

Armin Laussegger und Sandra Sam (Hrsg.)

IM BESTAND

Sammlungs-
wissenschaftliche
Einblicke

*IM BESTAND. Sammlungswissenschaftliche Einblicke.
Tätigkeitsbericht der Landessammlungen Niederösterreich
und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften,
herausgegeben von Armin Laussegger und Sandra Sam*



Vorwort

Johanna Mikl-Leitner, Landeshauptfrau von Niederösterreich



Die Schenkung „Sammlung Zambo“ markiert im Jahr 2024 den bedeutendsten Zuwachs in der über 110-jährigen Geschichte der Landessammlungen Niederösterreich und damit eine nachhaltige Stärkung unserer Museumslandschaft. Es geht bei der Schenkung aber um viel mehr als ihren hohen monetären Wert. Denn Prof. Dr. Helmut Zambo hat dem Land Niederösterreich mit den 720 Werken, die sie umfasst, sein Lebenswerk übergeben.

Prof. Dr. Helmut Zambo, der als Unternehmensberater und geschäftsführender Gesellschafter des Hamm-Kliniken-Verbunds in Baden-Württemberg seit mehr als 60 Jahren Kunst sammelt, begleitet einige Künstler seit Beginn ihres Schaffens, zu denen insbesondere der in Baden bei Wien geborene Arnulf Rainer zählt. Mit unermüdlicher Leidenschaft und viel Geduld hat Prof. Dr. Helmut Zambo sich eine beeindruckende Expertise aufgebaut. Mit großem Geschick hat er seine Kunstwerke ausgewählt und seine Sammlung zu einer weit über Fachkreise hinaus bekannten Marke von herausragender Qualität gemacht. Die Sammlung, die Prof. Zambos Handschrift trägt, ist ein wahrer Schatz für das Land Niederösterreich, die Museen und das Ausstellungswesen insgesamt.

Der Name Helmut Zambo ist in der österreichischen Kunstszene schon lange bekannt, vor allem, wenn es um Arnulf Rainer und die Gugginger Kunstschaffenden geht. Seine langjährige Unterstützung und sein Engagement als Förderer und Sammler für museale Institutionen in Niederösterreich haben maßgeblich zum Erfolg dieser Einrichtungen beigetragen. Viele Ehrungen würdigen diese Verdienste für Kunst und Kultur, zu denen auch das Große Goldene Ehrenzeichen des Landes Niederösterreich zählt.

Mit knapp 85 Jahren hat Prof. Dr. Zambo eine Heimat für seine Bilder gesucht und in der für ihn bestmöglichen Lösung mit dem Bundesland Niederösterreich gefunden. Die vielfältige Museumslandschaft Niederösterreichs bietet – insbesondere mit dem Arnulf Rainer Museum in Baden, dem Museum Gugging und der Kunstmeile Krems – optimale Voraussetzungen, die Sammlung Zambo einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Dabei werden die Werke nicht nur die Qualität unserer Ausstellungen steigern, sondern auch den Stellenwert der Landessammlungen Niederösterreich im Austausch mit nationalen und internationalen Museen.

Diese großzügige Schenkung hat im Jahr 2024 für viel Aufsehen gesorgt und nicht nur das Herz heimischer Kunstkennerinnen und Kunstkenner höherschlagen lassen. Es erfüllt mich mit Stolz, dass die Kunstwerke in Niederösterreich eine neue und beständige Heimat gefunden haben, wofür die Landessammlungen Niederösterreich in der Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften garantieren.

A handwritten signature in blue ink, reading "J. Mikl-Leitner". The signature is written in a cursive, flowing style.

Zum Tätigkeitsbericht

Die gemeinsame Arbeit der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) konnte auch im Jahr 2024 einem per se einfachen Prinzip folgen: originale Objekte der uns anvertrauten musealen Bestände auszustellen, dabei die eigene Forschung in den Mittelpunkt zu rücken und als besondere Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Gesellschaft zu dienen.

Viele anerkennende Rückmeldungen bestätigen dieses Prinzip, und neben einer außergewöhnlichen Erweiterung des Sammlungsbestands durch die Schenkung „Sammlung Zambo“ dürfen wir die digitale Erschließung zahlreicher Sammlungsobjekte in allen vier Sammlungsgebieten der LSNÖ, die Weiterentwicklung konservatorischer Maßnahmen, die Konzeption und Vorbereitung zahlreicher Ausstellungen, eine umfangreiche Publikationstätigkeit, die Veranstaltung von Tagungen und eine Vielzahl von Vorträgen in unserer Leistungsbilanz verzeichnen. All diese Unternehmungen spiegeln die vier Handlungsfelder der „Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030“ wider, zu denen die Weiterentwicklung der eigenen Organisation, Forschung und Lehre, digitale Transformation sowie Depot und Infrastruktur zählen. In der Strategie enthalten ist auch der Hinweis, dass „der zweckmäßige wirtschaftliche und sparsame Umgang mit öffentlichen Mitteln die LSNÖ in ihrer Strategie bestärkt, Schenkungen oder langfristige Leihgaben an das Land zu binden“.

