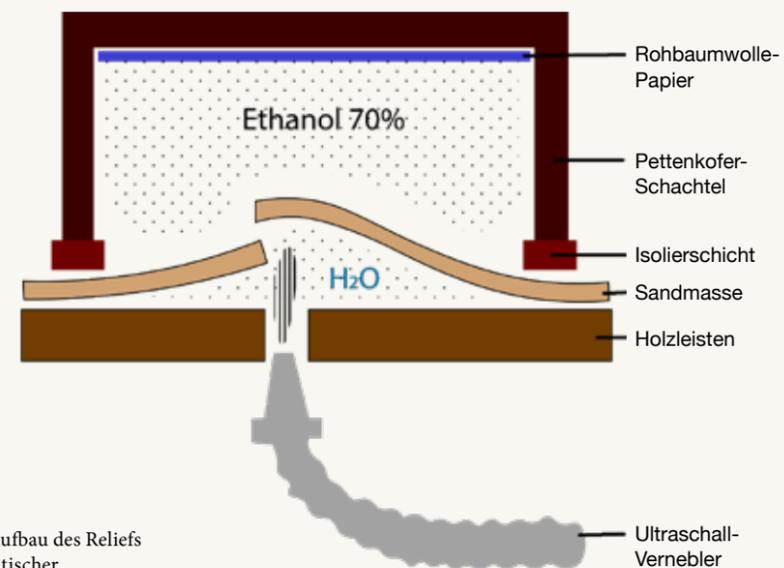
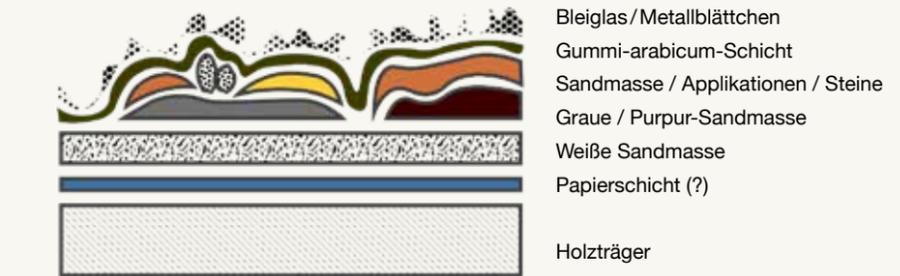
Sandbilder sind vor allem aus einem rituellen Zusammenhang der indigenen Bevölkerung Nordamerikas und Tibets bekannt, allerdings sind sie dort nicht fixiert. Ihre Vergänglichkeit und Zerstörung stellen einen Teil des Ritus dar.² Dagegen bedeuten fixierte Sandbilder eine kunsthistorische Seltenheit – damit kann das gegenständliche Objekt nicht zuletzt aufgrund seiner Opulenz als einmalig bezeichnet werden.³

Eine genaue Datierung des Reliefs anhand naturwissenschaftlicher Untersuchungen war nicht möglich. Alle beteiligten Personen verorten den Entstehungszeitraum jedoch in das 19. Jahrhundert. Der stark beschädigte Rahmen bildete vorerst nicht Gegenstand der Untersuchung; er könnte älter als das Relief selbst sein und wurde höchstwahrscheinlich erst später dem Objekt hinzugefügt. Nach Angabe von Ines Aßmann, Vergolderin und Rahmenexpertin der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), handelt es sich um einen Rahmen aus dem 18. Jahrhundert, da die Ornamente geschnitzt und nicht, wie später üblich, mittels Stuckmasse über dem hölzernen Träger aufgebracht sind. Die geschnitzten Rahmenleisten wurden nachträglich auf die Größe des Reliefs gekürzt und neu verleimt.

Das Relief ist über einem hölzernen Bildträger in mehreren Schichten aufgebaut. Als Bindemittel fungiert Gummi arabicum, womit das Objekt empfindlich auf Feuchtigkeitseinwirkung reagiert.⁴ Die Einmaligkeit des Sandreliefs unter den wenigen Vergleichsbeispielen äußert sich unter anderem in der Verwendung von geschliffenen Schmucksteinen wie Bergkristall

und Granat; sie finden sich an jenen Stellen, an denen Rubens in der Bildvorlage einen Edelsteinbesatz malte. Weiters sind Steine aus gefärbtem Bleiglas als Imitation wertvoller Edelsteine vorhanden.⁵ Die Oberfläche wurde zusätzlich mit fein zerstoßenen Bleiglassplittern und Metallpartikeln überzogen, was eine Akzentuierung und Opulenz der Bildwirkung erhöht.⁶

Das Sandrelief war beim Ankauf in äußerst kritischem Zustand, da jede Manipulation mit Substanzverlust verbunden war. Die einzelnen Schichten hatten sich teils voneinander getrennt, Risse durchzogen die Bildfläche, die Schollen waren auseinandergealtert, zusätzlich gab es einzelne lockere Bereiche sowie ältere Reparatureingriffe. Die Restaurierung zielte darauf ab, nach Untersuchung der verwendeten Materialien eine Möglichkeit zu finden, wie die deformierten Schollen rückgeformt und die Risse somit wieder geschlossen werden könnten. Zur Anwendung kam das sogenannte Pettenkofer-Verfahren, mit dem üblicherweise in der Gemälderestaurierung krepierete Firnisse reaktiviert werden.⁷ Somit konnte ein Gemisch aus deionisiertem Wasser, 70-prozentigem Ethanol und Ethylenglykol mittels Ultraschallverneblers lokal jene Bereiche genau in dem Ausmaß anlösen und flexibilisieren, das ausreichte, um die Schollen in die ursprüngliche Position zu formen, ohne neuerliche Brüche zu riskieren, oder aber Bestandteile aus dem Gefüge zu lösen.⁸ Die Rückformung bzw. die Anwendung des Verfahrens erfolgte in mehreren Schritten und unter Zuhilfenahme gepolsterter Zwingen. Die gealterten Reparatureingriffe wurden mechanisch reduziert und verbleibende Risse mit Quarzsand entsprechender Körnung aufgefüllt, mit Acrylat Paraloid B72 verbunden und mit Aquarellfarben angepasst.



Grafik oben: Schichtaufbau des Reliefs
Grafik unten: Schematischer
Aufbau des Pettenkofer-Verfahrens
(Grafiken: Mariia Bakhareva, 2019)

Auch wenn das außergewöhnliche Relief, wie eingangs besprochen, doch nicht den „letzten Ritter“, sondern dessen Sohn darstellt: Seine Restaurierung war zum Ende des Maximilian-Gedenkjahres 2019 fertig. Es zeigt sich nun bis ins Detail materialtechnisch untersucht, konservatorisch gesichert und in einem ästhetisch präsentablen Zustand.

¹Vgl. www.khm.at/objektdb/detail/1628/?offset=47&lv=list, abgerufen am 16.12.2019.

²Vgl. www.britannica.com/art/sand-painting, abgerufen am 16.12.2019.

³Vgl. Mariia Bakhareva: Konservierung und Restaurierung eines Sandreliefs mit der Darstellung des Kaisers Maximilian I. Vordiplomarbeit, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst, Wien 2019, S. 12–20.

⁴Vgl. ebd., S. 21ff.

⁵Vgl. ebd., S. 32ff.

⁶Vgl. ebd., S. 40ff.

⁷Vgl. Max von Pettenkofer: Über die Ölfarbe und die Konservierung der Gemäldegalerien, Braunschweig 1902. In: Peter Wulf Hartmann (Hrsg.), Das große Kunstlexikon. Wien 1996, S. 1178f.

⁸Vgl. Bakhareva: Konservierung und Restaurierung, S. 47–51.



Hermann Vinzenz Heller, Das aufmerksame Prüfen, 1892–1902
Mimik-Maske aus Gips, farbig überfasst, nach abgeschlossenen konservatorischen
und restauratorischen Maßnahmen, Inv.Nr. KS-19054/6
(Foto: Landessammlungen NÖ)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Entstehung, Provenienz, Erhaltung

*Die „Mimik-Masken“
von Hermann Vinzenz Heller*

Von Eleonora Weixelbaumer

D

ie im Frühling 2019 eröffnete Landesgalerie Niederösterreich zeigte in der Ausstellung „Ich bin alles zugleich“ (26. Mai 2019–16. August 2020) 30 plastische Selbstbildnisse von Hermann Vinzenz Heller (1866–1949), davon 18 Werke aus den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Heller war zur Zeit der Jahrhundertwende sowohl als Arzt als auch als Bildhauer, Maler und Grafiker in Wien tätig. Er studierte ab 1889 an der Wiener Akademie der bildenden Künste, schloss 1895 zusätzlich ein Medizinstudium ab¹ und unterrichtete ab 1897 an der Wiener Kunstgewerbeschule² „Anatomie für Künstler“. Einer seiner Schüler war Oskar Kokoschka, „der sich gern an die stets durch

spontane Zeichnungen verlebendigten Anatomiestunden erinnerte“.³ Aus dem Bedürfnis heraus, sich mit den Naturwissenschaften vertiefend auseinanderzusetzen und für seine Kunst weiterzubilden,⁴ publizierte Heller 1902 ein umfassend bebildertes Handbuch mit dem Titel „Grundformen der Mimik des menschlichen Antlitzes“ und 50 Tafeln zur Mimik. Dem damaligen Zeitgeist folgend, trachtete er danach, Medizin und Kunst zu vernetzen.⁵ 1906 übernahm Hermann Heller den Anatomieunterricht an der Akademie der bildenden Künste Wien, wofür er 1928 eine Professur erhielt. Zu seinen berühmtesten Schülern zählten Egon Schiele, Rudolf Hausner und Max Weiler. >>

Zur Entstehung

Wie der Künstler selbst im Vorwort zu „Grundformen der Mimik des menschlichen Antlitzes“ festhält, folgte er der Aufforderung von Theodor Piderit, plastische Modelle nach dessen „Linear-Schemen“ auszuführen.⁶ „Der wichtigste deutsche Ausdrucksforscher seiner Zeit“⁷ hatte 1867 das Werk „Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik“⁸ veröffentlicht, das Heller als sachliche Grundlage für seine Studien diente. Die beiden standen ab 1892 in engem Kontakt. Hellers Widmung seiner Erstpublikation zeugt von der tief empfundenen Bewunderung für Piderit und dessen maßgeblichem Einfluss auf Heller. Ab 1892 arbeitete dieser an einer systematischen Skala mimischer Gesichtsausdrücke. Dabei entstanden fotografische Selbstbildnisse (En-face-Fotografien) als Vorlage für die Arbeiten aus Gips. Diese plastischen Mimik-Masken waren als Vollreliefs mit einer rechteckigen Rückplatte gearbeitet. Heller erwähnt die Möglichkeit des Erwerbs seiner „Gipsmasken“ über die Gipsgießerei des damaligen k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien⁹ einzeln oder in dreierlei Serien.¹⁰ Die Gipsgüsse dienten Heller im Zuge seines Anatomieunterrichtes als Anschauungsbehelf.¹¹ Eine Fotografie aus den LSNÖ zeigt einige Serien im ausgestellt Zustand. Unter dem Titel „Portraits Mimische Schemen H. Heller“ waren die Mimikplatten sowohl mit weißer Gipsoberfläche als auch mit farbiger Fassung präsentiert.

Zur jüngeren Geschichte

Alle in der Landesgalerie Niederösterreich gezeigten „Mimik-Masken“ sind der viereckigen Form beraubt. Hermine Heller, die sich um den künstlerischen Nachlass ihres Vaters sehr bemühte, erwarb die Lehrbehelfe

in den 1960er-Jahren von der Akademie der bildenden Künste Wien. Nach Jahren des Ausstellens und des Gebrauches ließ sie die Masken instand setzen. Vereinzelt wiesen sie nicht nur oberflächliche Verschmutzungen, beschädigte und bestoßene Platten auf, sondern waren auch in mehrere Teile zerbrochen. Dies könnte die aus heutiger Sicht drastische Maßnahme der Entfernung der Platten mit medizinischen Informationen, Nummerierung und Signatur Hellers sowie die farbigen Neufassungen der Masken erklären.

Der direkte Vergleich des ursprünglichen Zustandes mit dem gegenwärtigen Erscheinungsbild macht deutlich, dass zusätzlich auch stilistische und plastische Details verloren gingen. Das betrifft vor allem Augenbrauen, Haare und Gesichtsfalten. Feine Strukturen, die während des Herstellungsprozesses durch Bearbeitung der feuchten Gipsoberfläche mit feinem Werkzeug entstanden sind, liegen nun unter der sekundären Farbschicht verborgen. Weitere Ausbesserungen, wie punktuell auf Fehlstellen der Erstfassung aufgetragene Anstriche, weichen mitunter farblich stark ab.

Restaurierung und Konservierung

Im Zuge der Ausstellungsvorbereitung wurde der Umgang mit dem momentanen Zustand der Masken diskutiert. Sollte der Versuch einer Rückführung in die ursprüngliche Form unternommen werden? Das wäre aufgrund der großen Fehlstellen nur durch umfassende Rekonstruktionen möglich gewesen. Zudem bestand keine Option auf eine schadensfreie Abnahme der Farbfassungen. Somit wurden die Überarbeitungen als Teil der Objektgeschichte akzeptiert und der gewachsene Erhaltungszustand der Masken wurde als erhaltenswert angenommen. Vorrangiges Ziel der konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen war daher



Hermann Vinzenz Heller, Fotografisches Selbstporträt – Profil und en face, Studie zur plastischen Mimikserie, Salzpapier, 1892–1902
Inv.Nr. KS-19046/2//4
(Foto: Landessammlungen NÖ)

die Sicherung der originalen Gipssubstanz sowie der sekundären Farbfassungen. Die 18 Maskenköpfe sollten in einem einheitlich gepflegten Erscheinungsbild erhalten werden.

In der Fassung treten vor allem an erhabenen Bereichen wie Augenbrauen, Nase, Kinn, Haaren und Seitenkanten Fehlstellen auf. Die Farbfassungen sind fragil, da mitunter ein mehrschichtiger Fassungsaufbau vorliegt und die Haftung der Lagen untereinander nicht immer vollständig gegeben ist. Blasenbildung und Abhebungen bis zu Verlusten der Fassung ließen sich vereinzelt feststellen. Die nachträglichen Ausbesserungen der Fassungen wurden sehr großflächig und weit über die Fehlstellen hinaus ausgeführt. Vereinzelt finden sich dunkle Schmutz- oder Farbspritzer auf der Oberfläche. Größere Kerben in der Gipssubstanz sind nur an wenigen Stücken vorhanden. An der Rückseite treten Ausbrüche und Kratzer im Bereich der nachträglichen Montagekonstruktion, an den Kanten und an der Auflagenfläche auf.

Nach der Konsolidierung und Sicherung von losen Malschichtschollen erfolgte die Reduzierung der späteren punktuellen Farbausesserungen durch eine enzymatische und wässrige Reinigung. Aufliegende Schmutzpartikel konnten schonend mit Freilegepinsel und/oder enzymatisch durch Abrollen mit dem Watte- stäbchen entfernt werden. Vereinzelt wurden Fehlstel-



Hermann Vinzenz Heller, Mimik-Relief, Tafel Nr. 15, „Das aufmerksame Prüfen“, Fotografie, Kollodiumverfahren, um 1902
Inv.Nr. KS-19047/2//5
(Foto: Landessammlungen NÖ)

len der Gipssubstanz, deren Kanten gefährdet waren, durch Kittungen geschlossen. Abschließend wurden Fassungsfehlstellen und Kittungen mit farblich entsprechenden Retuschen an die umliegenden Bereiche angepasst. Um die Imitation des metallischen Glanzes auf der Fassung zu erreichen, kamen Metallglanzfarben, Metalleffektpigmente und Metallbronzen zum Einsatz.

Nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten wurden die Masken in Kisten mit Schaumstoffbetten eingelagert und dadurch für Lagerung und Transport gleichermaßen geschützt.

¹ Hermann Heller, in: Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich, https://data.onb.ac.at/nlv_lex/person/H/Heller_Hermann.htm, abgerufen am 12.12.2019.

² Die damalige Wiener Kunstgewerbeschule ist die heutige Universität für angewandte Kunst Wien.

³ Landessammlungen Niederösterreich, Kunstsammlung, Kulturdepot St. Pölten, Nachlass Hermann Heller, handschriftliche Notiz von Hermine Heller.

⁴ Vgl. Hermann Vinzenz Heller: Grundformen der Mimik des Antlitzes. Wien 1902, S. 1.

⁵ Vgl. Christian Bauer: Egon Schiele. München 2015, S. 47.

⁶ Vgl. Heller: Grundformen der Mimik, S. 2.