Eine sehr schöne Gelegenheit, unsere Erfolge zu feiern, bot der Abendempfang während des 4th Heritage Science Austria Meetings in Krems, der anlässlich des zehnjährigen Bestehens des ZMSW ausgerichtet wurde. Es ist uns ein großes Anliegen, die Tagungsbeiträge in einem Sammelband der Wissenschaft zugänglich zu machen. Mit dieser Publikation, die vom ZMSW redigiert und herausgegeben wird, begründen wir eine neue Reihe zur sammlungswissenschaftlichen Forschung, die ab dem Jahr 2025 in unregelmäßigen Abständen erscheinen wird.

Wir möchten allen danken, die dazu beigetragen haben, die nationale und internationale Sichtbarkeit der musealen Bestände des Landes Niederösterreich zu stärken. Und wir laden alle dazu ein, diesen Weg, den die „Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030“ vorzeichnet, konsequent weiterzugehen.

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

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

INHALT

- 5 **Vorwort der Landeshauptfrau**
Johanna Mikl-Leitner
- 7 **Zum Tätigkeitsbericht**
- 10 **Bestandserweiterung und vieles mehr**
Armin Laussegger und Sandra Sam
- 18 **Mitarbeiter*innen und Standorte**

20 **SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE**

Urgeschichte und Historische Archäologie

- 22 **Die Mittelsteinzeit Niederösterreichs**
Den „dunklen Jahrtausenden“ auf der Spur
Von Franz Pieler
- 28 **Ein Altertumsfreund im Porträt**
Der Sammler Ernst Nischer-Falkenhof
Von Wolfgang Breibert
- 32 **Per Puzzle zur Siedlungsgeschichte**
Ein Gesamtbild dank Citizen Science
Von Jakob Maurer und Friends
- 36 **Achtung, Räuber!**
Ein Brettspiel über den Handel entlang
der antiken Bernsteinroute
Von Elisabeth Nowotny
- 40 **Datierungsfragen**
Die Stellung von Asparn/Schletz innerhalb
der Aunjetitzkultur und darüber hinaus
Von Elisabeth Rammer
- 44 **Die Präsenz der kleinen Dinge**
Vom Mehrwert der Mikroarchäologie
Von Silvia Wiesinger

Römische Archäologie

- 48 **Ein Haus für die Sammlung**
Der Verein Carnuntum und sein erstes Museum
Von Eduard Pollhammer
- 54 **Heidentor reloaded. Twin it!**
Ein Triumphalmonument im Wandel der Zeit
Von Martin Baer und Bernadette Malkiel
- 58 **Die Kollektion der Nowatzis**
Carnuntiner Sammelleidenschaft anno dazumal
Von Jasmine Cencic
- 62 **Unikate in Serie**
Reibschüsseln und Siebgefäße – römisches
Küchengeschirr aus Carnuntum
Von Alexandra Rauchenwald

66 **SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE**

Landeskunde und Rechtsgeschichte

- 68 **Kein neutraler Ort**
Vom Umgang mit kulturell sensiblen Objekten
in der Online-Sammlung
Von Abelina Bischof und Michael Resch

Volkskunde

- 74 **Digitalisierung mit Nachbrenner**
21.000 neu digitalisierte Objekte
Von Rocco Leuzzi

Historisches Spielzeug

- 80 **Zinnfigurenparade**
Zur Verbindung zwischen Kunst und Kind
Von Dieter Peschl

86 **SAMMLUNGSGEBIET KUNST**

- 88 **Das Wagnis der Bilderfindung**
Paul Rotterdam zum 85. Geburtstag
Von Nikolaus Kratzer

Karikatur

- 94 **„GOKS“ – Comic- und Seelenstrip?**
Rudolf Schönwald zu Ehren
Von Wolfgang Krug
- 100 **Die Komik des Alltags**
Rolf Totter
Von Jutta M. Pichler

Kunst vor 1960

- 104 **Von Dorfbarbieren und Wallfahrerinnen**
Die Welt des Eduard Ritter
Von Wolfgang Krug

Kunst nach 1960

- 110 **Neu in der Sammlung**
Erwerbungen aus Mitteln der Galerienförderung
Von Alexandra Schantl
- 116 **Strich für Strich**
Rudolf Liembergers Beitrag zur Kunst aus Gugging
Von Freia Bumberger und Alexandra Latiy

Kunst im öffentlichen Raum

- 120 **Kunstprojekte mit und für Kinder**
Sieht aus wie ein Nashorn, Dinoknochen oder ...?
Von Katrina Petter

126 SAMMLUNGSGEBIET NATUR

Zoologie und Botanik

- 128 **Roadkill**
Von der Straße in die Sammlung
Von Ronald Lintner
- 134 **Pomonas Schätze**
Fruchtmodelle von Emil Haas
Von Christian Dietrich

Erdwissenschaften

- 138 **Schätze aus Ernstbrunn**
Fossilien aus dem ehemaligen Schauraum
Von Fritz Egermann

142 ZENTRALE DIENSTE

Konservierung und Restaurierung

- 144 **Take care**
Zur Musealisierung der Schenkung
„Sammlung Zambo“
Von Eleonora Weixelbaumer
- 150 **Gemälde, Uhr und Spielwerk**
Eine Bilderuhr für die Landessammlungen
Niederösterreich
Von Michael Bollwein
- 154 **Schieles Boote in Übersee**
Im internationalen Gewässer der Neuen Galerie
New York
Von Theresa Feilacher
- 158 **Weißes Gold**
Salz im Museum Carnuntinum
Von Kristina Kojan Goluza