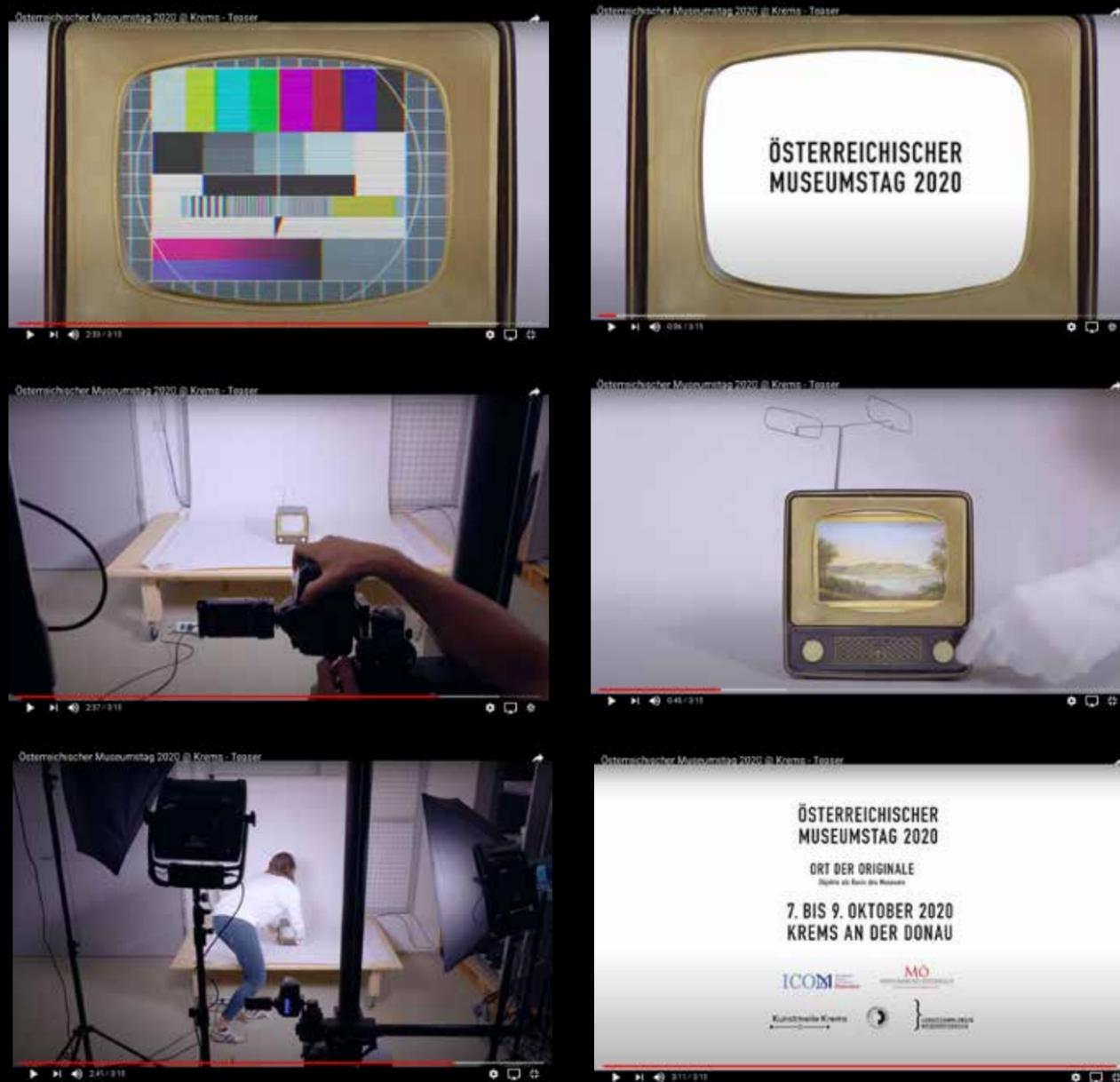
⁷ Bauer: Egon Schiele, S. 49.

⁸ https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10255397_00005.html, BSB, Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 17.12.2019.

⁹ Das damalige k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie ist das heutige MAK – Museum für angewandte Kunst Wien.

¹⁰ Vgl. Heller: Grundformen der Mimik, S. 2.

¹¹ Vgl. Bauer: Egon Schiele, S. 49.



Videostills „Österreichischer Museumstag 2020“
 (<https://vimeo.com/366222711>, Video: Christian Pfabigan)

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Repräsentation durch Objekte

Überlegungen zur medialen Inszenierung
 für einen Kurzfilm

Von Theresia Hauenfels

B

ei der Aufgabe, den Österreichischen Museumstag 2020 mit dem Standort Krems zu bewerben, galt es das Thema der Veranstaltung, „Ort der Originale – Das Objekt als Basis des Museums“, auch visuell zu transportieren. Für den Ankündigungsfilm wurden Beispiele gesucht, die gleich auf mehreren Ebenen eine repräsentative Rolle einnehmen. Entstanden ist dabei ein Teaser, der Objekte der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) aus unterschiedlichen Sammelschwerpunkten vorstellt.

Wie Andreas Grote in seiner Vorrede der Publikation „Macrocosmos in Microcosmo“ anmerkte, werden bei der Erstellung musealer Sammlungen oftmals Objekte gesucht, die als „exempla“ bestimmte Phänomene

widerspiegeln.¹ Das kuratorische Verfahren zur Gestaltung einer thematischen Ausstellung und die redaktionelle Tätigkeit für den bereits genannten Videoclip funktionieren nach durchaus ähnlichen Mustern. Die Aufgabe, in der Vielzahl der Sammlungsbestände – im konkreten Fall der LSNÖ – Beispiele zu finden, wurde durch hauseigene ExpertInnen begleitet.²

Als erstes Kriterium war der Ortsbezug, nicht nur zu Niederösterreich, sondern konkret zur Stadt Krems, zu erfüllen. Dies wurde noch verstärkt durch den Wunsch, ausgewählte Ausstellungshäuser der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH vor den Vorhang zu holen. Somit galt es Objekte zu finden, die jeweils einer der vorgesehenen Institutionen zuordenbar sind. Eine >>

Storyboard / Inhalte und Intentionen

Sammlungsgebiet	Sammlungsbereich	Objekt	Eigenschaft	Krems-Bezug	Institution	Stilmittel Video
Kunst	nach 1960	Eva Schlegel, Ohne Titel, 2017	zeitgenössisch	zeigt einen Innenraum der Kunsthalle Krems	Kunsthalle Krems	gibt ein Rätsel auf
Kunst	vor 1960	M. v. Adelsheim, Blick auf Stein, um 1820	lieblich/beschaulich	stellt eine Szene an der Donau mit Blick auf Krems-Stein dar	Landesgalerie Niederösterreich	stimmt auf Landschaft ein
Natur		Smaragdeidechse – <i>Lacerta viridis</i> , 1987	lebensecht	ist ein typischer Vertreter der Fauna der Wachau	Museum Niederösterreich, Haus für Natur	„erwacht“ zum Leben im Terrarium
Archäologie	Historische Archäologie	Krug vom sog. Kremser Hafen, 15. Jh	mit Patina	stammt vom Fundort „Donau-Hafen“ (Baustelle Landesgalerie Niederösterreich)	Museum Niederösterreich, Haus der Geschichte	fasziniert durch Beschaffenheit
Kunst	im öffentlichen Raum	Manfred Deix, Herr	humoristisch	steht vor dem Karikaturmuseum Krems	Karikaturmuseum Krems	bringt als Ausklang zum Schmunzeln
Kulturgeschichte	Spielzeugsammlung	DUX TV 35, 1960er-Jahre	liebenswert	war als ortsneutraler Rahmen nicht erforderlich	Kulturdepot	bildet die Rahmenhandlung

weitere Anforderung bestand in der Präsentation der vier großen Sammelgebiete der LSNÖ, Archäologie, Natur, Kunst und Kulturgeschichte, wobei sich der dritte Punkt in die Bereiche „Kunst vor 1960“, „Kunst nach 1960“, „Karikatur“ sowie „Kunst im öffentlichen Raum“ auffächert.

Doch nicht nur der repräsentative, exemplarische Aspekt war zu erfüllen. Ähnlich einem „Schauwert“ oder „Bildwert“, der „auf der optisch-ästhetischen Rezeption“ beruht und „sich hauptsächlich auf [...] formale Qualitäten“³ bezieht, sollten sich die ausgewählten Objekte auch dafür eignen, als „Werbeobjekte“ ihre Wirkung zu entfalten, und so dazu animieren, den Ort beim Museumstag in Krems zu besuchen. Um einen Spannungsbogen in der filmischen Abfolge zu gewährleisten, wurden unterschiedliche Objekte, die zu den jeweiligen Ausstellungshäusern passen, herangezogen.

Diese lösen nicht nur Assoziationen durch ihre sym-

bolische, repräsentative Funktion aus, sondern sind intertextuell auch in Assoziationsketten miteinander verbunden, etwa wenn die Uferlandschaft zur Eidechse wechselt oder die bauchige Form der Vase mit der Anatomie der Bronzefigur korrespondiert. Dass der Rahmen, in dem die musealen Objekte wie in einer Vitrine gezeigt werden und der als Fernsehgerät mit seinem Bildschirm eine ideale Projektionsfläche abgibt, letztlich selbst ein Sammelstück ist, tritt am Ende der Narration des Spots zutage. Erste Hinweise darauf liefern von Beginn an die weißen Handschuhe, die von der Person getragen werden, die die Fernsehkanäle verstellt, um so von einem Objekt und damit auch von einem Museum zum nächsten zu wechseln. Als Symbol für Schutzmaßnahmen beim Arthandling, aber auch bei restauratorischen Maßnahmen setzen die Handschuhe das Setting mit wenig visuellem Aufwand in einen musealen Kontext. So wird durch einen Gegen-

stand aus dem Arbeitsalltag eine Verortung geschaffen. In der Freistellung der Hände kommt ein Motiv zur Anwendung, das im Bereich Werbung gerne herangezogen wird. In Deutschland gibt es sogar ein „Museum der Hand“, das in seiner Sammlung über Plakate mit entsprechenden Sujets verfügt.⁴ Am Rand sei erwähnt, dass auch die Schirn Kunsthalle Frankfurt mit dem Format „KUNST KURZ ERKLÄRT“ eine eigene Vermittlungslinie fährt, in der Formen und Themen der Kunst in animierten Videos gezeigt werden, in denen Hände zu Akteurinnen werden.⁵

Indem am Ende des Ankündigungsfilms des Österreichischen Museumstags 2020 in Krems jenes Objekt, das man davor fast bildflächenfüllend gesehen hat, durch eine Kontextualisierung in seiner realen Größe vorgestellt wird, nimmt man wahr, dass es sich um einen Spielzeugfernseher handelt. Die finale Szene zeigt, dass das Gerät fotografisch dokumentiert und dadurch

in ein digitales Bildformat überführt wird. Somit wandelt sich das körperhaft Materielle in ein elektronisches Abbild: eine Metamorphose, die zu neuen Formen der Repräsentation auf medialer Ebene weiterleitet.

¹ Vgl. Andreas Grote: Vorrede – Das Objekt als Symbol. In: Ders. (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 10). Wiesbaden 1994, S. 11.

² Danke an: Isabella Frick, Christoph Fuchs, Kathrin Kratzer, Armin Laussegger, Andreas Liška-Birk, Dieter Peschl, Norbert Ruckebauer, Sandra Sam, Christina Schaaf-Fundneider, Alexandra Schantl, Eleonora Weixelbaumer.

³ Wolfgang Sonne: Bildwert. In: Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann, Wolfgang Sonne (Hrsg.), *Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 2013, S. 61.

⁴ <https://museum-der-hand.de/de/das-museum/die-sammlung>, abgerufen am 10.12.2019; www.aerzteblatt.de/archiv/1923/Museum-Kulturgeschichte-der-Hand-Anatomie-Werbung-und-Kunst, abgerufen am 10.12.2019.

⁵ www.youtube.com/playlist?list=PLaZEE9an0D5K3h8ayP-PMW2RgPdWJC-QhR, abgerufen am 10.12.2019.

LANDESSAMMLUNGEN
NIEDERÖSTERREICH ONLINE

Die Landessammlungen Niederösterreich umfassen mit den vier Gebieten Natur, Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte den musealen Bestand des Bundeslandes Niederösterreich. Die etwa 6 Millionen Objekte sollen in der Online-Sammlung zugänglich gemacht werden. Vorerst wird eine ausgewählte Anzahl an Objekten abrufbar sein, die in Zukunft kontinuierlich erweitert wird.

Internet Explorer 11 wird nicht vollständig unterstützt.

Sammlung Online [Erweiterte Suche](#)

Start - Sammlung Online

Sammlung Online

Natur Archäologie Bildende Kunst Kulturgeschichte

Landessammlungen Niederösterreich Online
Copyright © 2020 Landessammlungen Niederösterreich Online [Powered by eMuseum](#)

LANDESSAMMLUNGEN
NIEDERÖSTERREICH

- NATURKUNDE
- RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE
- URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE
- KUNST VOR 1960
- KARIKATUR
- KUNST NACH 1960
- KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM
- RECHTSGESCHICHTE
- HISTORISCHE LANDESKUNDE
- VOLKSKUNDE
- HISTORISCHES SPIELZEUG
- LITERATUR

ANSPRECHPERSONEN
STANDORTE
PUBLIKATIONEN
PRESSE
KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG
PROVENIENZFORSCHUNG
LEIH- UND REPRODUKTIONSANFRAGEN

NEUIGKEITEN
KOOPERATIONEN
IMPRESSUM
DATENSCHUTZ

Landessammlungen Niederösterreich
+43 2742 9005-15819
post.kl@noel.gv.at

ONLINE

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Pfade des Wissens

Digitalisierung – vom theoretischen Gedanken zur praktischen Umsetzung

Von Isabella Frick

W

eltweit wird daran gearbeitet, museale und universitäre Sammlungen durch Digitalisierung im Internet öffentlich zugänglich zu machen. Die tatsächliche praktische Durchführung befindet sich je nach Institution in den unterschiedlichsten Entwicklungsstadien, wenngleich die Basis für die Digitalisierung theoretisch schon vor rund 100 Jahren geschaffen wurde.

Die Verwendung von Karteikarten und -kästen zur Verwaltung von Wissensinhalten in den frühen 1920er-Jahren wird als Grundsteinlegung für den Hypertext gesehen – einen Text mit einer netzförmigen, dynamischen Struktur und aktivierbaren Elementen, um zu anderen Stellen im Text oder weiteren Texten

zu springen. Das Buch als zentralen Kulturträger hatten BefürworterInnen dieser „neuen“ Speicherform¹ als zu eindimensional und daher als unzulänglich erachtet. Karteikartensysteme führten laut Victor Vogt² zu effizienterem Arbeiten und dazu, komplexere Zusammenhänge zu bewältigen, in die Breite wie in die Tiefe zu denken – ein Anspruch, der auch heute noch Gültigkeit besitzt und sich durch die Digitalisierung weiterentwickelt.

Im Jahr 1945 wurde Vogts Grundgedanke vom amerikanischen Ingenieur Vannevar Bush in seinem Artikel „As We May Think“³ weiter vertieft. Bush, Leiter eines aus mehr als 6.000 ForscherInnen bestehenden Thinktanks, entwarf in Theorie eine >>

Wissensmaschine namens MEMEX (Memory Extender) für die amerikanische Regierung. Sie sollte schnellen Zugriff auf gespeicherte Daten ermöglichen und assoziative Pfade speichern, die jene des menschlichen Gehirns nachahmten,⁴ diese jedoch dauerhaft erhielten: „die Maschine stellt eine vergrößerte persönliche Ergänzung zum Gedächtnis dar.“⁵

Was aber MEMEX wirklich ausmachen sollte, war die Möglichkeit, dass Bücher, Artikel, Fotografien und auch Notizen sofort und automatisch aufeinander verwiesen. Was zu diesem Zeitpunkt nur Theorie und technisch noch nicht umsetzbar war, ist heute eine Selbstverständlichkeit in der täglichen Anwendung.

Der visuelle Zugang zu Sammlungsbeständen ist ein wichtiger Teil der Digitalisierung. Er fand seine Anfänge mit dem Kunstpublizisten und späteren französischen Kulturminister André Malraux, der sich bereits in den 1940er-Jahren in seinem Bildband „Le Musée imaginaire“ mit der visuellen Aufbereitung von Kunstobjekten auseinandersetzte. Er sah das Museum – vorrangig bezog er sich auf das Kunstmuseum – als unvollkommenen Ort der Erinnerung und sprach ihm die Fähigkeit ab, Ausstellungsobjekte in die Totalität ihrer historischen Umwelten einzuordnen. Er setzte sie daher in einen neuen formellen Kontext.

Ähnlich wie Vannevar Bush Bibliotheken kritisierte André Malraux die Unzulänglichkeit der Museen, ihren gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen.⁶ Seine Antwort darauf war die Fotografie: „Heute dagegen stehen unserem lückenhaften Gedächtnis als Ergänzung mehr wichtige und bedeutsame Werke zur Verfügung, als das größte Museum je in sich zu fassen vermöchte.“⁷

Mit der Veröffentlichung von „Le Musée imaginaire“ öffnete Malraux die Pforten zu einer neuen Betrachtungsweise des musealen Objektes und setzte es in

einen erweiterten Kontext. Vannevar Bush versuchte seinerseits mit der theoretischen Verknüpfung und Vernetzung von Information einen Mehrwert für Industrie, Wirtschaft und Militär zu erwirken. Der Medienarchäologe Dennis Niewerth, der sich intensiv mit den Themen Virtualisierung und Museum auseinandersetzt, zieht interessante Parallelen zwischen Vannevar Bush und André Malraux. Deren frappierendste sieht er darin, „dass der französische Schöngeist und der amerikanische Ingenieur aus völlig unterschiedlichen Problemstellungen und Interessenslagen heraus fast zeitgleich kurz vor der Jahrhundertmitte das Assoziative als den Schlüssel zum Umgang mit der Informationsflut der Moderne entdecken“.⁸

Die theoretischen Gedanken von Vannevar Bush fanden bereits in den 1960er-Jahren mit der Schaffung der technischen Grundlage für das Internet Umsetzung, und André Malrauxs Wunsch nach einer assoziativen Zusammenführung von Museumsobjekten setzt sich in der Digitalisierung fort.

Das Museum hat durch die Entwicklung neuer Arten der Veröffentlichung seiner Sammlungsobjekte aber keinesfalls seinen hohen Stellenwert als Wissensvermittler und Ort des Sinneserlebnisses verloren, sondern lediglich die Möglichkeiten der Assoziierbarkeit und der Betrachtungsweise haben sich erweitert.

Die Digitalisierung von musealen und universitären Sammlungen ist eine sinnvolle Ergänzung und Erweiterung zu den Erfahrungen im Sammlungswesen der vergangenen Jahrzehnte. Nachdem wir uns inmitten eines bedeutenden Wandels im digitalen Zeitalter befinden, müssen neue Zugänge und Nutzbarkeiten für Forschung und Lehre entwickelt werden, die auch einen Mehrwert für die Öffentlichkeit bedeuten.

In der Umsetzung bedeutet das für die einzelnen In-

stitutionen, ein vielschichtiges Konzept zu erarbeiten, das den Anforderungen der jeweiligen Sammlungen entspricht, jedoch auch eine gewisse Gemeingültigkeit besitzt, um die Daten in Zukunft tatsächlich globaler verknüpf- und vernetzbar zu machen. Lokale Lösungen können hier meist nicht mithalten.

Die bestehenden Sammlungsdatenbanken müssen inhaltlich geprüft, adaptiert und bereinigt werden. Wichtig hierbei ist es, Eingaberichtlinien für die Institutionen zu erstellen. Das birgt oftmals große Herausforderungen, wenn nämlich eine Institution über mehrere Einrichtungen verfügt, die auch noch unterschiedliche Forschungsgebiete betreffen können. So stehen auch die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) mit den vier Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte vor der anspruchsvollen Aufgabe, diese basierend auf einer möglichst einheitlichen Eingaberichtlinie in einer Datenbank zu vereinen. Ein weiterer Punkt, der beim Überarbeiten der Sammlungsdaten bereits große Relevanz hat und in Zukunft vermehrt Thema sein wird, ist die Orientierung an Normdatenbanken. Nicht allen Sammlungsbereichen stehen solche zur Verfügung, daher liegt in der Verwendung von standardisierten Thesauri eine andere Form des Zugangs.