Registratur

- 162 **Zehn Jahre Leihverkehr**
Eine Bilanz
Von Alexandra Leitzinger
- 166 **Wenn Algorithmen kreativ werden**
Bildbearbeitung mit künstlicher Intelligenz
Von Christoph Fuchs und Bernhard Hosa
- 170 **SAMMLUNGSÜBERGREIFEND**
-
- 170 **„Was bleibt?“**
Zur Frage des musealen Sammelns und
Bewahrens archäologischer Funde
Von Sandra Sam
- 174 **Gut vernetzt**
Resümee einer Tagung
Von Isabella Frick und Theresia Hauenfels
- 178 **Von der Übernahme zur Erschließung**
Das Hauer-Fruhmann-Archiv und die
RNAB-Standards
Von Elisabeth Kasser-Höpfner und Kathrin Kratzer
- 182 **Pixelmatch**
KI-unterstützte Digitalisierung der Foto-
sammlungen Machura/Meisinger und Mejchar
*Von Karin Kühtreiber, Florian Kleber
und Marco Peer*
- 186 **MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL**
-
- 188 **Schenkung „Sammlung Zambo“**
Zur Bedeutung einer Privatsammlung für
die Landessammlungen Niederösterreich
Von Armin Laussegger
- 194 **Helmut Zambo**
Der Geheimnisträger
Von Nikolaus Kratzer
- 200 **Who is Helmut Zambo?**
Oder: „Ich bin verliebt in gute Kunst, sie
macht mich glücklich“
Von Johann Feilacher
- 206 **Zehnte Ausgabe**
- 208 **Das Team**
- 210 **Impressum**

Martin Baer/Susanne
 Beck-Hafner/
 Abelina Bischof/
 Michael Boll-
 wein/Norbert
 Braunecker /
 Wolfgang
 Breibert/Ozlem
 Breineder/Freia
 Bumberger/
 Franziska
 Butze-Rios/
 Jasmine Cencic/
 Denise Cer-
 vicek /Christian
 Dietrich/Elina
 Eder /Fritz
 Egermann/The-
 resa Feilacher/
 Isabella Frick/
 Christoph
 Fuchs /Andreas
 Geringer/Isa-
 bella Gmeindl/
 Markus Gu-
 schelbauer/
 Cornelia Ha-
 scher/Theresia
 Hauenfels/
 Markus Hof/
 Brigitte Hor-
 vath/Bernhard
 Hosa/Franz
 Humer/Felix
 Inhauser/
 Elisabeth Kas-
 ser-Höpfner/
 Rudolf Klipp/
 Tanja Koch/
 Kristina Kojan
 Goluzza/Kath-
 rin Kratzer/
 Nikolaus Krat-
 zer/Alexandra
 Krenn/Marlene
 Krischan /
 Wolfgang
 Krug/Karin
 Kühtreiber/
 Tobias Kurz/
 Julia Längauer/
 Alexandra
 Latij/Armin
 Laussegger/Ale-
 xandra Leitzin-
 ger/Rocco Leuzzi/
 Christian Lindtner/
 Ronald Lintner/Andreas
 Liška-Birk/Edgar
 Lissel/Berna-
 dette Malkiel/
 Marie-Christi-
 ne Markel/Pa-
 tricia Marxer/
 Jakob Maurer/
 Maria-Christi-
 ne Neugebau-
 er/Elisabeth
 Nowotny/
 Sophie OB-
 berger/Dieter
 Peschl/Katrina
 Petter/Jutta M.
 Pichler/Franz
 Pieler/Eva Pim-
 pel/Aylin Pitt-
 ner/Gerhard
 Ploiner/Roman
 Pock/Eduard
 Pollhammer/
 Lukas Punz/
 Elisabeth Ram-
 mer/Alexandra
 Rauchenwald/
 Julia Rennho-
 fer/Michael
 Resch/Norbert
 Ruckenbauer/
 Sandra Sam/
 Alexandra
 Schantl/Chris-
 ta Scheiblaue-
 r/
 Sven Schippo-
 reit/Andrea
 Schmied/
 Dirk Schuster/
 Martin Sellner/
 Cäcilia Stein-
 kellner/Anna
 Stieberitz/Lukas
 Stolz/Gabriele
 Sulzer/Katarína
 Tökölyová/Hu-
 bertá Trois/
 Norbert
 Weigl/Sandra
 Weissenböck/
 Eleonora
 Weixelbaumer/
 Silvia Wie-
 singer/Harald
 Wraunek/Lilli
 Zabrana/Andrea
 Zobernig

Für die musealen Sammlungen
des Landes Niederösterreich im Jahr 2024 tätig

Bestandserweiterung und vieles mehr

*Die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum
für Museale Sammlungswissenschaften*

Von Armin Laussegger und Sandra Sam

Die Schenkung „Sammlung Zambo“ bildete den Höhepunkt eines ereignisreichen Jahres. Wie zahlreiche Medien im Juli 2024 berichten konnten, wurde das „Land Niederösterreich mit Kunst reich beschenkt“¹. Die überaus positiven Medienberichte bezogen sich auf die Schenkung von insgesamt 720 Kunstwerken des Kunstsammlers Prof. Dr. Helmut Zambo, dessen Sammlungsschwerpunkt auf Werken von Arnulf Rainer, Günter Brus und Arbeiten von Gugginger Künstler*innen liegt.