Auch die im Internet veröffentlichten Fotos zu den Sammlungsobjekten werden vermehrt nach einem bestimmten Standard erstellt.⁹ Hierbei ist es wichtig, bestimmte Kriterien einzuhalten, wie die Verwendung von Maßstab und Farbkeil, die Abbildung der Inventarnummer, aber auch die Speicherung der Daten zumindest im TIFF-Format. Weiters soll hier auf einen einheitlichen Hintergrund in Weiß, Schwarz oder Grau geachtet werden, um ein möglichst einheitliches Erscheinungsbild zu erreichen.

Die Digitalisierung von Sammlungsobjekten birgt großes Potenzial und bringt durch die fundierte Verwaltung von Infrastruktur, Ressourcen und Kompetenzen einen erheblichen Mehrwert und Nachhaltigkeit für Forschung, Lehre und Öffentlichkeit.

Zu bedenken ist, dass bereits eine Generation mit digitaler Erfahrung heranwächst, die einen anderen Umgang mit Informationen aus dem Netz pflegt. Die digitale Weiterentwicklung befindet sich auf dem Weg in Richtung offen zugänglichen und globalen Wissens.

Natürlich wirft die Digitalisierung von Sammlungen auch Probleme und Fragen auf, etwa solche zur Ethik – speziell im ethnologischen Bereich –, zum Umgang mit Rechten und zur Veränderung der Forschung mit Objekten, die zu einer neuen Betrachtungsweise führt. Damit befassen sich bereits wissenschaftliche Institutionen weltweit, um einen korrekten Umgang mit öffentlich zugänglichen Daten sicherzustellen.

¹ Vgl. Jakob Krameritsch: Geschichte(n) im Netzwerk. Hypertext und dessen Potenziale für die Produktion, Repräsentation und Rezeption der historischen Erzählung (= Medien der Wissenschaften 43). Münster 2007, S. 109.

² Victor Vogt: Die Kartei. Ihre Anlage und Führung (= Orga-Schriften, Band 5). Berlin 1922.

³ Vannevar Bush: As we may think. In: Atlantic Monthly, 176, 1, Juli 1945, S. 116–124.

⁴ Vgl. ebd., S. 123: „trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory“.

⁵ Ebd., S. 121.

⁶ Vgl. Dennis Niewerth: Dinge. Nutzer. Netze. Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen. Bielefeld 2018, S. 211. Zu den aktuellen Entwicklungen siehe das Vorwort von Anja Grebe im vorliegenden Band, S. 4.

⁷ André Malraux: Stimmen der Stille. Berlin u. a. 1960, S. 12.

⁸ Niewerth: Dinge. Nutzer. Netze, S. 212.

⁹ Vgl. Charlene Faustin: Kriterien für die Digitalisierung von 3D Objekten am Beispiel der wissenschaftlichen Sammlungen in Deutschland. Bachelorarbeit, Philosophische Fakultät, Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2017.



Geschichtes Gedicht Augmented
virtuelle Ansicht mit dem Smartphone
(Foto: Landessammlungen NÖ)

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Schöpfung, Präsentation und Urheberrecht

Digitales Ausstellen

Von Kathrin Kratzer

Am 16. Mai 2019 September fand an der Donau-Universität Krems ein Symposium zum Thema „Museum und Recht“ statt, veranstaltet vom Department für Kunst- und Kulturwissenschaften und vom Zentrum für Geistiges Eigentum, Medien und Innovationsrecht. Die Idee war, das Thema sowohl aus juristischer als auch aus kunsthistorischer Sicht zu beleuchten. Mit dem Untertitel „Schöpfung, Präsentation und Urheberrecht“ wurden die Themen Co-Creation, Appropriation Art, Kuratieren als Kunst sowie Digitales Ausstellen in den Fokus gerückt.

In ihren Vorträgen beschäftigten sich Alexandra Schantl und Clemens Appl mit den Bereichen Co-Creation und der gemeinsamen Schaffung von Kunstwer-

ken, sei es durch KünstlerInnengruppen oder im Zuge temporärer Zusammenschlüsse.

Den Bereich der Appropriation Art sowie des Readymades oder der Collage behandelten Nikolaus Kratzer und Veronika Fischer. Dem Themenkomplex Kuratieren als Kunst widmeten sich Anja Grebe und Michael Walter. Schließlich befassten sich Kathrin Kratzer und Philipp Homar mit dem digitalen Ausstellen.

Heute sind Museen und Sammlungen nicht mehr allein auf den realen Ausstellungsraum beschränkt, sondern werden durch Websites und andere digitale Angebote im erweiterten realen Raum erlebbar. Sowohl Sammlungsbestände als auch vertiefende Inhalte >>

IM DIGITALEN RAUM – OHNE ÖRTLICHE UND ZEITLICHE EINSCHRÄNKUNG

können im Netz gezeigt werden und unterliegen somit keiner örtlichen und zeitlichen Einschränkung. Die Nutzung von mobilen Datenträgern eröffnet die Möglichkeit wertvoller Wissenserweiterung: So lassen sich Informationen 24 Stunden, sieben Tage die Woche von fast jedem Punkt der Welt abrufen.¹ Im Dezember 2019, als die erste Fassung dieses Textes geschrieben wurde, konnte sich noch niemand vorstellen, dass es alsbald zu einer Situation kommen würde, die eine flächendeckende und länderübergreifende Schließung von Museen notwendig machte. Die Corona-Krise hat uns mit Ausgangsbeschränkungen und weiteren Maßnahmen eines anderen belehrt. Die Präsenz im Internet wurde für Museen wichtiger denn je, und sie haben auch sofort reagiert: Blogbeiträge, Social-Media-Postings, V-Logs oder Videos von Führungen durch Ausstellungen wurden bereits kurz nach Schließung der Museen online gestellt. Der Museumsbund Österreich bot in einer Aussendung eine rasch zusammengestellte Liste mit Hashtags, unter denen Kulturangebote gefunden werden können.

Diese vielfältigen Präsentationsmöglichkeiten im digitalen Raum geben den NutzerInnen die Gelegenheit, sich individuell einem Thema zu widmen. Neben der klassischen Online-Sammlung oder der Website finden sich auch Online-Publikationen, Apps sowie Beiträge, die in Sozialen Medien wie Instagram oder Twitter geteilt werden. Für alle Online-Angebote ist die Verweildauer – jene Zeitspanne, die eine Person auf einer Webseite bleibt – von großer Bedeutung. Egal, ob Online-Sammlung oder Tweet, das Museum bzw. die Sammlung will gesehen werden. Die durchschnittliche Verweildauer auf einer Webseite beträgt laut Nielsen NetRatings 40 Sekunden.² Sie kann allerdings, je nach Art des dargebotenen Inhalts, stark variieren. Dennoch gilt die Verweildauer auf einer Seite als Qualitätsmerkmal, nicht zuletzt, weil sie das Ranking bei Suchanfragen beeinflusst. Seiten mit langer Verweildauer gelten als relevant und werden daher von Suchmaschinen weiter vorne gereiht.

Als Medium der digitalen Präsenz im Internet fungiert auch die Website der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) (www.landessammlungen-noe.at). Neben der Darstellung der Sammlungsstruktur sollen künftig auch ausgewählte Objekte gezeigt werden. Die Startseite öffnet mit einer Slideshow, die 30 Objekte, darunter auch Kunstwerke, im Wechsel zeigt. Die Verwendung von „responsive Webdesign“ soll die Nutzung der Website erleichtern, außerdem passen sich Inhalts- und Navigationselemente der Bildschirmauflösung des mobilen Endgeräts an. Das Design folgt den NutzerInnen, und nicht, wie oft üblich, folgen die NutzerInnen den starr festgelegten Layouts herkömmlicher Websei-

ten. Da jedoch der Bildschirmausschnitt aufgrund des „responsive Webdesigns“ je nach Endgerät variiert, ist nicht immer das gesamte Werk zu erkennen. Leider lassen sich dadurch manche Werke nur unzureichend darstellen. Sie werden beschnitten und so zum Teil nur ausschnitthaft gezeigt. Allerdings ist die Beschneidung des Bildausschnittes ein Eingriff in das Urheberrecht, wodurch die Werknutzung für jedes Bild geklärt werden muss. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Bannern über den einzelnen Sammlungsbereichen, die in starkem Querformat zu sehen sind und auch nur ausschnitthaft gezeigt werden können.

Seit dem Frühjahr 2020 ermöglicht die Homepage der LSNÖ auch den Zugriff auf die Objektdatenbank. Das bedeutet eine wertvolle Chance für die Teilhabe der Öffentlichkeit, etwa durch die Möglichkeit der Konzeption von Online-Ausstellungen. Dazu sind vorweg verschiedene Entscheidungen zu treffen, wie etwa jene, von welchen NutzerInnen man ausgeht, ob von einem Fachpublikum oder von Laien. Erwähnt sei hier das Graz Museum, das bewusst auf die Präsentation einer Online-Sammlung verzichtet, dafür aber Online-Ausstellungen zeigt, die entlang eines Themas jeweils einen ausgewählten Teil der Sammlung zur Schau stellen. Die KuratorInnen entscheiden, welche Inhalte aufgearbeitet und welche Objekte der Sammlung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Auch bei den LSNÖ wird neben der Präsentation der Sammlungen im Netz die Erstellung thematischer Online-Ausstellungen angedacht.

Beispielhaft sei die Online-Schau von alien productions zu den vier Bildtafeln „Geschichtes Gedicht“ auf

der Webseite <http://alien.mur.at/cibulka/> genannt. Die digitale Collage von Heinz Cibulka und Hanno Millesi aus dem Jahr 2000 fand durch diese Homepage Ergänzung und Erweiterung. Texte von Hanno Millesi zu Persönlichkeiten und Werken der österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte werden gemeinsam mit den Werken gezeigt, was die Möglichkeit bietet, sich eingehend mit ihnen auseinanderzusetzen. So wird auch „Geschichtes Gedicht“ selbst leichter lesbar. Von Urheberrechtsfragen kann abgesehen werden, da die Homepage selbst als Teil des Kunstwerks verstanden werden will. Eine Weiterentwicklung bzw. Neuauflage der Homepage ist die App „Geschichtes Gedicht Augmented“, die in den Beiträgen von Alexandra Schantl (ab S. 106) und Franziska Butze-Rios (ab S. 110) genauer vorgestellt wird.

¹ Vgl. Klaus Kempf: Der Sammlungsgedanke im digitalen Zeitalter (= Letture magistrali in biblioteconomia 6). Florenz 2013, S. 21.

² Vgl. Verweildauer, www.advidera.com/glossar/verweildauer, abgerufen am 14.3.2019.

LITERATUR

Heike Kramer, Petra Newrly: OPEN UP! Museum. Wie sich Museen den neuen digitalen Herausforderungen stellen. Ein Leitfaden aus Baden-Württemberg. Stuttgart 2014, www.kiwit.org/media/material-downloads/opm_inn_web_fin1108.pdf, abgerufen am 25.3.2020.

Felix Stalder: Kultur der Digitalität. Berlin 2017.

Verweildauer, www.seo-trainee.de/glossar/verweildauer, abgerufen am 21.11.2019.

Wirtschaftsagentur Wien (Hrsg.): Digitale Realitäten, White Paper. Wien 2018, https://issuu.com/departure/docs/dr_screen, abgerufen am 25.3.2020.

Oben: Zwei Einlageblätter aus dem Göttweiger Herbarium
Unten: Cajetan Roos, Landschaft mit Hirten und Herde, 1735
Inv.Nr. KS-3662
(Fotos: Landessammlungen NÖ)
Im Hintergrund: Stiftskirche Göttweig
(Foto: Bernhard Rameder)

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Göttweiger Spurensuche

Restitution an das Stift Göttweig

Von Andreas Liška-Birk



Das Land Niederösterreich sprach 2019 die Restitution von mehreren Objekten an das Benediktinerstift Göttweig aus. Diese waren 1939 im Zuge der Enteignung des Stiftes durch die Stadt Krems an den damaligen „Gau Niederdonau“ veräußert bzw. geschenkt worden. Im Detail handelte es sich um ein Gemälde von 1735 mit dem Titel „Landschaft mit Hirten und Herde“, das Cajetan Roos zugeschrieben wird, sowie um acht Herbarien-Bücher mit verschiedenen Moosen und anderen heimischen pflanzlichen Belegen aus der naturkundlichen Sammlung.

Ab 1940 trugen die Gebiete Österreichs die amtliche Bezeichnung „Gau“. Das Bundesland Niederösterreich wurde zum Gau Niederdonau, das Landesmuseum zum Museum des Reichsgaues Niederdonau. Zur neuen „Gauhauptstadt“ wurde im Juli 1938 das

„für die Treue der Stadt zur Idee des Führers“¹ bekannte Krems an der Donau ernannt, das bereits vor der NS-Machtergreifung eine Hochburg der Nationalsozialisten gewesen war. Etwa zeitgleich wurden die umliegenden Gemeinden mit der Stadt zu „Groß-Krems“ vereinigt. In weiterer Folge gab es Pläne zum Ausbau der Stadt mittels imposanter öffentlicher Bauten wie des „Gau-Forums“. Das nötige Kleingeld für die Verwirklichung dieser Ideen, zu der es kriegsbedingt freilich niemals kommen sollte, gedachte man unter anderem vom ebenfalls eingemeindeten Stift Göttweig zu lukrieren.

Schon im März 1938 sah sich das Stift mit Forderungen konfrontiert, Grundstücke als Entschädigung an Bauern abzugeben, die ihrerseits Felder für den Mauterner Kasernenbau abtreten mussten. Am >>

17. Februar 1939 erschienen ohne Vorwarnung SA-Männer unter Führung des Kremser Oberbürgermeisters Franz Retter in Göttweig und teilten den Mönchen mit, dass das Stift nunmehr unter kommissarischer Verwaltung der Stadt Krems stünde. Zwei Monate später, im April 1939, wurden die im Stift lebenden Mönche gezwungen, ihr Habit abzulegen. Nach einer Zwischenstation im Gestapo-Hauptquartier im Wiener Hotel Metropol wurden sie im Propsteihof des Stiftes in Unternalb bei Retz interniert. Die Enteignung des Klosters durch die Stadt Krems fand in den Berliner Zentralstellen nicht ungeteilte Zustimmung und konnte erst nach mehrmaliger Intervention beim Reichsfinanzministerium im August 1939 genehmigt werden. In der Folge stand das barocke Gebäude leer und wurde ab Jänner 1940 sukzessive sämtlicher Einrichtungsgegenstände, Sammlungen und Kunstobjekte durch die Stadt Krems beraubt.

So fand im März 1940 im Zuge der Schätzung einiger Göttweiger Kunstobjekte das genannte Bild von Cajetan Roos Eingang in die Liste der zu veräußernden Gegenstände. Im September 1940 übernahm Franz Waldmüller, akademischer Maler und Kunstreferent des Gaues Niederdonau, einige Gegenstände aus den Stiftsräumlichkeiten für die Amtsräume des Gauleiters Hugo Jury, unter anderem das Bild von Roos. In einem Brief teilte der Verwalter des Stadtmuseums Krems dem Kremser Oberbürgermeister mit:

[...] bringe hiemit zur Kenntnis, dass ich am 10. d. Herrn Professor Waldmüller zur Ausgestaltung der Amtsräume des Reichstatthalters Dr. Jury aus dem ehemaligen Stift Göttweig folgende Gegenstände ausgefolgt habe: [...] 5. Ein großes Gemälde, darstellend eine Jagdszene, sign. Rosa 1780 [sic] (mit schwarzem Rahmen und Goldleisten) ...²

Ob es sich bei der „Ausfolgung“ um eine Schenkung, einen Verkauf oder eine Leihgabe handelte, ist dem Brief nicht zu entnehmen. Das Bild wurde mit der Inventarnummer 1173 in den Sammlungsbestand des Gaumuseums aufgenommen, wodurch eine Leihgabe wohl eher auszuschließen ist. Die Reichstatthalterei übergab das Bild im Juni 1942 dem Gauwirtschaftsberater Dr. Robert Schmid, der es als Zimmerschmuck für seine Privatwohnung nutzte.

Das Herbarium aus der naturkundlichen Sammlung des Stiftes Göttweig sandte die Stadt Krems im August 1940 an das Gaumuseum Niederdonau nach Wien mit der Bitte, sich doch einige Faszikel mit Bezug zu Niederdonau herauszunehmen. In der Folge wurden

[...] *all jene Exsikate entnommen, welche 1. aus Niederdonau stammen und systematisch oder pflanzengeographisch beachtenswert sind, 2. nicht aus N.D. stammen, aber als Seltenheiten auch in N.D. vorkommen, bzw. kritische Formen betreffen, sodass sie zu Vergleichszwecken wertvoll sind. Schließlich wurde eine von Moospezialisten Dr. Juratzka bestimmte Moossammlung entnommen.*³

Auf diese Weise konnten insgesamt zehn Faszikel für das Gaumuseum Niederdonau ausgesondert werden. Die restlichen 53 Faszikel-Bücher schickte man weiter an das Wiener Naturhistorische Museum.

Noch im Mai 1945, eine Woche nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa, erfolgte die Rückgabe des Stiftes und seines noch vorhandenen Vermögens seitens der Stadt Krems an das aus dem Retzer Exil zurückkehrende Konvent. Bis Ende 1948 waren die Rückstellungsverfahren gegen Krems betreffend das unbewegliche Vermögen abgeschlossen, sodass das Stift den Großteil seiner Liegenschaften wiedererlangte. Un-

gleich schwieriger gestaltete sich die Rückgabe des beweglichen Vermögens, insbesondere der Möbel und der Kunstsammlungen. Bis 1949 konnte zwar nach langwieriger Suche der Großteil des Stifts-Mobiliars aus den diversen Depots und Amtsbüros in Krems und Stein zurückgeführt werden, allerdings zog sich das Verfahren (63/Rk/328/52 LGZRS Wien) gegen das Land Niederösterreich, das sich im Rahmen seiner Rechtsmittel weigerte, als Rechtsnachfolger des Reichsgaues Niederdonau zu gelten,⁴ noch bis 1954 hin. Mit außergerichtlichem Vergleich wurde der Streitfall im April 1954 beigelegt.