Zu Septemberbeginn 2024 konnte die Abholung der Werke von den beiden Wohnsitzen Prof. Dr. Helmut Zambos in Baden-Württemberg und Wien mit der erfolgreichen Aufnahme in den Bestand der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) abgeschlossen werden. Gleich mehrere Beiträge nehmen in der vor-

liegenden Ausgabe von „Im Bestand“ aus unterschiedlichen Perspektiven Bezug auf diese Schenkung, die wohl die größte Erweiterung in der über 110-jährigen Geschichte der Sammlungen des Landes Niederösterreich darstellt und von unschätzbare Bedeutung für sie ist.² Darüber hinaus gilt es im Namen all jener, die Prof. Dr. Helmut Zambo persönlich kennenlernen konnten, aber auch zu betonen, welche Bereicherung die mittlerweile mehr als zweijährige Zusammenarbeit auf inhaltlicher und zwischenmenschlicher Ebene darstellt. Das den LSNÖ und dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) vor Ort in Baden-Württemberg und Wien entgegengebrachte Vertrauen und die große Wertschätzung unserer Arbeit haben uns mit Stolz erfüllt. >>

Eine Auswahl von 70 Werken aus dem herausragenden Zuwachs zeitgenössischer Kunst in den LSNÖ zeigt die Ausstellung „Arnulf Rainer. Das Nichts gegen Alles“ im Arnulf Rainer Museum in Baden bei Wien (23.11.2024–5.10.2025), die aus der Zusammenarbeit zwischen Prof. Dr. Helmut Zambo und Nikolaus Kratzer als Leiter des Sammlungsgebiets Kunst der LSNÖ rührt. Sie erfährt mit einer Folgeausstellung Fortsetzung, in der ab November 2025 Werke Arnulf Rainers jenen Gugginger Künstler*innen gegenübergestellt werden.

Die kontinuierliche Arbeit an und mit den Beständen ist eines der wesentlichen Qualitätsmerkmale der LSNÖ. Einen schönen Beleg dafür bietet die Ausstellung „Elfriede Mejchar. Grenzgängerin in der Fotografie“ (13.4.2024–16.2.2025) in der Landesgalerie Niederösterreich. Die 2020 verstorbene Fotografin übergab 2013 ihren künstlerischen Vorlass an die LSNÖ. Im Rahmen einer Kooperation mit dem Museum der Moderne Salzburg und dem Wien Museum wurde das Gesamtwerk Mejchars parallel an drei Orten präsentiert. Die von Alexandra Schantl kuratierte Schau in Krems gab einen Überblick über ihr Lebenswerk und stellte die Künstlerin als Person und als Pionierin in den Fokus. Der von allen Kooperationspartnern gemeinsam herausgegebene Ausstellungskatalog erwarb nicht nur hohe Anerkennung in Fachkreisen, sondern wurde im Herbst 2024 auch mit der Goldmedaille des Deutschen Fotobuchpreises 2024 in der Kategorie „Bildband fotografische Ausstellung“ ausgezeichnet.

KULTURGÜTERSCHUTZ

Als weniger erfreulich gilt es für das Jahr 2024 festzuhalten, dass eine Hochwasserkatastrophe in bislang nicht erlebter Größenordnung Niederösterreich erreicht hat. Die Medienberichterstattung führte drastisch vor Augen, mit welcher Kraft sich die Wassermassen ihren Weg gesucht und die Verkehrsinfrastruktur, öffentliche Gebäude und nicht zuletzt viele private Wohnhäuser in Mitleidenschaft gezogen, wenn nicht gar zerstört ha-

ben. Für die Depotstandorte der LSNÖ konnte sich zum Glück bestätigen, dass ein Hochwasser bis zu diesem Pegelstand ein bewältigbares Ereignis darstellt und die Gebäudehüllen trotz des mehrtägigen Dauerregens dicht geblieben sind. Seit mehreren Jahren bereits verantwortet Rocco Leuzzi den Kulturgüterschutz in den LSNÖ und bereitet eine effektive Maßnahmenplanung vor. So wurde in den Depotordnungen der LSNÖ auf Grundlage der Empfehlungen des „Sicherheitsleitfadens Kulturgut“⁴³ ein Risikoprofil für jeden Standort erstellt. Im Fall jener Depots, bei denen die Nähe zu Flüssen in der Risikobeurteilung eine Rolle spielt, resultiert eine solche Einschätzung auch aus den Erhebungen zu Beschaffenheit und Wirksamkeit der vorhandenen Hochwasserschutzbauten und -maßnahmen. Kurz vor Eintreten des Hochwassers am 13. September 2024 konnte nochmals überprüft werden, ob akut Maßnahmen gegen eindringendes Regenwasser an jenen Depotbauten erforderlich waren, die über große Dachflächen verfügen. Über die öffentlich zugänglichen Wasserstands- und Durchflussmengenprognosen sowie dank eines regelmäßigen Informationsaustauschs zwischen den – teilweise selbst von der Außenwelt abgeschnittenen – Verantwortlichen war trotz der widrigen Umstände ein gutes Lagebild vorhanden. Letztendlich blieben an allen Standorten die Depotflächen trocken, und die Klimasensoren zeigten im weiteren Verlauf keine bedenklichen Werte an.