Ob das Gemälde von Roos Teil dieses Vergleiches war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, da keine genauen Auflistungen über die rückgestellten Objekte existieren. Zwar findet sich auf der Karteikarte der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) zu diesem Gemälde ein handschriftlicher Vermerk über eine Rückstellung,⁵ aber bei der Eröffnung der Jagdausstellung im Schloss Marchegg 1959 war das Bild von Cajetan Roos mit der neuen Inventarnummer KS-3662 als Leihgabe des Landesmuseums vorgesehen. Bis in die 1990er-Jahre blieb es in Marchegg, zuerst als Ausstellungsstück im Schloss, danach als Raumschmuck im Bürgermeisterzimmer des Rathauses. 1994, von einem Mitarbeiter des Landesmuseums dort wieder aufgefunden, wurde es ins Depot des Landesmuseums gebracht. Im Zuge der Aufarbeitung von NS-Raubgut in den LSNÖ überprüfte man die Provenienz und konnte 2019 im Sinne des niederösterreichischen Rückgabebeschlusses von 2002 eine endgültige Restitution an das Stift Göttweig aussprechen.

Das Göttweiger Herbarium kann keine derart wechselvolle Geschichte anbieten. Es blieb seit der Übernahme durch den Gau Niederdonau 1940 in den Depots

des Landes, zum Teil noch in originaler Verpackung der 1940er-Jahre mit der Aufschrift „Herbar von Göttweig“. Das Niederösterreichische Landesmuseum respektive die LSNÖ nahmen keine wissenschaftliche Bearbeitung vor. Im Zuge der Umlagerung der naturwissenschaftlichen Sammlungsbestände wurde man auf diese mittlerweile auf acht Bücher reduzierten Konvolute aufmerksam und konnte aufgrund der eindeutigen Sach- und Aktenlage⁶ 2019 seitens des Landes die Restitution an das Stift Göttweig aussprechen.

Die Beschäftigung der LSNÖ mit enteigneten Objekten aus den Sammlungen des Stiftes Göttweig führte in weiterer Folge zu einer neuerlichen Überprüfung der Bestände des Museum Krems sowie einer genaueren Prüfung der Sammlungen des Naturhistorischen Museums in Wien mit besonderem Fokus auf mögliche Göttweiger Sammlungsbestände.

¹ www.noen.at/krems/gedenken-an-1938-gau-hauptstadt-krems-blieb-ohne-glanz-gedenkjahr-gedenken-nationalsozialismus-robot-streib-1042729748, abgerufen am 23.10.2019.

² Stiftsarchiv Göttweig, Nachlass Zedinek, Brief von Hans Plöckinger an Oberbürgermeister Franz Retter, September 1940.

³ NÖ.L.A., Ankaufsakt Herbarium des Stiftes Göttweig, IIA-1-410/1940.

⁴ ÖStA, BMF-Vs, ZI 183.179-34/53.

⁵ Landessammlungen NÖ, Kulturdepot St. Pölten, Karteikarte zu KS-3662.

⁶ NÖ.L.A., Ankaufsakt Herbarium.

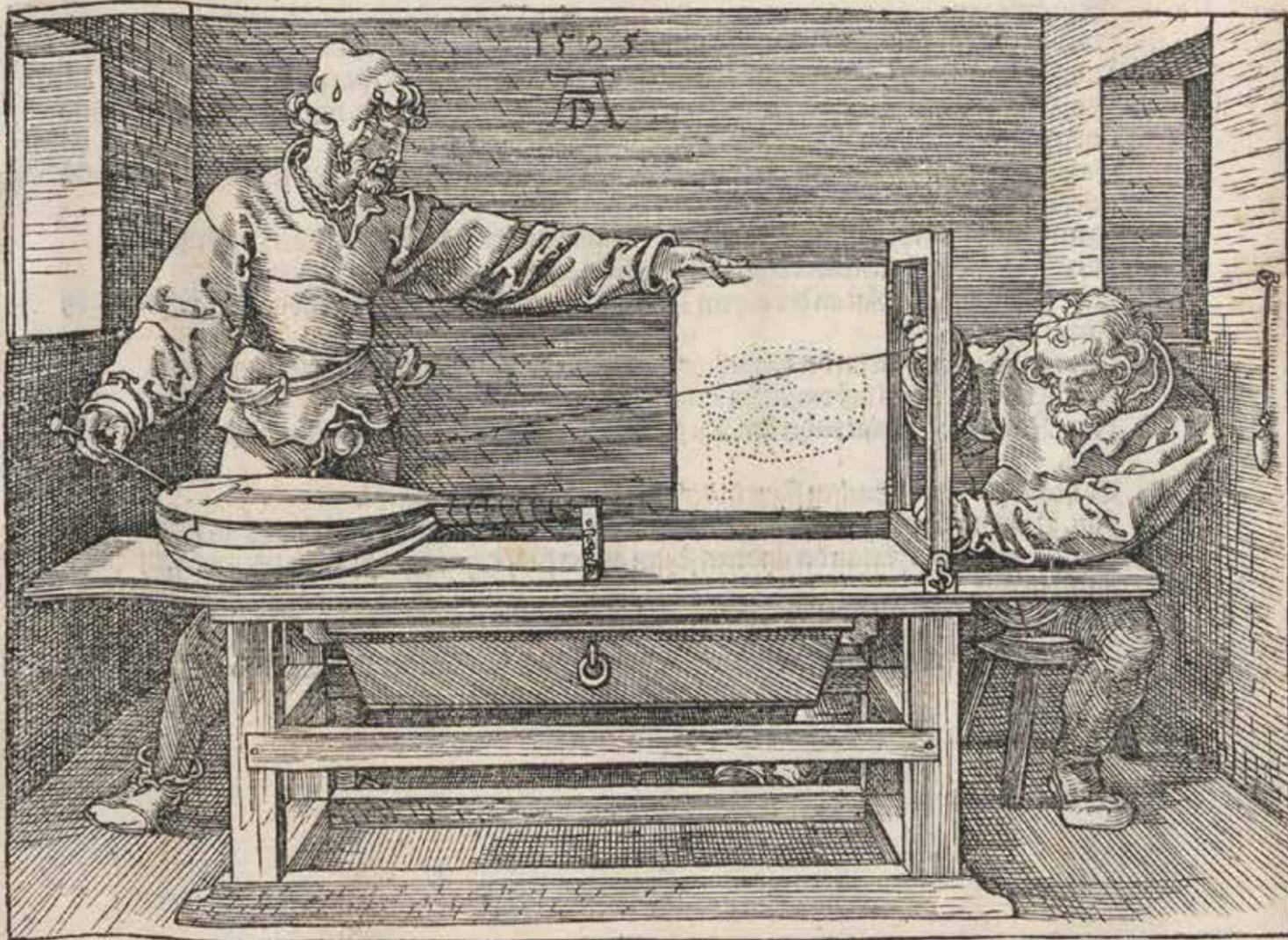
LITERATUR

Bayrische Benediktinerakademie (Hrsg.): Geschichte des Stiftes Göttweig 1083–1983. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, Band 94, Heft I-II. St. Ottilien 1983.

Stefan Spevak: NS-Vermögensentzug, Restitution und Entschädigung in der Diözese St. Pölten. In: Clemens Jabloner u.a. (Hrsg.), Veröffentlichungen der Österr. Historikerkommission, Band 22/2. Wien/München 2004.

Christa Riedl-Dorn: Von Leermeldungen zu achtzehn Dossiers – Zehn Jahre Provenienzforschung im Naturhistorischen Museum, In: Gabriele Anderl u.a. (Hrsg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung (= Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Band 1). Wien 2009.

mit einem anderen puncten aber also piß das du die ganken lauten gar an die tafel punctirft / dann
 zeuch all puncten die auf der tafel von der lauten worden sind mit linien zúsamē / so siehst du was dar
 auß wirt / also magst du ander ding auch abzeichnen. Dife meynung hab ich hernach aufgeriffen.



Vnd damit günstiger lieber Herz will ich meinem schreyben end geben / vnd so mir Got genad ver
 leyhet die bücher so ich von menschlicher proportiō vñ anderen darzū gehörend geschriben hab mit
 der zeit in druck pringen / vnd darpey meniglich gewarnet haben / ob sich yemand vnder
 steen wurd mir diß außgangen büchlein wider nach zū drucken / das ich das
 selb auch wider drucken will / vñ auß lassen geen mit meren vnd
 grösserem zúfuss dan iez beschehen ist / darnach mag
 sich ein yetlicher richtē / Got dem Herren
 sey lob vnd eer ewigklich.

Gedruckt zu Nürnberg.
 Im. 1525. Jar.

¶ iij

Albrecht Dürer, Underweysung der Messung, Nürnberg 1525
 Schlussseite mit Impressum und Warnung vor unerlaubtem Nachdruck
 (Foto: SLUB Dresden)

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

Museum und Urheberrecht

Zu einem neuen Forschungsschwerpunkt
 und Veranstaltungsformat

Von Anja Grebe

A

m 17. Juli 2019 erlebte Dänemark das vorläufige Ende eines Urheberrechtsstreits, der die internationale Kunstwelt zwei Jahre in Atem gehalten hatte. Der chinesische Konzeptkünstler Ai Weiwei (* 1957) hatte die dänische Volkswagen-Vertriebsfirma Skandinavisk Motor Co. geklagt, sein Werk „Soleil Levant“, das er 2017 in der Kunsthalle Charlottenborg gezeigt hatte, ohne sein Einverständnis für eine Werbekampagne missbraucht zu haben.

Bei „Soleil Levant“ (2017) handelt es sich um eine ortsspezifische Installation, für die Ai Weiwei die großen Rundbogenfenster des Kunsthallen-Backsteinbaus mit 3.500 Rettungswesten angefüllt hatte, die während der „Flüchtlingskrise“ 2015/2016 am Strand von Lesbos

eingesammelt worden waren.¹ Von Weitem an bunte Glasfenster erinnernd, offenbart die Installation bei näherem Hinsehen ihre politische Dimension als Verweis auf die globale Flüchtlingsfrage, aber auch auf die Einzelschicksale Geflüchteter.

Wohl angeregt vom roten Farbklang der Installation sowie der Bekanntheit von Künstler und Kunstwerk, hatte der Autohändler die Fassade als Hintergrund für Werbeaufnahmen mit einem orangeroten VW-Polo-Modell hergenommen, ignorierend, dass auch an einem (semi-)öffentlichen Ort die Urheberrechte fortbestehen.² Das Bezirksgericht Glostrup begründet sein Urteil mit der widerrechtlichen Verwendung des Kunstwerks für kommerzielle Zwecke, welche die >>

ursprünglichen Intentionen des Künstlers untergraben würde. Wegen Verletzung der Sorgfaltspflicht wurde Skandinavisk Motor zu einer Strafe von umgerechnet rund 200.000 Euro verurteilt und musste zudem rund 33.500 Euro Schadenersatz an den Künstler wegen versuchter Rufschädigung zahlen. In einem Statement begrüßte Kunsthall-Direktor Michael Touber das Urteil; es bekräftigt, dass „das Urheberrecht des Künstlers geschützt werden muss, ungeachtet, ob ein Werk in einer Galerie oder im öffentlichen Raum ausgestellt ist“.³

Privileg und Urheberrecht

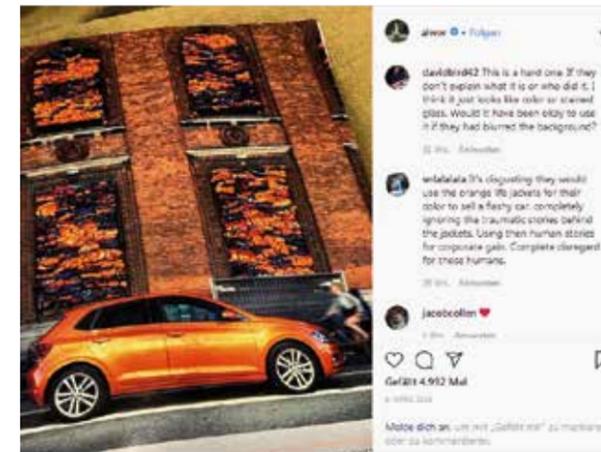
Der Wunsch nach unbegrenzter Verwendung und Verwertung von Kunstwerken und Museumsobjekten auch für kommerzielle Zwecke und die damit im Gegenzug verbundene Forderung nach Schutz der Urheberrechte stellt nicht erst im 21. Jahrhundert ein viel diskutiertes Thema in Rechtsprechung und Kunstbetrieb dar. Um zu verstehen, welche Auffassungen von KünstlerIn, Werk und geistigem Eigentum hinter der heutigen europäischen Rechtsauffassung stehen, ist ein vergleichender Blick in die Geschichte des modernen Urheberrechts notwendig.

Bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts begannen KünstlerInnen und Drucker-Verleger, ihre Rechte vor unerlaubter Nutzung durch namentliche Kennzeichnung und Privilegien schützen zu lassen. Im Unterschied zu unikatlichen Werken wie einer Handschrift oder einem Gemälde, die zumeist für konkrete AuftraggeberInnen oder AdressatInnen geschaffen wurden, ist dem Buch- und Bilddruck das Prinzip der Vervielfältigung inhärent. Angesichts der hohen finanziellen Vorleistungen war es ein zentrales Anliegen der SchöpferInnen, ihre Werke vor nichtautorisiertem

Nachdruck zu schützen, um damit selbst den Gewinn ihrer Arbeit abzuschöpfen und nicht zuletzt die Kontrolle über die Qualität der Produkte zu wahren.

Zu den ersten KünstlerInnen, die ihre Autorschaft systematisch mittels ihres Monogramms kenntlich machten und damit sowohl multiple als auch unikatliche Werke kennzeichneten, gehört der Nürnberger Maler, Druckgrafiker und Theoretiker Albrecht Dürer (1471–1528).⁴ Sein Werk entstand hinsichtlich des Urheberrechtsbewusstseins in einer Übergangszeit. So war Autorschaft noch kein juristischer Begriff im Sinne des modernen Urheberrechts.⁵ Zwar lässt sich die Zunahme von Signaturen ab Ende des 15. Jahrhunderts als Ausdruck des gestiegenen Selbstbewusstseins und einer zunehmenden Selbstreflexion der KünstlerInnen im Zeitalter der Renaissance interpretieren, ein wesentliches Motiv waren jedoch finanzielle Gründe.⁶ So bedeuteten jedes Plagiat und jede Fälschung eine direkte Konkurrenzsituation und in letzter Konsequenz eine Existenzbedrohung. Bereits Dürer spricht in den kaiserlichen Privilegien seiner „Drei großen Bücher“ (1511) von „Dieben fremder Arbeit und Erfindungen“. Nach der an Martial (1. Jahrhundert n. Chr.) angelehnten Definition handelt es sich bei einem Plagiat um eine vorsätzliche, vom Urheber nicht autorisierte Aneignung fremden Geistesguts, die ohne Angabe der Quelle als eigene Leistung ausgegeben wird.

Ein allgemeines, einklagbares Urheberrecht, das auf einer Theorie des geistigen Eigentums basiert und den geistigen AutorInnen (SchöpferInnen) und deren RechtsnachfolgerInnen bis 70 Jahre nach dem Tod der Urheberin/des Urhebers die Verwertungsrechte an einem Werk zugesteht, kennt man in europäischen Ländern erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Zuvor gab es einen eingeschränkten Rechtsschutz durch Privilegien,



Ai Weiwei, Instagram-Beitrag zum Rechtsstreit mit Skandinavisk Motor Co. mit Wiedergabe der beanstandeten Werbeaufnahme, geteilt von Ai Weiwei (@aiww) am 9. März 2019 (Foto: Instagram/@aiww)

in denen der Landesherr bzw. Kaiser dem Rechteinhaber/der Rechteinhaberin für einen bestimmten Zeitraum die alleinigen Verwertungsrechte an einem Werk in seinem Herrschaftsgebiet garantierte.⁷ Es handelt sich hier nicht um ein allgemeines Persönlichkeitsrecht eines Schöpfer-Individuums, sondern um einen zeitlich eng begrenzten Schutz vor unerlaubter Verwertung, der an das einzelne Werk bzw. die einzelne Auflage gebunden war. Bei Zuwiderhandlungen drohten Verbreitungsverbote oder Beschlagnahmung der Nachdrucke; PlagiatorInnen waren jedoch nicht zu Entschädigungszahlungen verpflichtet. Verglichen mit der heutigen Rechtssituation entsprach das vormoderne Privilegien-system in seiner Werkgebundenheit damit mehr dem modernen amerikanischen Copyright als dem europäischen Urheberrecht, das der Urheberin bzw. dem Urheber „ein unteilbares, unverzichtbares und unveräußerliches Bündel von ausschließlichen Rechten“ gewährt, „welche dem Schutz der Schöpferpersönlichkeit, der Verwertung des Werkes sowie dem Schutz der Verwertungsmöglichkeiten dienen“.⁸

Während das plagierende Vervielfältigen für Künstler wie Dürer zwar ein Ärgernis, aber kein justiziables Vergehen darstellte, konnte er mit Erfolg jene Kopisten klagen, die ihre Nachschöpfungen mit dem international schon früh bekannten Dürer-Monogramm versehen und damit eine falsche Autorschaft vorgaben. Hier handelt es sich aus moderner Sicht um Fälschungen. Eine solche Fälschungsklage gegen einen „frem-

den“ Verkäufer, der Grafiken mit einem „betrügerlich“ und „falsch“ aufgetragenen „hanndzaichen“ Dürers auf dem Nürnberger Markt vertrieb, ist in den Nürnberger Ratsverlässen von 1511 dokumentiert. Weiters kolportiert der Künstlerbiograf Vasari in seinen „Vite“ (1568) eine Fälschungsklage gegen den Kupferstecher Marcantonio Raimondi, der in Venedig Nachstiche von Dürers „Marienleben“ mit einem gefälschten „AD“-Monogramm verbreitet habe.⁹ In beiden Fällen konnte Dürer nur erreichen, dass die Kopisten sein „Zeichen“ entfernen mussten und somit aus den Fälschungen Plagiate wurden. Eine finanzielle Entschädigung, wie sie Ai Weiwei 2019 angesichts des Urheberrechtsverstößes erstreiten konnte, war nicht vorgesehen.