Für die Zukunft sagen sämtliche Prognosen die Zunahme derartiger extremer Wetterereignisse voraus. Umso wichtiger ist es, aus den Erfahrungen vom September 2024 für die Notfallplanung zu lernen und über Schulungen und Übungen zur Verbesserung der eigenen Resilienz beizutragen.

TERMINOLOGISCHER LEITFADEN

Die vom Deutschen Museumsbund herausgegebenen Leitfäden und Arbeitshilfen bieten zumeist eine große Hilfestellung für unsere Arbeit mit den Sammlungen oder können Anregungen zur Erstellung eigener Hand-



Johann Hauser, Flugzeug, 1974, Graphit, Farbstift auf Papier, 29,8 x 40 cm (Inv.Nr. KS-39877)
 Sammlungskonvolut: Sammlung Zambo

lungshilfen geben. Schon vor einigen Jahren wurden in einer eigens eingerichteten Arbeitsgruppe für die verschiedenen Depotstandorte der LSNÖ Depotordnungen erstellt, die auch den Kulturgüterschutz zum Thema haben. Ihnen folgte nun ein im Jahr 2024 entwickelter „Terminologischer Leitfaden mit museologischem Glossar“ als Hilfestellung für die Arbeit mit den LSNÖ. Um die einzelnen Sammlungsbereiche sowie die Zentralen Dienste der LSNÖ mit ihren jeweiligen Spezifika noch besser

zu repräsentieren, wurden Begriffe unseres Fachwissens auf einen sprachlichen Nenner gebracht. Letztendlich erfordern gemeinsame Ziele eine gemeinsame Sprache, weshalb dieser Leitfaden nun mit vereinheitlichten Standortbezeichnungen, Abkürzungen und einem museologischen Glossar für die Arbeit mit den LSNÖ unterstützend zur Verfügung steht. Demnächst wird er auch in einer englischen Ausgabe vorliegen, um zur sammlungsspezifischen Erweiterung der Termini anzuregen. >>

NATURALIENKABINETT IM BENEDIKTINERSTIFT SEITENSTETTEN

Neben den LSNÖ sowie den Regional-, Stadt- und Heimatmuseen verfügen auch die Stifte und Klöster, Burgen und Schlösser in Niederösterreich über einzigartige Objektbestände, die als Sammlungen eine wichtige Grundlage für die Forschungen des ZMSW bilden.

Betrachtet man Sammlungen als einen Spiegel der Weltsicht, in deren Kontext sie entstehen, gewinnt gerade das spätbarocke Naturalienkabinett im niederösterreichischen Benediktinerstift Seitenstetten bedeutend an Wert.⁴ Zur Zeit seiner Entstehung bildete es ein geschlossenes Ensemble mit schlüssigem Ordnungskonzept. Dem spätbarocken Zeitgeist folgend, genoss die „sinnliche Wahrnehmung der Exponate“ einen hohen Stellenwert. Im Vordergrund stand die Gesamtkomposition, die alles – vom Sammlungsobjekt über das Aufbewahrungsmobiliar bis zum Sammlungsraum und auch zur Anordnung sowie Präsentation – einbezieht.

Das ZMSW beabsichtigt, die Klostersammlungen langfristig stärker in seine Forschungslandschaft zu integrieren. Die Möglichkeiten, die diese Einbeziehung eröffnet, sollen zunächst beispielhaft am Naturalienkabinett des Stiftes Seitenstetten gezeigt werden, das nicht zuletzt belegt, dass die Klöster des Benediktinerordens in der Einrichtung naturwissenschaftlicher Sammlungen eine Vorreiterrolle einnahmen. Mit der Bibliothek, dem Archiv und den musealen Sammlungen verfügt das Stift über einen Quellenfundus für die sammlungswissenschaftliche Forschung. Hier bietet sich die seltene Gelegenheit, Erkenntnisse der Objektforschung anhand von Bibliotheks- und Archivquellen zu ergänzen und zu vervollständigen.

Im März 2025 startete das Projekt zur sammlungswissenschaftlichen Erforschung des Naturalienkabinetts im Benediktinerstift Seitenstetten. Die gewählte sammlungswissenschaftliche Herangehensweise, die stark von Interdisziplinarität geprägt ist, berücksichtigt das gesamte Gefüge und Umfeld des Naturalienkabinetts sowie alle Aspekte seiner Erhaltung. Die Projekt-

leitung liegt beim ZMSW in enger Abstimmung mit den Sammlungsverantwortlichen des Stiftes Seitenstetten, Pater Benedikt Resch, Kustos Mathias Weis und Stiftsarchivar Markus Bürscher.

In der Beschäftigung mit den Stiftssammlungen wird vor Ort neben der musealen besonders die wissenschaftliche Betätigung wiederbelebt, die bei spätbarocken Naturalienkabinetten und im Kontext des Benediktinerordens eine wichtige Rolle spielte. Die übergeordneten Ziele dieser auf eine Laufzeit von mehreren Jahren in drei Etappen geplanten Forschungsunternehmung ist zum einen, die viele Wissensbereiche umfassende Bedeutung des Naturalienkabinetts im Stift Seitenstetten durch Definition von Projektschwerpunkten und ihre strukturierte Bearbeitung zu erfassen. Zum anderen sollen durch Beratung, Koordination und Vernetzung fächer-, institutionen- und standortübergreifend die Klostersammlungen in Niederösterreich als Forschungsinfrastrukturen gestärkt und letztendlich einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Für die fachliche Begleitung notwendiger denkmalpflegerischer Maßnahmen fand bereits im Vorfeld ein enger Austausch mit dem Bundesdenkmalamt statt. Schließlich sollen gemeinsam Methoden und Strategien der Sammlungspflege entwickelt werden, die von nachhaltigen Maßnahmen und einer klaren Prioritätensetzung geprägt sind – für einen langfristigen Erhalt und eine öffentliche Zugänglichkeit des Naturalienkabinetts im Benediktinerstift Seitenstetten als bedeutendes Erbe der Klosterkultur in Niederösterreich.

HERITAGE SCIENCE AUSTRIA MEETING IN KREMS

Der Austausch mit Universitäten, Museen und weiteren außeruniversitären Forschungseinrichtungen ist Teil der wissenschaftlichen Aktivitäten der LSNÖ und des ZMSW. Gemeinsam mit der interdisziplinären Plattform Heritage Science Austria veranstalteten sie das 4th Heritage Science Austria Meeting 2024, das Expert*innen aus dem Feld der Adels- und Klosterkultur und ihrer Sammlungen für zwei Tage an die Universität



Naturalienkabinett im Benediktinerstift Seitenstetten

für Weiterbildung Krems (UWK) brachte. Aus ganz Österreich und Südtirol wurden Themen zu deren Schutz und Erhalt vorgestellt, die auch ein Beitrag in diesem Tätigkeitsbericht dokumentiert.⁵

Die frühen Kunst-, Naturalien- und Schatzkammern, wie sie heute noch im Schloss Ambras in Tirol, im Domquartier in Salzburg oder auf Burg Forchtenstein im Burgenland gezeigt werden, verbanden im 16. und 17. Jahrhundert Kunst und Natur aufs Engste miteinander und strebten eine universelle Ordnung der Objekte an. Im 18. und 19. Jahrhundert folgte eine zunehmende

Spezialisierung im Sammeln, die Aktivitäten fokussierten sich auf bestimmte Objektklassen sowie Wissensfelder und die ersten Museen wurden gegründet. Für diese Zeitspanne ergeben sich heute vielfältige Forschungsfragen, unter anderem zu den Auswirkungen verschiedenster Faktoren auf den Umgang mit Objekten, ihren Erhalt und die Veränderung in Sammlungen der Adels- und Klosterkultur. Ebenso sind jene Spuren von besonderem Interesse, die diese frühen Adels- und Klostersammlungen in den gegenwärtigen öffentlichen musealen Einrichtungen hinterlassen haben. >>

UNIVERSITÄRES AUSTAUSCHPROGRAMM

Im Jahr 2019 haben die UWK und die East China Normal University (ECNU) mit Sitz in Shanghai ein „Faculty & Staff Exchange Agreement“ geschlossen, das den Austausch von je zwei Mitarbeiter*innen beider Universitäten im Rahmen von Institutionsbesuchen vorsieht. Schon zuvor waren beide Universitäten seit mehreren Jahren über das österreichische Eurasia-Pazifik-Universitätsnetzwerk verbunden. Im Rahmen dieses Abkommens konnte Sandra Sam im November 2024 für zwei Wochen nach Shanghai reisen und vor Ort von Frau Chao Zhang als Program Officer der ECNU in der Planung und Organisation von Treffen mit Mitarbeiter*innen der Universitätssammlungen der ECNU unterstützt werden.

In China war die Gründung erster Museen ab dem Jahr 1868 durch europäische Jesuiten in Hafenstädten wie Shanghai und Tianjin erfolgt.⁶ Zu diesen in erster Linie naturkundlichen Museen zählte das Zi-Ka-Wei-Museum Shanghai, auch bekannt als Naturgeschichte-Museum, das der französische Jesuit und Zoologe Pierre Marie Heude (1836–1902) im Jahre 1873 gegründet hatte. In der Folgezeit beherbergte es die größte naturhistorische Sammlung Chinas. Ein Jahr später eröffneten die Engländer in Shanghai das Asia-Wenhui-Museum. Heute gelten beide Museen als Vorläufer des Naturhistorischen Museums Shanghai.

Während des zweiwöchigen Aufenthalts standen neben dem Besuch vieler öffentlicher und einiger privater Museen in Shanghai die Universitätssammlungen der ECNU aus den Gebieten Numismatik, Alte Kunst, Ethnologie, Biologie und Geologie im Mittelpunkt des Interesses.⁷ Dabei gestaltete sich der fachliche Austausch mit den verantwortlichen Kurator*innen und ausgewählten Studierenden als überaus gewinnbringend. Für die Fortsetzung einer Beschäftigung mit den Universitätssammlungen der ECNU und die Formulierung gemeinsamer Projekte können insbesondere die ethnologischen Sammlungen interessante Anknüpfungspunkte bieten.