Museum und Urheberrecht

Mit einem die geistige Leistung in den Mittelpunkt stellenden Kunstverständnis, einer generellen Hervorhebung der Rolle des geistigen Eigentums und der diesbezüglichen rechtlichen Anerkennung von KünstlerInnen als SchöpferInnen hat sich die Rechtsauffassung hinsichtlich des urheberrechtlichen Schutzes von KünstlerInnen und ihren Werken gegenüber der Vormoderne stark geändert. Seit der Jahrtausendwende haben Globalisierung und Digitalisierung zu neuen Formen des Schaffens von Kunst und des musealen Umgangs mit Kunstwerken geführt, die zu ➤

urheberrechtlichen Unklarheiten führen und Museen vor große Herausforderungen stellen. So stellt sich nicht selten die Frage: „Was ist (noch) erlaubt?“

Die Annäherung daran sollte in einem interdisziplinären Zugriff erfolgen, der juristische, kunstwissenschaftliche und museale Perspektiven vereint. Der neue, fakultätsübergreifende Forschungsschwerpunkt „Museum und Recht“ an der Donau-Universität Krems verfolgt als Kooperation zwischen der Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften, dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften und dem Zentrum für Geistiges Eigentum, Medien- und Innovationsrecht einen solchen verbindenden Ansatz, der zudem theoretische ebenso wie praktische Positionen berücksichtigt.

Als Auftaktveranstaltung fand am 16. Mai 2019 das Symposium „Museum + Recht 2019. Schöpfung, Präsentation & Urheberrecht“ an der Donau-Universität statt, zu dem über 60 internationale TeilnehmerInnen von Universitäten, aus der Museums-, Ausstellungs- und Rechtspraxis kamen, um über aktuelle Fragen von Co-Creation, Appropriation Art, Kuratieren als Kunst und Digitales Ausstellen, aber auch grundlegende Aspekte des Urheberrechts im digitalen Zeitalter zu diskutieren. Gemäß dem interdisziplinären Konzept wurden die vier Themenbereiche jeweils aus juristischer und kunsthistorischer bzw. sammlungswissenschaftlicher Perspektive beleuchtet. Im Vordergrund standen die Schnittstellen zwischen analogem und digitalem Schaffen sowie der museale Umgang mit den Produkten eines veränderten Kunstschaffens.

Gibt es das Phänomen kollaborativen Schaffens schon seit den Anfängen der Kunst – etwa bei Bauwerken, großen Altären oder illustrierten Büchern –, so zeigt sich im digitalen Zeitalter, dass künstlerische Ar-

tefakte immer öfter aus Beiträgen mehrerer Personen bestehen, die sich in verschiedenen Konstellationen und in unterschiedlichen Stadien an dem Schaffensvorgang beteiligen. Wie die Vorträge von Clemens Appl (Donau-Universität Krems) und Alexandra Schantl (Landessammlungen Niederösterreich) deutlich machen, bildet die Klärung juristischer Fragen einer Unterscheidung von Miturheberschaft und Teilurheberschaft sowie den jeweiligen Rechtsfolgen eine wichtige Voraussetzung für Ankauf und Nutzung derartiger kollaborativer Schöpfungen durch Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen sowie für die diesbezügliche Vertragsgestaltung.

Appropriation Art basiert auf der Aneignung fremder künstlerischer Ideen und Werke für das eigene künstlerische Schaffen. Die Bandbreite reicht, wie Nikolaus Kratzer (Donau-Universität Krems) veranschaulicht, von der losen Referenz über die Hommage und Kritik bis hin zur wörtlichen Kopie. Gerade bei Letzterer besteht, wie am Beispiel Dürers zu sehen war, die Nähe zum Plagiat. Durch die Digitalisierung werden die technischen Möglichkeiten der Aneignung in Form von Collage-, Sampling- und Remix-Tools laufend erweitert. Die neuen Formen bedeuten eine Herausforderung für den kuratorischen Umgang mit diesen Werken, aber auch, wie Veronika Fischer (Deutsche Gesellschaft für Recht und Informatik e.V.) in ihrem Vortrag erläuterte, für die juristische Einordnung zwischen urheberrechtlicher Zulässigkeit und Verletzung bestehender Urheberrechte.

In jüngerer Zeit ist die kuratorische Tätigkeit der Ausstellungsmacherin bzw. des Ausstellungsmachers im modernen Verständnis verstärkt in den Rang einer künstlerischen Praxis erhoben worden. Vorbildhaft wirkten hier documenta- und Biennale-Direktoren wie

Harald Szeemann und Künstler-Kuratoren wie Marcel Broodthaers, die das Arrangieren, Inszenieren und Kontextualisieren von Exponaten nach einem Gesamtkonzept als eigene schöpferische Leistung betonten. Michel Walter (Wien) erörterte bei dem Symposium die Frage, inwiefern die KuratorInnen-tätigkeit, die zudem in der Regel kollaborativ erfolgt, eigene Schutzrechte zugunsten der kuratierenden Person und/oder der Ausstellungsinstitution entstehen lässt und das Erarbeitete damit auch vor einer unautorisierten Nachahmung in anderen Ausstellungen geschützt ist.

Geht es beim Thema des Kuratierens als Kunst aktuell noch primär um analoge Ausstellungsformate, so steigt die Zahl der Sammlungspräsentationen im Netz weltweit rasant an. Von vielen Sammlungsinstitutionen als niederschwellige Möglichkeit geschätzt, ihre Bestände ortsunabhängig und vollständig dem Publikum näherzubringen und das Interesse potenzieller BesucherInnen für die Sammlungsobjekte zu wecken, stehen solchen digitalen Ausstellungen jedoch vielfältige urheberrechtliche Herausforderungen entgegen. Diese betreffen, wie die von Kathrin Kratzer und Philipp Homar (beide Donau-Universität Krems) diskutierten Beispiele zeigten, nicht nur das digitale Ausstellen von Objekten aus verschiedenen Sammlungen, sondern auch die Online-Präsentation von Objekten aus eigenen oder fremden Beständen.

Die rege Diskussion während des Symposiums unterstrich die Aktualität der Thematik und die methodische Relevanz eines transdisziplinären Zugriffs auf das Thema „Museum und Urheberrecht“, wie sie im neuen Forschungsschwerpunkt weiterverfolgt werden soll. Die Reihe soll mit jährlichen Symposien fortgesetzt werden. Eine Publikation der Beiträge ist in Vorbereitung.



Plakat zum Symposium „Museum + Recht“ an der Donau-Universität Krems, 16. Mai 2019, unter Verwendung einer Fotografie von Johann Haslhofer, „Streifengnu vor Friedrich Gauer mann: Viehmarkt in Maria Plain“ (Lange Nacht der Museen 2007) (Foto: Donau-Universität Krems)

¹ Ausstellung von 20.6. bis 1.10.2016. Ähnliche Installationen mit Rettungswesten hatte Ai Weiwei 2016 am Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin und im Park des Wiener Belvedere („F Lotus“) gezeigt. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.): Ai Weiwei. translocation – transformation. 4 Bde., Bd. 1. Ausst.-Kat. 21-er Haus, Wien. Wien 2016; Larry Warsh (Hrsg.): Ai Weiwei. Humanity. Princeton/Oxford 2018.

² Zusammenfassung des Urteils zu „Sagsnummer: BS-38220/2018“: www.domstol.dk/glostrup/nyheder/domsresumeer/Pages/Domisaganlagtafdenkinesiske-kunsterAiWeiwei.aspx, abgerufen am 20.1.2020.

³ Übersetzt nach Javier Pes: Ai Weiwei Wins a Legal Battle With Volkswagen Over an Ad That Featured His Refugee-Themed Art Installation Without Permission, in: artnet News, 17.7.2019, <https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-vw-refugees-1603096>, abgerufen am 20.1.2020.

⁴ Vgl. Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013, bes. S. 175–185.

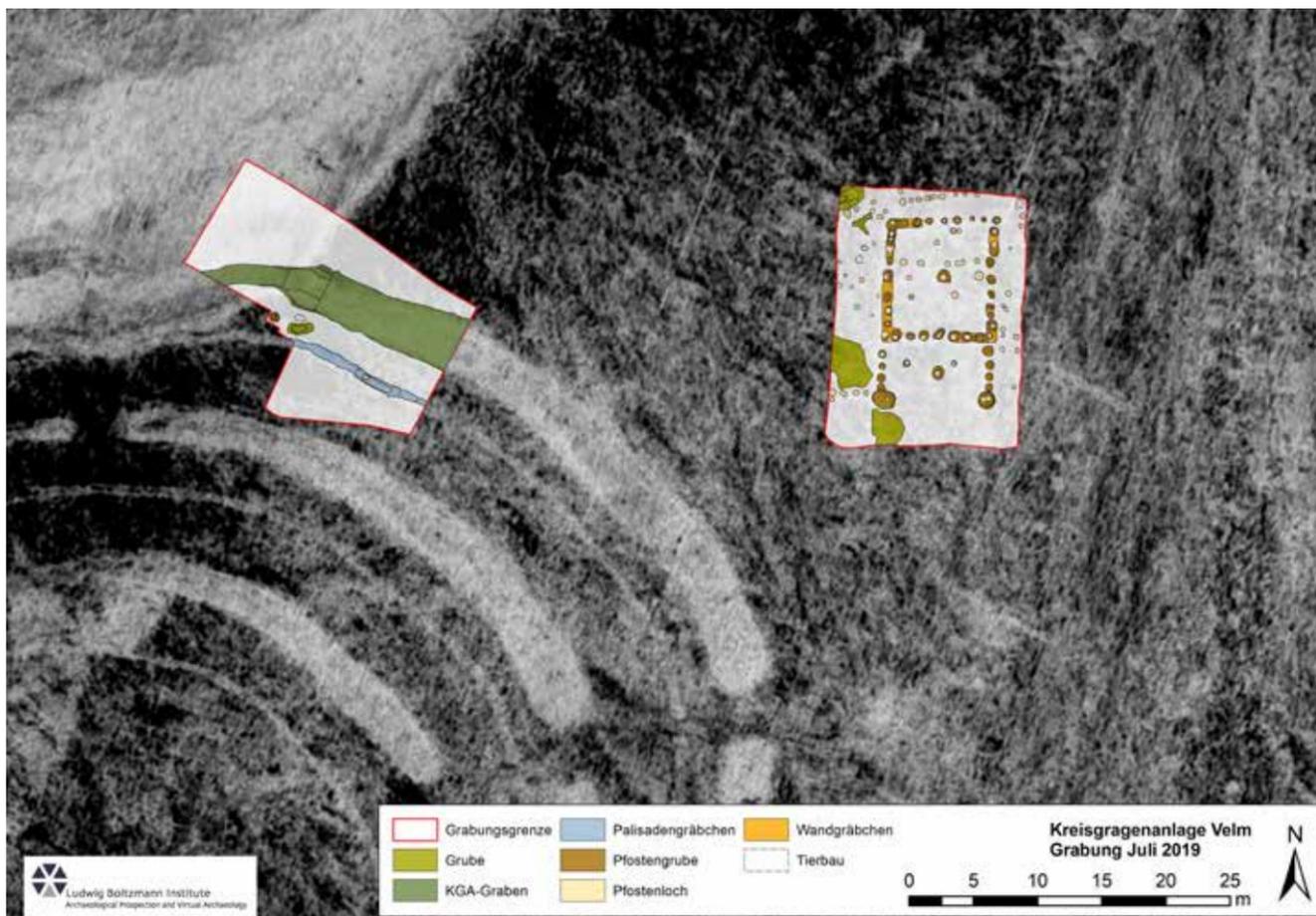
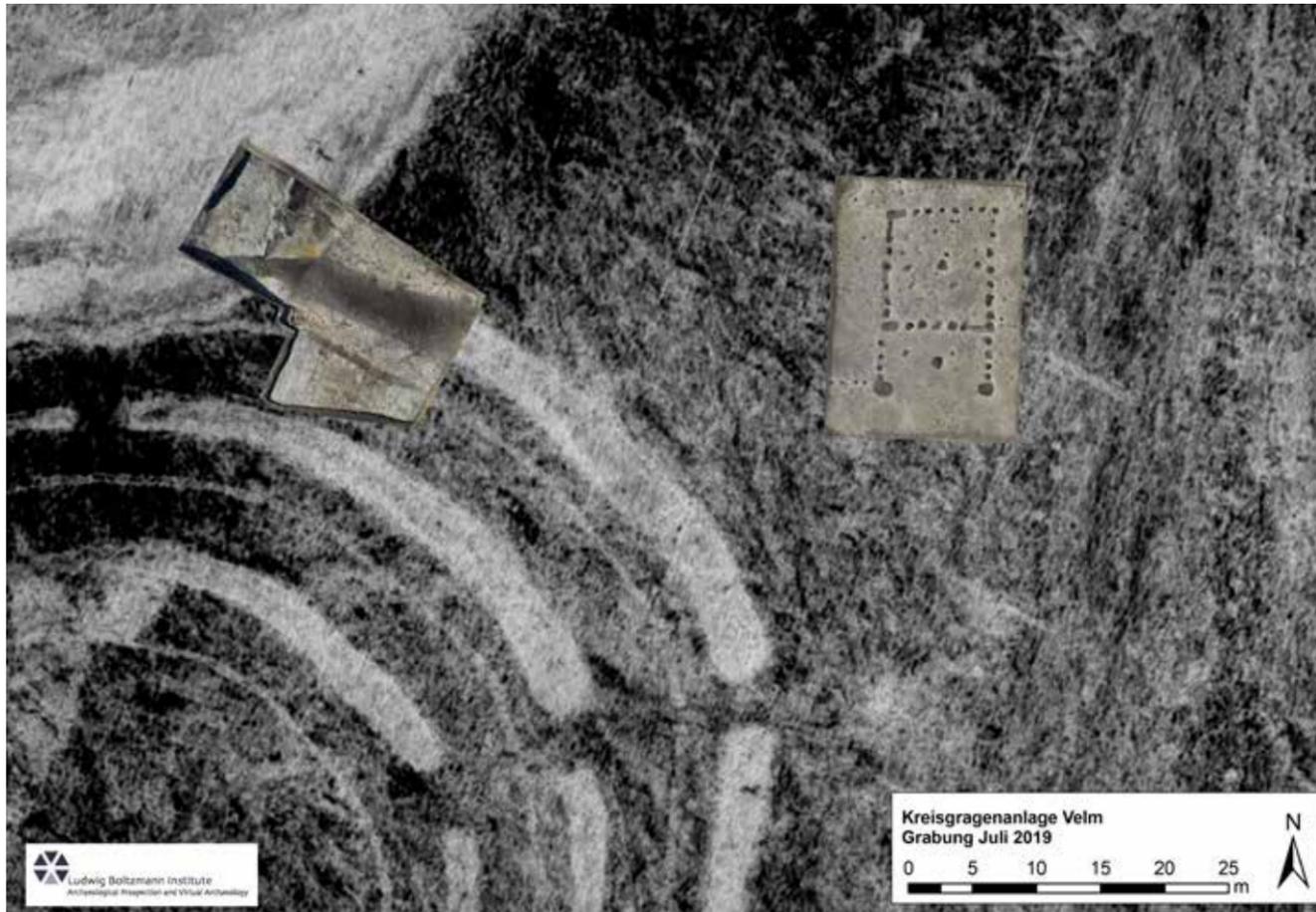
⁵ Vgl. Wolfgang Hamann: Der urheberrechtliche Originalbegriff der bildenden Kunst. Frankfurt a. M. 1980; Clemens Appl: Urheberrecht. In: Andreas Wiebe (Hrsg.): Wettbewerbs- und Immaterialgüterrecht. Wien 2016, S. 173–269.

⁶ Vgl. Tobias Burg: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin 2007.

⁷ Vgl. Ludwig Gieseke: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Göttingen 1995, bes. S. 39–74.

⁸ Appl: Urheberrecht, S. 174; vgl. Danielle Nicole DeVoss, Martine Courant Rife (Hrsg.): Cultures of Copyright. New York u. a. 2014.

⁹ Vgl. Grebe: Dürer, S. 183f.



Überblicksaufnahmen der Grabungen in Velm bei Himberg, Sommer 2019. Die Visualisierungen sind in das großflächige Magnetogramm eingebettet.
(Foto: Mario Wallner)

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

Von Archäologie bis Kunst

Degustationen der Förderlandschaft

Von Philipp Rössl

Im Jahr 2019 wurden seitens des Landes Niederösterreich zahlreiche Wissenschafts- und Forschungsprojekte gefördert, einige davon aus dem Bereich Archäologie und Kunst. Fünf dieser Projekte sollen im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden.

Der Verein ICARus – Internationales Zentrum für Archivforschung führt ein dreijähriges archäologisches Projekt durch, das sich der Kirche und dem Kloster in Klein-Mariazell widmet. Das Projekt basiert auf Grabungskampagnen, die bereits zwischen 1994 und 1998 in der Klosterkirche in Klein-Mariazell vorgenommen wurden. Von 2015 bis 2018 erfolgte die Aufarbeitung der Funde aus dem Hochmittelalter, wodurch die Geschichte der Entstehung der Kirche und des Klosters

nachvollziehbar wurde. Obwohl die folgenden Epochen für die Baugeschichte der Kirche und für die klösterliche Geschichtsforschung bedeutsam sind, konnten sie bisher nicht behandelt werden. Daher wurde um Förderung eines Projekts angesucht, das auf den Erkenntnissen der Funde des Hochmittelalters aufbaut und sich das Ziel setzt, die gesamten Grabungsbefunde und -dokumentationen auch für das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit aufzuarbeiten.

Die Ludwig Boltzmann Gesellschaft erhielt eine Förderung für ein interdisziplinäres Projekt zur siedlungs- und wirtschaftsarchäologischen Untersuchung der befestigten urzeitlichen Siedlung Schwarzenbach-Burg. Die wissenschaftliche Umsetzung >>

nimmt das Ludwig Boltzmann Institut für Archäologische Prospektion und Virtuelle Archäologie gemeinsam mit VIAS – Vienna Institute for Archaeological Science sowie dem Institut für Urgeschichte und Historische Archäologie der Universität Wien vor. Das Projekt ist insofern von Bedeutung, als die befestigte Siedlung der späten Eisenzeit nahe Schwarzenbach in der Buckligen Welt zwar seit 1992 Gegenstand archäologischer Untersuchungen ist, eine Gesamtdarstellung der bisherigen wissenschaftlichen Erkenntnisse aber noch nicht vorliegt.

Im Rahmen des Projektes wird eine Gesamtdarstellung der Höhsiedlung als regionales Zentrum sowohl in Fachpublikationen als auch durch Teilrekonstruktion im Rahmen eines Freilichtmuseums angestrebt. Für das bessere Verständnis der Anlage und ihrer Rolle im Zusammenhang mit der urzeitlichen Eisenerzgewinnung und -verhüttung erfolgen zusätzlich ergänzende Grabungen.

Das Institut für Orientalische und Europäische Archäologie (OREA) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) erhielt eine Förderung für ein Projekt betreffend die jungpaläolithische Freilandfundstelle in Kammern-Grubgraben. Die Freilandfundstelle wurde bereits mehrfach untersucht. Nun soll ein Projekt Fortsetzung finden, das 2018 begann. Aufgrund der Steinsetzung liegt nahe, einen Befund von 2018 als „meat cache“ (Fleischdepot) zu interpretieren. Außerdem will man einen 2018 begonnenen archäologischen Suchschnitt erweitern, da noch mehr Funde in diesem Areal erwartet werden. Als Ergebnis erhofft man sich weitere Erkenntnisse über diese in dem Gebiet einzigartige Freilandfundstelle.

Ein anderes – interdisziplinäres archäologisches – Projekt der Ludwig Boltzmann Gesellschaft widmet

sich der Untersuchung der mittelneolithischen Kreisgrabenanlage Velm bei Himberg. Solche Kreisgrabenanlagen aus der mittleren Jungsteinzeit gehören zu den markantesten prähistorischen Bodendenkmälern Niederösterreichs. Mehr als 50 davon sind bekannt, sie finden sich überwiegend in den agrarisch intensiv genutzten – und daher stark erodierten – Lössgebieten des Weinviertels. Der Kreisgraben von Velm bei Himberg ist aufgrund seiner Lage auf einer Schotterterrasse kaum erodiert und bietet daher ausgezeichnete Voraussetzungen zur Erforschung von bisher kaum überlieferten Strukturen. Das Projekt zielt darauf ab, im Rahmen einer universitären Lehrgrabung mit modernster Technik interdisziplinär sowohl einen Teilbereich des Außengrabens der Kreisgrabenanlage als auch eines der vermutlich zeitgleich errichteten, ebenfalls außergewöhnlich gut erhaltenen Häuser zu untersuchen. Aus den daraus resultierenden Erkenntnissen sind Schlüsse auf das Umfeld und die Bauweise der Kreisgräben zu erwarten, was ein wichtiger Beitrag zur international diskutierten Frage der Funktion dieser Anlagen sein könnte.

Die Stiftung Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) suchte um eine Förderung des Projektes „Die Kunstsammlung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes (DÖW) – Perspektiven für die Aufarbeitung und Präsentation“ an. Zu den umfangreichen Beständen des DÖW gehören auch Kunstwerke: rund 230 Gemälde und Grafiken von mehr als 100 Künstlern und wenigen Künstlerinnen. Vielfach handelt es sich dabei um in situ entstandene Zeugnisse aus Konzentrations- und Vernichtungslagern, in anderen Fällen um eine unmittelbare zeitgenössische Auseinandersetzung mit Kriegsgeschehen, Flucht und Exil. Die Sammlung weist vielfältige



Grabung in Klein-Mariazell 1996, Grabungsfläche im südlichen Querhaus. Unter den Befunden befindet sich auch die Vorgängerkirche.
(Foto: Johann Offenberger)

interessante Bezüge zur niederösterreichischen Landesgeschichte auf, einerseits durch einst in Niederösterreich geborene oder lebende Kunstschafter, andererseits durch lokale Bezugspunkte wie etwa das Lager Wöllersdorf – ein während des autoritären Ständestaates bestehendes Anhaltelager für politische Gegner (1933–1938) – oder die verschiedenen Nebelager des KZ Mauthausen auf niederösterreichischem Boden. Das Projekt verfolgt das Ziel, die Kunstsammlung des DÖW erstmals vollständig zu erfassen und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Ergebnis dieser Aufarbeitung soll ein digital gestützter Sammlungskatalog sein, der die beschriebenen Werke kunsthistorisch im Kontext der österreichischen und internationalen Kunsttraditionen darstellt, darüber

hinaus aber auch in einem zeithistorischen Kontext verortet und ihre zeitgeschichtliche Relevanz durch die Beifügung von Zeitdokumenten illustriert. Dieser laufend aktualisierbare Sammlungskatalog soll auch die Grundlage für die Verwertung von einzelnen Bildern oder Werkgruppen bei Ausstellungen bilden.

Die hier exemplarisch erwähnten Projekte zeigen, wie wertvoll der stetige fachliche Austausch für die Forschungslandschaft in Österreich, und hier im Speziellen in Niederösterreich, sein kann. Deswegen soll die Vernetzung von Behörden, Universitäten und außeruniversitären Forschungseinrichtungen weiter vorangetrieben werden, damit sich solch bedeutsame Projekte auch künftig realisieren lassen.



Arbeitssituation in der Reprofotografie mit künstlicher Beleuchtung
für Objekte auf weißem Kartonhintergrund
(Foto: Landessammlungen NÖ)

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

Objekt im Bild

Standards für die Inventarfotografie

Von Christoph Fuchs

M

it Verbesserung der Vorgaben für die Inventarfotografie streben die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) eine Einheitlichkeit der Abbildungen diverser Objekte aus ihrem breiten Sammlungsspektrum an. Die zunehmenden Anforderungen und die Veröffentlichung der Bestände der LSNÖ im Internet fordern eine optisch und qualitativ einheitliche Erscheinung der Objektabbildungen. Nicht alle Bereiche verfügen aber über ein professionelles Fotostudio und eigenes Personal für Reprofotografie. Mit der Festlegung von Standards soll es für alle MitarbeiterInnen der Inventarisierung nach einer kurzen Einführung möglich werden, die Objekte bereits bei der Inventarisierung in ausreichender Qualität nach vorgegebenen Standards zu fotografieren.

Die Kriterien für die Erstellung der Inventarfotos sind an die Vorgaben des CIDOC (Internationales Komitee zur Dokumentation) angelehnt. Eine umfangreiche Publikation zum Thema wurde auch vom Schweizer Bundesamt für Bevölkerungsschutz (BABS), Fachbereich Kulturgüterschutz (KGS), herausgegeben, deren Richtlinien als Orientierungshilfen dienen.¹

Anforderungen an das Bild

Fotografien zur Inventarisierung bilden ein Objekt neutral, präzise und detailliert in möglichst hoher Informationsdichte und in seiner Gesamtheit und Vielfalt ab. Insbesondere geben die Aufnahmen Auskunft über Formen, Proportionen, Plastizität, >>

Materialität und Farbigkeit.² Objekte sind darüber hinaus auch ihrer Verwendung entsprechend abzubilden – so sollten z. B. Kopfbedeckungen auf einem neutralen Schaumstoffkopf oder Uniformen an einer Figurine präsentiert werden und nur in Ausnahmefällen flach liegend.

Arbeitsplatz

Um Objekte in ausreichender Qualität zu fotografieren, ist ein eigens dafür geschaffener Arbeitsplatz unerlässlich. Der Arbeitsplatz kann auch temporär eingerichtet werden. Seine Größe richtet sich nach der Dimension des Objekts, dem notwendigen freien Raum rund um das Objekt, dem Abstand der Kamera zum Objekt sowie dem Abstand der Beleuchtung zum Objekt.

Zu beachten ist, dass es bei vielen Tätigkeiten der Inventarfotografie (und der Inventarisierung allgemein) eine Manipulationsfläche für die Zwischenlagerung und die Vorbereitung der Objekte braucht.

Hintergrund

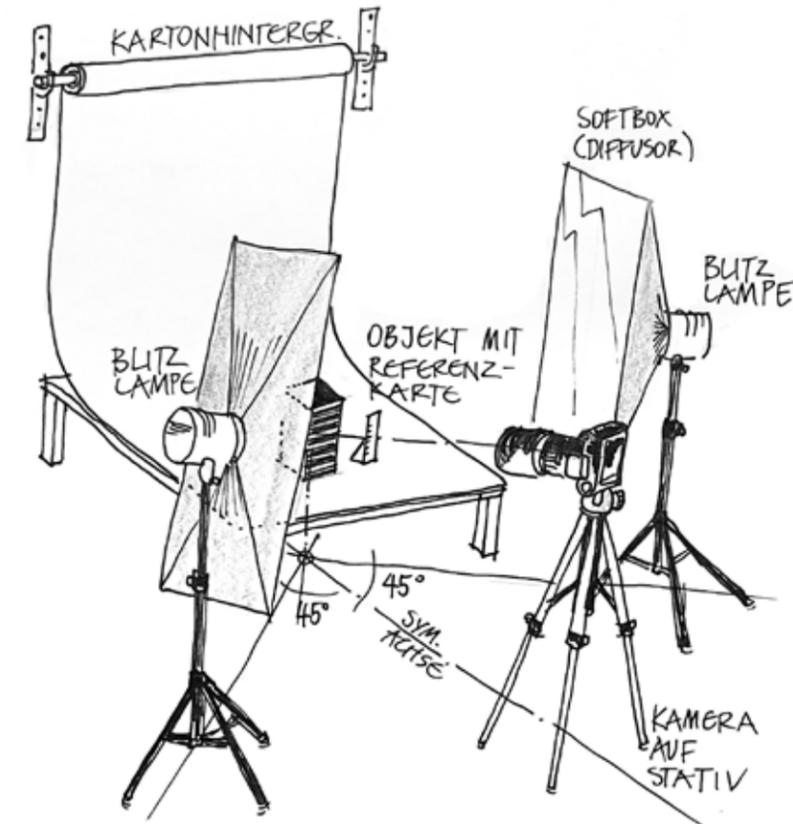
Objekte sollten möglichst kontrastreich vor einem neutralen Hintergrund – am besten weiß, aber auch schwarz oder mittelgrau bei hellen Objekten, in Ausnahmefällen farbig – platziert werden. Am besten bewährt hat sich ein Hintergrund aus gerolltem Karton, der hängend montiert und am Arbeitstisch oder Boden nach vorne abgerollt wird. Im Übergang von der Horizontalen zur Vertikalen wird eine Hohlkehle ausgebildet. So erreicht man im Bild die Wirkung eines unendlichen Raums, und der Fokus des Bildes liegt noch stärker auf dem Objekt. Die relativ kostengünstigen Kar-

tonrollen werden in standardisierten Breiten von 1,35 und 2,72 Metern (selten auch 2,18 und 3,6 Metern) sowie einer Länge von elf Metern im Fachhandel angeboten und lassen sich mit einer einfachen Stange und Haken, aber auch speziellen Halterungen und mobilen Hintergrundsets, bestehend aus zwei Stativen, einer Querstange und Verbindungen, montieren. Hintergründe aus Stoff sollten nur in Ausnahmefällen verwendet werden. Nachteile sind dabei die mögliche Faltenbildung, Fleckenbildung auf der empfindlichen Oberfläche sowie die höheren Anschaffungskosten.

Für „Flachware“ wie etwa Gemälde, die vertikal fotografiert werden sollen, eignet sich besonders eine elektromagnetische Haftwand. Über ein elektromagnetisches Feld können Objekte wie Grafiken, Plakate und Fotografien an der vertikalen Wand ohne sonstige äußere Einwirkung gehalten werden. Im Unterschied zur Unterdruckwand oder zu einer Fixierung mit Klammern oder Magneten bleiben keine Spuren am Objekt zurück (lediglich bei Arbeiten mit losen Pigmenten wie z. B. Pastellgrafiken ist Vorsicht mit dem elektromagnetischen Feld geboten). Für Gemälde und gerahmte Werke empfiehlt sich die Verwendung einer Staffelei oder einer Gitterwand mit Haken zum Einhängen der Bilder. Eine weitere sehr gute Lösung zur Aufnahme von kleineren Objekten, wie z. B. Münzen oder Scherben, ist ein Reprotisch mit einer vertikalen Führung der Kamera.

Beleuchtung

Je nach Größe und Beschaffenheit der Lichtquelle sowie der Umgebung entstehen unterschiedliche Schatten. Zeigen Schatten harte Kanten, spricht man von hartem Licht. Sind die Schatten diffus, spricht



Schematische Darstellung einer typischen Arbeitssituation beim Inventarfotografieren mit Kartonhintergrund und Beleuchtung durch zwei Blitzlampen (Skizze: Christoph Fuchs)

man von weichem Licht. Je punktförmiger eine Lichtquelle ist, desto härter wirkt das Licht auf das Motiv. Ist eine Lichtquelle groß, handelt es sich um eine weiche Lichtquelle. Tageslicht ist bei klarem Himmel hart und bei bewölktem Himmel weich. Hartes Licht bewirkt ein Hervorheben von Oberflächenstrukturen, was wiederum eine plastische Abbildung zur Folge hat; weiches Licht eliminiert Schatten weitgehend, was zu einer flachen Abbildung führt. Welche Lichtart sich für eine Aufnahme besser eignet, hängt von der Motivbeschaffenheit und der gewünschten Bildaussage ab.³

Objekte sollten möglichst gleichmäßig ausgeleuchtet sein. Dafür sind, wo immer möglich, künstliche Lichtquellen wie Blitzlampen zu verwenden, da diese sowohl farblich als auch bezüglich ihrer Leistung konstant und kontrollierbar sind. Meist werden zwei Blitzlampen links und rechts in einem Winkel von jeweils 45 Grad zum Objekt platziert. Man kann jedoch auch mit zwei

Dauerlichtlampen, z. B. LED-Leuchten, arbeiten. Wichtig ist dabei, zwei baugleiche Lampen zu verwenden.

Um eine möglichst weiche Schattenbildung zu erreichen, werden vor den Lampen Lichtdiffuser montiert, entweder in Form einer Softbox oder mittels einer einfachen Diffusorfolie.

Bei dreidimensionalen Objekten sollte sich die Hauptlichtquelle nach der allgemeinen Konvention links oben befinden. Um Reflexionen und Schatten am Objekt selbst zu vermeiden oder möglichst gering zu halten, müssen Lage und Richtung der Lichtquellen entsprechend angepasst werden. Probate Abhilfe kann ein Polarisationsfilter bringen.⁴ Bei der Positionierung der Lampen ist auf die Wärmeentwicklung zu achten, besonders wenn es sich um wärmesensible Objekte handelt.

Keine Verwendung finden in der Kamera eingebaute Blitze oder Aufsteckblitze, die das Objekt punktförmig mit hartem Licht von vorne anstrahlen. ➤

Bildkomposition und Perspektive

Je nach Proportionen werden hohe Objekte im Hochformat und breite Objekte im Querformat fotografiert. Zur neutralen Darstellung sind kreative Ambitionen hintanzuhalten und schräge Kameraeinstellungen zu vermeiden. Die Kamera sollte stets mit geradem Blick und einer natürlichen Sichthöhe auf das Objekt eingerichtet werden, um eine verzerrte Darstellung und stürzende Linien zu vermeiden. Bei Aufnahmen von sehr großen Objekten, z.B. einem Gebäude, oder im Falle der Positionierung der Kamera weit unten vor einem großen Objekt muss die Kamera nach oben geneigt werden, damit das gesamte Objekt in den Bildausschnitt passt. Durch die Verzerrung in der Abbildung verlaufen die vertikalen Kanten nicht mehr parallel zueinander, sondern schneiden sich in einem Punkt außerhalb des Bildes; man spricht von stürzenden Linien. Abhilfe schafft dabei eine Spezialoptik zur Perspektivenkorrektur (Shift-Optik), auch ist eine digitale Korrektur mit den meisten Bildbearbeitungsprogrammen möglich, wenngleich aufwendig.

Eine wichtige Rolle spielt der Freiraum rund um das abgebildete Objekt bis zum Bildrand. Dieser darf nicht zu klein gewählt werden, um bei einer Publikation der Fotografie möglichst großen Spielraum für die Formatwahl zu gewährleisten. Ist der Freiraum zu groß gewählt, erscheint das Objekt möglicherweise zu klein im Bild. Der Freiraum wird durch die Entfernung der Kamera zum Objekt definiert.

Handelt es sich bei den zu fotografierenden Objekten um Flachware, Gemälde oder Ähnliches, ist die Kamera exakt vor dem Objekt einzurichten – die Aufnahmeebene befindet sich parallel zum Objekt. Wie bereits im Abschnitt „Hintergrund“ beschrieben, erweist es sich dabei als hilfreich, das Objekt

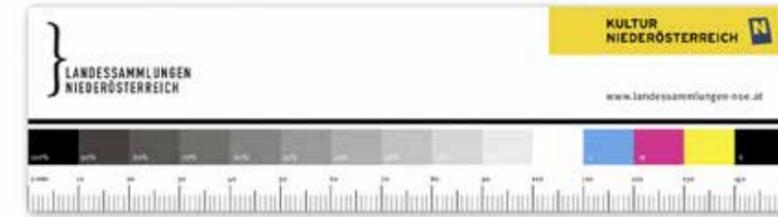
vertikal zu fotografieren. Kleinere Objekte können auch von oben fotografiert werden; für die Einrichtung einer solchen Aufnahmesituation empfiehlt sich ein Reprotisch oder ein Studiostativ, damit die Kamera genau über dem Objekt positioniert werden kann.

Objektinformationen im Bild

Zusätzlich zum Objekt selbst müssen diverse Hilfsmittel zur Objektcharakterisierung und eindeutigen Zuordnung mit aufgenommen werden:

- ▶ Foto-Referenzkarte: Diese enthält Maßstab und Logo der LSNÖ und ist in unterschiedlichen Größen und Ausführungen vorhanden. Die aufgedruckte Grauskala dient nur zur Orientierung und ist keine verbindliche Farbkarte.
- ▶ Inventarnummer: Zur eindeutigen Identifizierung des Objekts muss die Inventarnummer mit auf dem Bild sein. Die Nummer kann mit kleinen Buchstaben- und Zahlentäfelchen ins Bild gesetzt oder einfach auf einen kleinen Zettel oder eine kleine Acrylglastafel geschrieben werden.
- ▶ Farbreferenzkarte: Für eine verbindliche Farbeinstellung sind nur standardisierte qualitativ hochwertige Farbkarten gültig (z. B. X-Rite ColorChecker). Selbstgedruckte Farbkarten sind nicht farbecht und somit nicht zulässig.
- ▶ Maßstab: Bei größeren Objekten empfiehlt es sich, zusätzlich zur Foto-Referenzkarte einen längeren Maßstab mit abzubilden.