NIEDERÖSTERREICHISCHE LANDESAUSSTELLUNG 2026

Die Vorbereitungen für die Niederösterreichische Landesausstellung 2026 am Standort Landeskrankenhaus Mauer sind 2024 von der Konzeptions- in die Umsetzungsphase übergegangen. Die Standortwahl rückt einen Ort, der seit 120 Jahren als Synonym für die Behandlung seelischer Leiden in Niederösterreich steht, in den Mittelpunkt der Landesschau und gibt gleichzeitig deren Themenstellung vor. Zu Jahresbeginn 2024 erfolgte mit Niko Wahl die Bestellung eines erfahrenen und mit der Medizingeschichte vertrauten Kurators, der unter der wissenschaftlichen Leitung von Armin Laussegger mittlerweile eng mit den Mitarbeiter*innen des Sammlungsgebiets Kulturgeschichte der LSNÖ, hier vor allem Michael Resch als wissenschaftlichem Mitarbeiter, zusammenarbeitet. Gemeinsam mit der für die Ausstellungsproduktion verantwortlichen Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H. konnten bis Mitte des Jahres 2024 in zwei Sitzungen des eigens für die Landesausstellung eingerichteten wissenschaftlichen Fachbeirats die konzeptionellen Überlegungen vorgestellt und viele wertvolle Anregungen des Beirats aufgenommen werden.

Mit dem offiziellen Spatenstich für die Sanierungsarbeiten im Areal des Landeskrankenhaus Mauer begannen auch die baulichen Vorbereitungen am Direktionsgebäude, wo im Jahr 2026 rund 1.000 Quadratmeter Ausstellungsfläche zur Verfügung stehen werden. Darüber hinaus legt das Landeskrankenhaus Mauer großen Wert darauf, sich auch im Ausstellungsjahr als für Besucher*innen und Patient*innen offene Einrichtung präsentieren zu können. Diese Haltung ermöglichte, gemeinsam mit der kollegialen Führung des Landeskrankenhaus einen kuratierten Rundweg durch das Gelände zu planen, der zum einen auf die architektonischen Besonderheiten des von Carlo von Boog entworfenen Jugendstilensembles hinweisen wird und gleichzeitig die verschiedenen Bedürfnisse des laufenden Klinikbetriebs, des vor Ort tätigen Personals sowie insbesondere der Patient*innen berücksichtigt. Zusätzlich entstehen ein in die Besucherführung integrierter Lernort und ein Gedenkort.



Im Naturhistorischen Museum Shanghai

Ersterer wird in einem früher unter anderem als Krankenschwesternschule genutzten Pavillon die Medizinverbrechen der Zeit des Nationalsozialismus thematisieren. Die Einrichtung eines Gedenkortes geht auf eine Initiative der kollegialen Führung des Landesklinikums zurück und wird vom Förderbereich „Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich“ unterstützt. Unmittelbar neben dem Klinik-Friedhof platziert, zielt das künstlerische Projekt darauf ab, den Opfern des Nationalsozialismus wieder einen Namen zu geben. Die beiden als Lern- und Gedenkort eingerichteten Initiativen sollen über das Landesausstellungsjahr 2026 hinaus am Standort Landesklinikum Mauer wichtige Akzente in der Vermittlungsarbeit setzen und ein dem Ort geschuldetes würdevolles Andenken an all jene ermöglichen, die aufgrund der NS-Rassenhygienegesetze Opfer der Diskriminierungs- und Vernichtungspolitik des „Dritten Reichs“ wurden.

Zusammenfassend bieten die vorgestellten Projekte des Jahres 2024 eine Auswahl aus der Vielzahl an Tätigkeiten, die von den LSNÖ und dem ZMSW gemeinsam umgesetzt werden konnten.

¹ Land Niederösterreich wird mit Kunst reich beschenkt. In: Salzburger Nachrichten, 17.7.2024, S. 8.

² Vgl. den Beitrag von Eleonora Weixelbaumer (S. 144–149) sowie insbesondere das Kapitel MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL mit den Beiträgen von Armin Laussegger (S. 188–193), Nikolaus Kratzer (S. 194–199) und Johann Feilacher (S. 200–205).

³ www.silk-tool.de, abgerufen am 20.12.2024.

⁴ Vgl. Armin Laussegger, Sandra Sam: Erbe der Klosterkultur. Sammlungswissenschaften im Stift Seitenstetten. In: dies. (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 10. St. Pölten 2024, S. 176–183.

⁵ Vgl. den Beitrag von Isabella Frick und Theresia Hauenfels (S. 174–177).

⁶ Vgl. Meng Schmidt-Yin: Private Museen für Gegenwartskunst in China – Museumsentwicklung in der chinesischen Kultur- und Gesellschaftstransformation. Edition Museum Bd. 39. Bielefeld 2019.

⁷ Vgl. eine ausführliche Beschreibung der Universitätssammlungen der ECNU in: Ying Hu: University Museums Reflecting the Large Picture: A Case Study of the Museum of East China Normal University. University Museums and Collections Journal 9, 2017, S. 31–39.