Keines dieser Hilfsmittel darf ins Objekt ragen oder Teile davon verdecken. Sie dürfen keine Schatten oder Reflexionen auf das Objekt werfen und müssen im Bild gut lesbar sein.



Die Referenzkarte soll in jedem Inventarfoto neben dem Objekt sichtbar sein.
(Foto: Landessammlungen NÖ)

Die Referenzkarte der Landessammlungen Niederösterreich soll in jedem Inventarfoto neben dem Objekt sichtbar sein. Die Karte ist in unterschiedlichen Formen und Größen vorhanden.

Dateiformate und Archivierung

Als einzig verbindliche Metadaten der Bilddatei sind in den LSNÖ die Dateibezeichnungen geregelt. Bilddaten tragen die Inventarnummer des abgebildeten Objekts als Dateinamen.⁵

Jede Bilddatei beinhaltet im Header des Codes der Datei das Exchangeable Image File Format (EXIF). Einige Metadaten, wie Erstellungsdatum, Uhrzeit und Kameradaten, werden von allen gängigen Kameramodellen automatisch in den EXIF-Daten als zusätzliche Informationen zur Aufnahme abgelegt. Zudem sollte der Copyright-Vermerk „© Landessammlungen NÖ“ angegeben werden⁶ – dies ist bei allen gängigen Bildbearbeitungsprogrammen möglich.

Die hochauflösten Bilddaten werden am entsprechenden Laufwerk und im jeweiligen Verzeichnis abgelegt. Bevorzugtes Format zur Archivierung ist TIFF, das sich mit dem LZW-Algorithmus verlustfrei komprimieren lässt. Auch JPEG-Dateien können zur Archivierung verwendet werden.

Von jeder Datei muss zusätzlich eine kleinere Arbeitskopie auf einem anderen Server in entsprechender Ordnerstruktur abgelegt werden. Dafür gilt es die JPEG-Datei in eine Auflösung mit maximal 1.500 Pixel (längere Seite) umzurechnen. Zur zeitsparenden Größenänderung der Bilddaten empfiehlt

sich die Verwendung der Stapelverarbeitung von Adobe Photoshop oder IrfanView.

Die verkleinerte Bilddatei wird auch in der Inventarisierungsdatenbank des Landes, TMS (The Museum System), dem jeweiligen Objekt zugeordnet. Das Plugin MediaLoader hilft dabei, eine große Menge an Bilddaten anhand einer Excelliste in TMS zu importieren.⁷

¹ Peter Fornaro, Daniel Stadlin, Daniel Stöckli, Elias Kreyenbühl: Digitale Fotografie (= Schweizerische Eidgenossenschaft, Bundesamt für Bevölkerungsschutz, KGS Guidelines Nr. 4/2013). Bern 2013.

² Vgl. ebd., S. 13.

³ Vgl. ebd., S. 19.

⁴ Weiterführende Informationen zu Polarisationsfiltern: Camera Polarizing Filters. Cambridge in Colour, <https://www.cambridgeincolour.com/tutorials/polarizing-filters.htm>, abgerufen am 21.1.2020.

⁵ Die genauen Regelungen betreffend die Dateibezeichnung finden sich in der internen Anleitung „Eingaberichtlinien Medienmodul“.

⁶ Nähere Informationen dazu auf der offiziellen Webseite des JPEG-Standards: <https://jpeg.org/>, abgerufen am 21.1.2020.

⁷ Eine detaillierte Anleitung zum Import von Bilddaten ins TMS findet sich in der internen Anleitung „Plug-in Media Loader“.

LITERATUR

Carl Bigras, Mylène Choquette, Jeremy Powell: Lighting Methods for Photographing Museum Objects. Ottawa 2010.

CIDOC, CIDOC Fact sheet No 3 – Recommendations for identity photographs. 2010, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_3_-_Recommendations_for_identity_photographs.pdf, abgerufen am 21.1.2020.

Sheldan Collins: How to photograph works of art. Nashville, Tennessee 1986.

Bill Mueller: 104 Photographing objects for inventory purposes. CIDOC Training Programme, Museum of Texas Tech University. Lubbock, Texas 2012.

Terry T. Schaeffer: Effects of Light on Materials in Collections. Getty Conservation Institute, Los Angeles 2001. <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892366451.pdf>, abgerufen am 21.1.2020.

Uwe Steinmüller, Jürgen Gulbins: Handbuch digitale Dunkelkammer. Vom Kamera-File zum fertigen Print. Arbeitsschritte und Werkzeuge in der Digitalfotografie. Heidelberg 2011.



Vogelpräparate auf Deckenhängung
(Foto: Landessammlungen NÖ)

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

Von Daten und Volumina

*Das Mengengerüst als Grundlage einer
Depot- und Lagertechnikplanung*

Von Christa Scheiblauer

U

m die Depotsituation der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) zu verbessern, wurde 2019 eine Mengengerüsterhebung durchgeführt. Der Sammlungsbestand umfasst mehr als sechs Millionen Objekte, die in ihrer Materialität sehr unterschiedlich sind und daher auch divergierende Lagerungsansprüche bedingen. Die Landessammlungen umfassen mit Natur, Kunst, Kulturgeschichte und Archäologie vier große Sammlungsgebiete, deren Objekte derzeit an neun Depotstandorten im Wein-, Most- und Industrieviertel untergebracht sind. Alle Lagerstandorte haben eine Gesamtfläche von rund 14.000 Quadratmetern, wobei der Anteil des Kulturdepots in St. Pölten mit der Kunstsammlung des Landes Niederösterreich

rund 4.500 Quadratmeter und der Anteil der Kulturfabrik Hainburg mit den Depotflächen der archäologischen Sammlungen rund 4.800 Quadratmeter betragen. 2018 wurden für alle Lagerräumlichkeiten der LSNÖ Depotordnungen erstellt, die sich eingehend unter anderem mit den jeweiligen Standorten, Gebäuden, deren Erschließung sowie Raum- und Depotausstattungen beschäftigen. Daraus geht deutlich hervor, dass nicht alle neun Depotstandorte den heutigen Richtlinien und Standards für die Aufbewahrung von Kulturgut entsprechen. Eine dezentrale Lagerung erschwert zudem den Zugriff auf die Sammlungsbestände und ist mit zusätzlichem Aufwand verbunden. Um mittelfristig die weiteren Planungen für Depotflächen auf >>

eine solide Datenbasis zu stellen, wurde ein Mengengerüst erarbeitet. Die nachfolgenden Erklärungen zum Mengengerüst basieren auf Publikationen von Joachim Huber, der im Auftrag der LSNÖ die Mengengerüsterhebung gemeinsam mit der Autorin dieses Berichts durchgeführt hat.

„Um den Platzbedarf zur Unterbringung einer Sammlung in einem Depot definieren zu können, ist es zunächst notwendig, ein Mengengerüst zu erstellen. Dieses enthält Angaben zur Quantität und Qualität der aktuellen wie auch der zukünftigen Lagersituation und ist Grundlage zur Ermittlung des benötigten Flächenbedarfs für Depots.“¹ Die Daten des Mengengerüsts können später zur Planung der Räumlichkeiten wie auch der einzusetzenden Lagertechnik verwendet werden. Zudem dienen sie als Anhaltspunkt für die Vorbereitung und Umsetzung der Übersiedelung von Sammlungsbeständen.²

Im Februar und April 2019 wurde mit der von der Firma Prevert GmbH (Joachim Huber) entwickelten Datenbank „StorageScan 19.93“ das Mengengerüst jener Sammlungen erstellt, die in qualitativ ungünstigen oder angemieteten Depots und Lagerhallen untergebracht sind. Dabei handelt es sich konkret um die Bestände aus Natur, Kulturgeschichte und Archäologie sowie um Teile der Kunstsammlung. Die im Folgenden beschriebene Methode wird seit mehr als 15 Jahren angewandt und den jeweiligen Anforderungen angepasst.³

Bei der Erhebung eines Mengengerüsts wird die aktuelle Lagersituation (IST) quantitativ wie qualitativ erfasst und die angestrebte zukünftige Lagersituation (SOLL) festgehalten. Die erfassten Daten bleiben erhalten und stehen für alle weiteren Bearbeitungsschritte (Vereinheitlichungen, Verbesserung/Veränderung der Lagerart, Reserven für Zuwachs) zur Verfügung. So

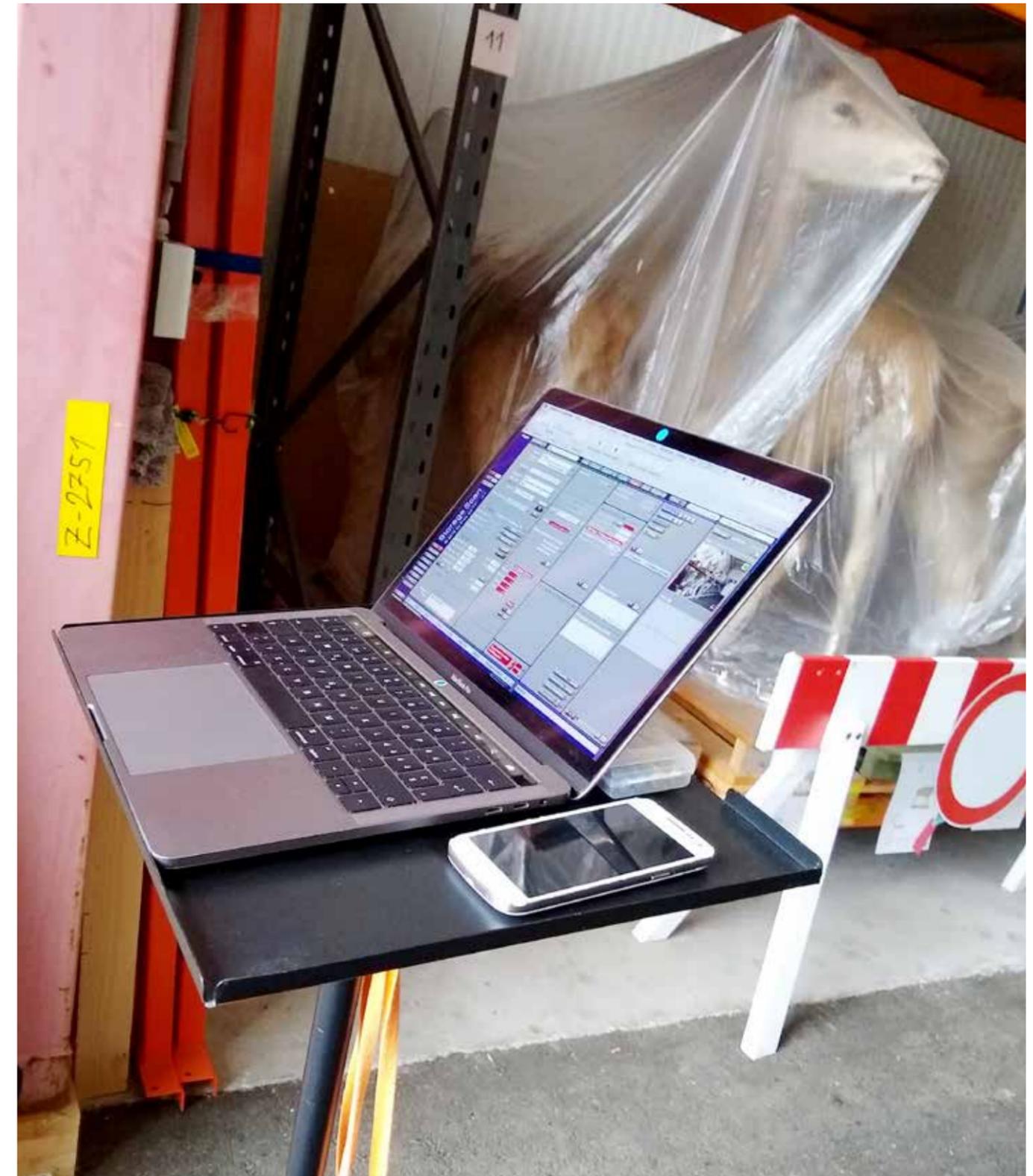
kann die Ausgangssituation jederzeit rekonstruiert werden.⁴

Bei der Erhebung der aktuellen Situation (IST) wird die vorhandene Lagertechnik in Maß und Bild erfasst, d. h. Art, Typ und Ausstattung der Lagertechnik sowie deren Maße (Höhe/Breite/Tiefe).⁵ Zur besseren Nachvollziehbarkeit ist jeder Datensatz mit mindestens einem Bild versehen.

Dem besseren Verständnis soll eine kurze Erklärung der oben erwähnten Fachausdrücke dienen:

- ▶ Unter *Lagerart* versteht man, ob eine Einrichtung fix oder verschiebbar (wie bei sogenannten Kompaktanlagen) ist.
- ▶ Der *Lagertyp* gibt an, ob es sich um ein Gitter (zum Hängen von Gemälden), Fachbodenregal, Palettenregal (z. B. für große Objekte) oder Freiaufstellung (z. B. für sehr hohe und sperrige Objekte) etc. handelt.
- ▶ Die Ausstattung innerhalb eines Lagertyps zeigt auf, ob z. B. auch Schubladen oder Kleiderstangen (etwa zum Hängen von Trachten oder Uniformen) notwendig sind.⁶

Die bestehende (IST) Lagertechnik wird auf ihre Eignung geprüft. Ist sie tauglich, wird sie übernommen und in die SOLL-Daten überführt. Andernfalls wird im SOLL die Lagertechnik in ihrer Dimension bzw. lagertechnischen Einrichtung (Art, Typ, Ausstattung) verbessert. Zusätzlich fügt man noch die Auslastung der vorhandenen Lagertechnik hinzu. Diese Angabe in Prozent der aktuellen Lagertechnik bezeichnet den Zusatzbedarf, um das Sammlungsgut in Zukunft konservatorisch angemessen unterbringen zu können. In einem weiteren Schritt wird der künftig zu erwartende Sammlungszuwachs aufgrund sammlungsinterner Erfahrungen als „Reserve“ in Prozent des IST-Zu- ➤



Wichtige „Werkzeuge“ beim Erfassen des Mengengerüsts
(Foto: Landessammlungen NÖ)

standes definiert. Im Bereich der Kunstsammlung ist dies besonders schwierig, da sich im Lauf der vergangenen zehn Jahre die Bestandszuwächse aufgrund von Schenkungen, Vor- und Nachlässen vervielfacht haben. Trotzdem wurde im zehn Jahre alten Kulturdepot St. Pölten für jeden einzelnen Depotraum eine detaillierte Reserve festgelegt. Im Gemäldedepot ließ sich so der Zuwachs in Gitterhängeflächen angeben, im Skulpturendepot wurden Freistellflächen und Laufmeter Regalflächen definiert.

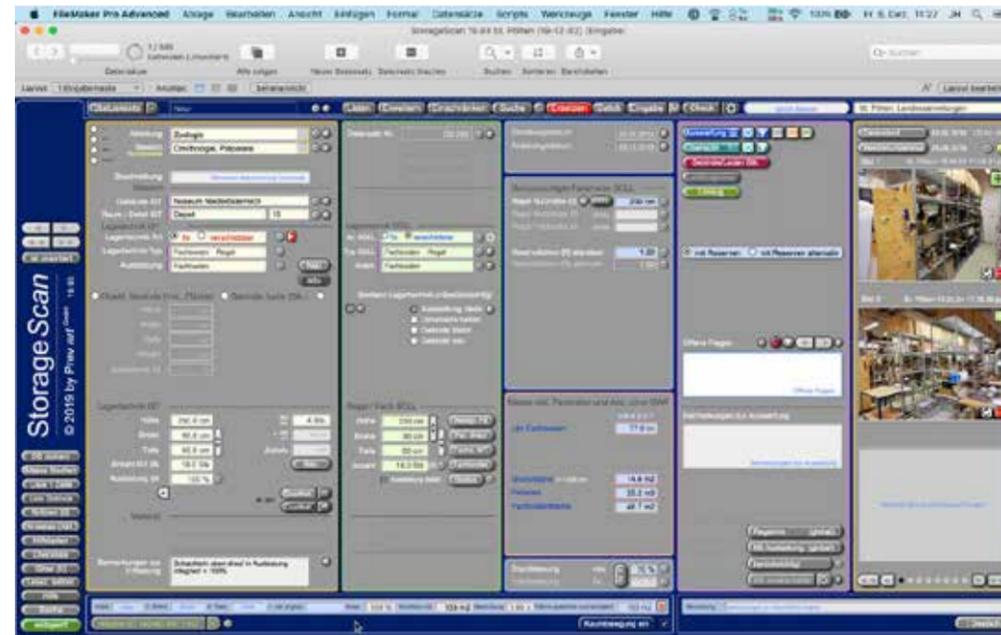
Die erhobenen Rohdaten müssen im nächsten Schritt überprüft und gegebenenfalls korrigiert werden. Dabei geht es darum, dass die zukünftige Lagertechnik an die „gängigen Standards angepasst“⁷ wird. So wurden beispielsweise die Regale mit Schachteln unterschiedlicher Formate, in denen archäologisches Fundmaterial gelagert ist, auf zwei passende Fachbodentiefen reduziert. Wichtig ist dabei, dass die Schachteln gut schlichtbar sind und das Volumen zwischen den Fachböden effizient und ohne große „Hohlräume“ genutzt werden kann. Bei diesem Arbeitsschritt lassen sich auch Änderungen in der Lagerung von Objekten vornehmen. „Ein Beispiel dafür ist bei Kostümen der Wechsel von einer hängenden Lagerung auf Bügeln zu einer liegenden Lagerung in Schachteln.“⁸ Die Korrekturen der Datensätze werden in den SOLL-Datensätzen festgehalten. Die erhobenen IST-Daten bleiben somit erhalten.

Die in der Datenbank erfassten Informationen lassen sich nun nach verschiedenen Kriterien und mit unterschiedlichen Parametern (z. B. SOLL-Regalhöhe) auswerten und gliedern. Die so erhaltenen SOLL-Daten können beispielsweise nach Sachgruppen in unterschiedlichster Detaillierung oder nach IST-Standorten ausgewertet werden und geben den Bedarf an Lagertechnik an, um den betroffenen Sammlungsbestand

angemessen unterzubringen. Es werden konkrete Zahlen geliefert, wie z. B. Laufmeter Regale in bestimmten Dimensionen, Gitterflächen bei gehängten Gemälden oder Grundflächen bei Freiaufstellung.

Mit den erhobenen Daten des Mengengerüsts lassen sich in der Folge zur Verfügung stehende Depotflächen, wie z. B. beim bestehenden Archäologischen Zentraldepot Hainburg, mit der gewünschten Lagertechnik planen.⁹ Die Frage, ob die großen Mengen an Schachteln mit archäologischen Funden der aufzulösenden Depots in verschiebbaren Regalanlagen in den Depotflächen in Hainburg Platz haben, kann damit beantwortet werden. Bei dem Archäologischen Zentraldepot Hainburg, das sich in einer ehemaligen Tabakmanufaktur¹⁰ aus dem Jahr 1847 befindet, sind im Zuge der Lagertechnikplanung auch die verfügbaren Traglasten der Decken zu überprüfen, da verschieb-

bare Regalanlagen entsprechende Lasten mit sich bringen. Auch bei der Planung eines Kulturdepotzubaus werden die Daten des Mengengerüsts hilfreich sein. Sie ermöglichen es, den Flächenbedarf für die unterzubringenden Sammlungen bzw. Lagertechnik bei unterschiedlichen Raumhöhen zu untersuchen.¹¹ So kann die bereits definierte Erweiterungsfläche (Gebäudegrundfläche) des Kulturdepots kombiniert mit der vorgegebenen Gebäudehöhe und den aufgenommenen Datensätzen der einzelnen Sammlungsbereiche optimal geplant werden. Die Frage, inwiefern die Sammlungsbereiche Kulturgeschichte, Natur und Kunst in der zur Verfügung stehenden Kubatur Platz haben werden bzw. welchen Flächen- und Volumenbedarf inklusive Reserven die Gesamtsammlungen haben, wird in einem nächsten Schritt im Jahr 2020 in Angriff genommen.



Eingabemaske der Datenbank StorageScan 19.93, Sammlungsbereich Naturkunde (Screenshot: Joachim Huber, prevart)



Kontrollübersicht der Datenbank StorageScan 19.93, Sammlungsbereich Naturkunde (Screenshot: Joachim Huber, prevart)

¹ Joachim Huber: Grundlagen für die Bedarfsfeststellung in Depots, Prevart Mengengerüsterfassung mittels Datenbank StorageScan 19.93. Winterthur 2019 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 3.

² Vgl. Joachim Huber: Erhebung eines Mengengerüsts für die Lagertechnikplanung in Museumsdepots. In: Technologische Studien, Band 9/10. Wien 2012/2013, S. 21–27, hier: S. 21.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Huber: Grundlagen, S. 3.

⁶ Vgl. Huber: Erhebung eines Mengengerüsts, S. 22.

⁷ Ebd., S. 23.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁰ Vgl. Jasmine Cencic: Vom Fabriksgebäude zum Depot. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2019, S. 52–55.

¹¹ Vgl. Huber: Erhebung eines Mengengerüsts, S. 26.



Originalmodell, selektive Ansicht
(Foto: s3drepro)

AUSGEWÄHLTE SAMMLUNGSPROJEKTE

Detailgetreu bis zur Wetterfahne

*Retzer Stadtmodell von 1740 –
digitalisiert und 3-D-gedruckt*

Von Jörn-Henrik Stein

D

reidimensionale Reproduktionstechnologien halten in den unterschiedlichsten Branchen Einzug. Sie lassen sich für dokumentarische und archivarische Zwecke nutzen, eröffnen Wissenschaft, Architektur, Industrie und Medizin, aber auch Tourismus, Kultur und Design neue Möglichkeiten.

Die Erzeugung von 3-D-Daten durch das 3-D-Scannen ist ebenso relevant wie das Herstellen detailgenauer Modelle mittels 3-D-Drucks. Die digitale Erfassung und Archivierung von Kulturgütern bekommt auch im Ausstellungswesen immer größere Bedeutung. So wird diese Technologie für Dokumentationen im Bereich Denkmalschutz und die Fertigung originalgetreuer Modelle als Repliken für Aus-

stellungen, unter anderem aber auch für die Entwicklung von Tastmodellen von Ausstellungsstücken oder ertastbare Raumpläne von Ausstellungen für Sehbeeinträchtigte eingesetzt.

In der Architektur haben die vielfältigen Möglichkeiten der 3-D-Reproduktion den klassischen Modellbau ergänzt und bereichert. Organische Geometrien und statische Besonderheiten stellen keine Herausforderungen bei der Herstellung aufwendiger Präsentations- und Wettbewerbsmodelle dar. Mit industriellen Anwendungen wie Prototypen-, Design- und Konzeptmodellbau hat der 3-D-Druck bereits vor über 25 Jahren Einzug in die Wirtschaft gehalten. >>

Mitte des Jahres 2018 wurde das Kremser Unternehmen Schiner 3D Repro GmbH mit der Reproduktion des Anfang der 1970er-Jahre entstandenen Stadtmodells von Retz beauftragt. Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) nahmen diese Beauftragung zum Anlass, neue Technologien einzusetzen: Das Modell wurde im 3-D-Highend-Scanner erfasst, digital archiviert und als originalgetreue 1:1-Replik in 3-D-Druck hergestellt. Dem Museum Retz wurde das vollfarbig dreidimensional reproduzierte Modell der Stadt um 1740 im Rahmen einer feierlichen Präsentation offiziell als Leihgabe ausgehändigt.

Während der Realisierungsphase war man mit vielen Herausforderungen konfrontiert:

Im ersten Schritt wurde das Modell mit einem optischen 3-D-Scanner vermessen, der einerseits die dreidimensionalen Oberflächendetails mit einer Genauigkeit von 0,08 Millimetern sowie gleichzeitig hochauflösende Farb-Texturaufnahmen erfasst. Die Herausforderung bestand darin, das Modell bis in die schmalsten Gassen, Höfe und Tore gleichmäßig auszuleuchten und diese Bereiche mit dem 3-D-Scanner optimal zu erfassen. Dafür waren letztendlich über 1.000 Einzelscans nötig. Für das Scannen des Modells wurden insgesamt vier Tage und für die digitale Nachbearbeitung weitere acht Tage aufgewendet.

Die feinen Zeichnungen von Fassadenelementen wie Fenstern, Türen, angedeuteten Steinstrukturen und Ornamenten sind im Originalmodell stark verblasst, sollten jedoch in der 3-D-Replik natürlich vorhanden sein. Neben anderen Farbkorrekturen wurden diese feinen Texturen hervorgehoben und digital mit einer Spezialsoftware aufbereitet. Oberflächen, insbesondere die Dachflächen des Rathau-

ses, fotografierte man teils gesondert und integrierte sie dann originalgetreu in neuer Farbe.

Der 3-D-Druck des Stadtmodells erfolgte im sogenannten ProJet-Verfahren. Dabei werden hauchdünne Schichten vollfarbig in einem Polymergips-Pulverbett verfestigt und als Kontur aufgebaut. Die Entscheidung fiel für dieses Herstellungsverfahren, da die mineralische Oberfläche des Polymergipses jenem des Originalmodells am nächsten kam und die Wirkung der Farben jener der Originalbemalung am ehesten entsprach.

Allerdings verfälscht das Material die digital erzeugten Farben der Texturen ein wenig, wodurch diese nicht sofort 1:1 verwendet werden konnten. Die Annäherung an die Originalfarben ließ sich nur durch 3-D-gedruckte Farbmuster erreichen. Zahlreiche Musterteile von Fassaden, Dächern, Böden und Zeichnungen wurden auf den Oberflächen in verschiedenen Farbschattierungen angefertigt. Am Ende konnte die originalgetreuste



Endversion 3-D-gedruckte
Replik, Gesamtansicht
(Foto: s3drepro)

Farbwiedergabe festgelegt und gedruckt werden. Der ProJet-3-D-Drucker verfügt über eine Bau- raum-Grundfläche von 380 mal 250 Millimetern. Für ein Flächenmodell in dieser Größe werden mehrere Segmente produziert, auf einer Grundplatte zusammengefügt und verfestigt. Das Stadtmodell Retz besteht insgesamt aus 31 Einzelteilen. Für die Begrünung (Bäume, Sträucher) kamen dem Maßstab entsprechende Modellbauelemente zum Einsatz.

Feinste Details wie Wetterfahnen und Turmspitzen (z. B. beim Rathaus) wurden originalgetreu in einem anderen 3-D-Druck-Verfahren hergestellt und in das Modell eingearbeitet. Dieser 3-D-Drucker mit PolyJet-Technologie stellt vollfarbige Objekte her und verarbeitet einen ABS-ähnlichen Kunststoff, der vorrangig im Kunststoff-Spritzguss Verwendung findet und sich durch seine extreme Stabilität auszeichnet. Dank der Härte des Materials sind feinste Strukturen von bis zu 0,1 Millimetern herstellbar.

Lässt man zehn Jahre der 3-D-Reproduktions-technologie Revue passieren, so ist festzustellen, dass sich Detailgenauigkeit, Multimaterialität, verarbeitbare Materialien, Farbwiedergabe und die damit verbundene Anwendungsvielfalt enorm entwickelt haben. Ob in der Medizin, in der Industrie, im Bauwesen oder in der Wissenschaft: Schon jetzt ist sie ein entscheidender Bestandteil und ein Motor der Industrialisierung 4.0. Von anderen Zukunftstechnologien hebt sie hervor, dass sie in allen Bereichen der Gesellschaft Einzug gehalten hat und genutzt wird.

Eine große Herausforderung wird sein, die 3-D-Reproduktionstechnologien noch wirtschaftlicher und damit ihre Anwendungsgebiete in Zukunft noch breiter zu machen. Damit einher geht die Entwicklung von Prozessstandards; damit lassen sich einheitliche Daten- und Farbformate sowie Materialien, deren Eigenschaften und Einsatzmöglichkeiten definieren und zertifizieren.

RÜCKBLICK

Publikationstätigkeit (Auswahl)

MitarbeiterInnen des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften waren 2019 an folgenden wissenschaftlichen Publikationen beteiligt:

- **Wolfgang Breibert, Martin Obenaus, Nina Brundke:** Der neuzeitliche Richtplatz von Gföhl (Niederösterreich) – Eine interdisziplinäre Auswertung. In: Thomas Kühntreiber, Ronald Risy, Gabriele Scharrer-Liska, Claudia Theune (Hrsg.), *Leben mit dem Tod. Der Umgang mit Sterblichkeit in Mittelalter und Neuzeit. Beiträge der internationalen Tagung in St. Pölten, 11. bis 15. September 2018* (= Beiträge zur Mittelalterarchäologie Österreichs 35). St. Pölten, 2019.
- **Franziska Butze-Rios, Nikolaus Kratzer:** Konservierung als Prozess/Conservation as a process. In: *Die Restauratorenblätter/Papers in Conservation* 36, Dezember 2019, S. 109–130.
- **Jakob Maurer, Gernot Krondorfer:** Die Chamer Grube von Weikersdorf-Ost. Reste einer Entrümpelung, einer Katastrophe oder doch eines Rituals? In: *Sonius. Archäologische Botschaften aus Oberösterreich* 25, 2019, S. 3–6.
- **Helmut Neundlinger:** Knietief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit, In: Klaus Kastberger, Stefan Maurer, Christian Neuhuber (Hrsg.), *Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz* (= Literatur und Archiv 3). Graz 2019, S. 13–29.
- **Elisabeth Nowotny:** Change in rural settlement in eastern Central Europe from Early to the Later Middle Ages. In: Niall Brady, Claudia Theune (Hrsg.), *Settlement Change Across Medieval Europe, old Paradigms and new Vistas* (= Rurality XII). Leiden 2019, S. 281–291.
- **Marlies Surtmann:** Materialitäten des Moments. Potentiale des Körpers als Archiv und Wissensspeicher. In: *Die Restauratorenblätter/Papers in Conservation* 36, Dezember 2019, S. 131–150.
- **Fermin Suter:** Leben aus erster Hand, Ein kurzer Gang durch Ilse Helbichs frühe Texte. In: Helmut Neundlinger, Fermin Suter (Hrsg.), *Ich möchte noch einmal irgendwo fremd sein. Ilse Helbich – Schreiben im Gegenwartszustand*. St. Pölten 2019, S. 137.

Peer-Review

- **Wolfgang Breibert** wurde seitens der Czech Science Foundation eingeladen, als Peer-Reviewer für die Tschechische Akademie der Wissenschaften in Brunn/Brno tätig zu sein.

>>

Teilnahme an wissenschaftlichen Veranstaltungen (Auswahl)

2019 war das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften bei folgenden wissenschaftlichen Veranstaltungen vertreten:

- „**Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik**“, Internationales Symposium Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, Teilnahme von Helmut Neundlinger und Fermin Suter, Linz, April 2019.
- „**Wasserversorgung in Burg, Schloss und Kloster**“, Vortrag von Stefanie Juch, Österreichische Gesellschaft für Mittelalterarchäologie, Wien, April 2019.
- „**Digitales Ausstellen**“, Vortrag von Kathrin Kratzer, Symposium „Museum + Recht 2019. Schöpfung, Präsentation & Urheberrecht“, Donau-Universität Krems, Krems, Mai 2019.
- „**Appropriation Art**“, Vortrag von Nikolaus Kratzer, Symposium „Museum + Recht 2019. Schöpfung, Präsentation & Urheberrecht“, Donau-Universität Krems, Krems, Mai 2019.
- „**Die Kunst der Karikatur. Streifzüge durch eine 400-jährige Geschichte**“, Vortrag von Jutta Maria Pichler, Hollabrunner Vorlesungen, Hollabrunn, Mai 2019.
- „**Hackl & Söhne. Zur Geschichte eines Textilunternehmens im 19. Jahrhundert**“, Vortrag von Michael Resch, Konferenz „Vergangenheit und Zukunft der Textilindustrie“, Prácheňské Museum, Písek, Mai 2019.
- „**Vergraben für die Ewigkeit? Die Keramikhorde der Gruppe Leithaprodersdorf**“, Vortrag von Elisabeth Rammer, Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie, Mistelbach, Mai 2019.
- „**Ein Depotfund im Depot? Zu einigen urnenfelderzeitlichen Funden vom Gelände bei Grünbach am Schneeberg**“, Vortrag von Daniela Fehlmann, Michael Konrad und Peter Trebsche, Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie, Mistelbach, Mai 2019.
- „**Die Wörter und die Dinge. Über das Machen von Literatúrausstellungen**“, Workshop der Museumsakademie Joanneum Graz in Kooperation mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, Veranstaltungsleitung: Helmut Neundlinger, Marbach, Mai 2019.
- „**Present in Absence, Absent in Presence: How W. H. Auden tried to be a guest in his own house**“, Vortrag von Helmut Neundlinger, Workshop des ILOS und des Forschungsprojektes „TRAUM – Transforming Author Museums“, Oslo, Juni 2019.
- „**Der Einsatz von 3D-Scan Technologie zur Unterstützung der Konservierungs- und Restaurierungspraxis innerhalb der Landessammlungen Niederösterreich**“, Vortrag von Eleonora Weixelbaumer, Konferenz „Generationen im Gespräch. 40 Jahre IIC Austria“, Wien, September 2019.
- „**virtual archive ...**“, Vortrag von Franziska Butze-Rios und Almut Schilling, Symposium „Virtuelle Kunst im Museum“, Donau-Universität Krems, Krems, September 2019.

- „**Arbeitslager Heimat. Franz Böni und die Schweiz**“, Vortrag von Fermin Suter, „Heimat/Literatur/Film“ – Tagung zum 75. Geburtstag Peter Turrinis, Archiv der Zeitgenossen, Donau-Universität Krems, Krems, September 2019.
- „**Kein Ankommen, nirgends. Zu Hermann Obermüllers Roman *Ein verlorener Sohn***“, Vortrag von Helmut Neundlinger, „Heimat/Literatur/Film“ – Tagung zum 75. Geburtstag Peter Turrinis, Archiv der Zeitgenossen, Donau-Universität Krems, Krems, September 2019.
- „**Liminale Objekte am Beispiel der Provenienzforschung**“, Vortrag von Theresia Hauenfels und Andreas Liška-Birk, 20. Tagung des VÖKK – „An der Schwelle. Liminalität in Theorie und kunsthistorischer Praxis“, Wien, Oktober 2019.
- „**Die Landessammlungen Niederösterreich im Spannungsfeld zwischen musealer Bestandsbildung und Bodendenkmalpflege**“, Vortrag von Armin Laussegger, Internationales Symposium der Österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte (ÖGUF) 2019, Museum MAMUZ Mistelbach, Mistelbach, Oktober 2019.
- „**Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Zeitalter**“, Abschlussstagung des Projekts „Digitalisierung und Dynamisierung der Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg“, Teilnahme von Isabella Frick, Nürnberg, November 2019.

Veränderungen

Insgesamt zählt das Team des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften zu Jahresbeginn 2020 mit den wissenschaftlichen MitarbeiterInnen, der Zentrumsleitung sowie der Organisationsassistenten 30 Personen.

- **Christian Dietrich** wechselte mit Februar 2019 vom Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften in den Fachbereich Naturkunde der Landessammlungen Niederösterreich.
- **Peter Trebsche** wechselte im März 2019 als ordentlicher Professor für Ur- und Frühgeschichte an die Universität Innsbruck.
- **Isabella Frick** ist seit März 2019 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften im Bereich Kulturgeschichte beschäftigt.
- **Julia Längauer** ist seit April 2019 als Projektmitarbeiterin im FTI-Projekt „Mobile Dinge, Menschen und Ideen – eine bewegte Geschichte Niederösterreichs“ tätig.
- **Jakob Maurer** verstärkt als Karenzvertretung seit Juli 2019 das Team des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften.
- **Stefanie Juch** beendete ihre Projektmitarbeit im Bereich Urgeschichte und Historische Archäologie.



Das Team des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften, 2019
(Foto: DUK/Walter Skokanitsch)

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 AutorInnen 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

Coverfotos: (U1) Sportabzeichen von 1909, verliehen bei einem Wettbewerb im Gewichtheben, Inv.Nr. LK-2261

(U4) Landessammlungen Niederösterreich, Depotstandort Zissersdorf:

Einlagerung von Fundmaterial einer Rettungsgrabung

(Fotos U1/U4: Landessammlungen NÖ)

Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich

ISBN 3-85460-320-7

Stand: St. Pölten, im Mai 2020; Alle Rechte vorbehalten.