FACHBEREICH LANDESSAMMLUNGEN NIEDERÖSTERREICH

Leitung

Mag. Armin Laussegger, MAS

Stv. Leitung

Mag.^a Abelina Bischof, BA

ZENTRUM FÜR MUSEALE SAMMLUNGSWISSENSCHAFTEN

Leitung

Mag. Armin Laussegger, MAS

Stv. Leitung

Dr.ⁱⁿ Sandra Sam

Zentrumsmanagement

Maria-Christine Neugebauer, BA

Wissenschaftliche Mitarbeit

Isabella Frick, MA

Dr.ⁱⁿ Theresia Hauenfels

STANDORTE

Kulturdepot St. Pölten

Landhaus St. Pölten

Museum Niederösterreich

Depot Hart

Schloss Asparn/Zaya

Museum Carnuntinum Bad Deutsch-Altenburg

Kulturfabrik Hainburg mit Archäologischem

Zentraldepot

Ehemaliges Minoritenkloster Krems/Stein

SAMMLUNGSGEBIET KUNST

Leitung

Dr. Nikolaus Kratzer

Sammlungsbereiche Kunst vor 1960, Karikatur

Leitung

Mag. Wolfgang Krug

Wissenschaftliche Mitarbeit

Mag.^a Jutta M. Pichler, BA

Sammlungsbereich Kunst nach 1960

Leitung

Dr.ⁱⁿ Alexandra Schantl

Wissenschaftliche Mitarbeit

Freia Bumberger, BA

Alexandra Latiy, BA

Dipl.-Designer (FH) Edgar Lissel

Cäcilia Steinkellner, MA

Sammlungsbereich Kunst im öffentlichen Raum

Leitung

Mag.^a Katrina Petter

Wissenschaftliche Mitarbeit

Mag.^a Juliane Feldhoffer

DIⁱⁿ Aylin Pittner

Mag.^a Johanna Reiner

SAMMLUNGSGEBIET NATUR

Leitung

Mag. Ronald Lintner

Sammlungsbereiche Erdwissenschaften, Zoologie und Botanik, Spezialsammlungen

Leitung

Mag. Ronald Lintner

Wissenschaftliche Mitarbeit

Mag. Christian Dietrich

Dr. Fritz Egermann

Mag. Norbert Ruckenbauer

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE

Leitung

Dr. Franz Pieler und Dr. Eduard Pollhammer

Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie

Leitung

Dr. Franz Pieler

Wissenschaftliche Mitarbeit

Dr. Wolfgang Breibert

Cornelia Hascher, MA

Julia Längauer, MA

Mag. Jakob Maurer

Dr.ⁱⁿ Elisabeth Nowotny

Dr.ⁱⁿ Elisabeth Rammer

DIⁱⁿ Silvia Wiesinger

Sammlungsbereich Römische Archäologie

Leitung

Dr. Eduard Pollhammer

Stv. Leitung

Mag.^a Bernadette Malkiel

Wissenschaftliche Mitarbeit

Martin Baer, MA

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Özlem Breineder

Mag.^a Jasmine Cencic

Mag.^a Alexandra Rauchenwald

Dr. Sven Schipporeit

Mag.^a Katarína Tökölyová

Harald Wraunek

Mag.^a Dr.-Ing.ⁱⁿ Lilli Zabrana, MSc

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE

Leitung

Mag.^a Abelina Bischof

Sammlungsbereiche Historische Landeskunde, Rechtsgeschichte

Leitung

Mag.^a Abelina Bischof

Wissenschaftliche Mitarbeit

Michael Resch, MA

Sammlungsbereich Volkskunde

Leitung

Mag. Rocco Leuzzi

Sammlungsbereich Historisches Spielzeug

Leitung

Dieter Peschl

Provenienzforschung

Mag. Andreas Liška-Birk

Dr. Dirk Schuster

Digitalisierung und TMS-Administration

Mag.^a Elisabeth Kasser-Höpfner

Mag.^a Kathrin Kratzer

Dr.ⁱⁿ Karin Kührtreiber

ZENTRALE DIENSTE

Leitung

Mag.^a Eleonora Weixelbaumer

Konservierung und Restaurierung

Wissenschaftliche Mitarbeit

Mag. Michael Bollwein

Dipl.-Rest.ⁱⁿ (univ.) Franziska Butze-Rios

Mag.^a Elina Eder

Mag.^a Theresa Feilacher

Ing.ⁱⁿ Mag.^a Isabella Gmeindl

Dr.ⁱⁿ Kristina Kojan Goluza

Marlene Krischan, BA

Registatur

Mag. Christoph Fuchs

Mag. Bernhard Hosa

Mag.^a Alexandra Leitzinger

Infrastruktur

Mag.^a Christa Scheiblauer

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE

NEUES AUS DEM BESTAND

Ein besonderer Schwerpunkt lag 2024 auf durch Drittmittel geförderten Digitalisierungsprojekten. Für die EU-Kampagne „Twin it!“ zur Digitalisierung von europäischen Kulturdenkmälern wurde als österreichischer Beitrag in einem Förderwettbewerb des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (BMKÖS, seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport, BMWKMS) das Projekt „Das Heidentor von Carnuntum im Wandel der Zeit – 3D Digitalisierung eines Triumphalmonuments“ ausgewählt und vom Sammlungsbereich Römische Archäologie mit der Erstellung von vier 3-D-Modellen umgesetzt, die die drei historische Zustände sowie den heutigen Baubestand des Heidentors zeigen. Sie wurden am 14. Mai 2024 den Kulturminister*innen der EU in Brüssel vorgestellt.

Im Rahmen des Förderprogramms „Kulturerbe digital“ (BMKÖS/BMWKMS) wurde 2024 das Projekt „Capturing Archaeological Reality“ bewilligt: Innerhalb von zwei Jahren werden dabei ausgewählte Bestände des Sammlungsbereichs Archäologie vor allem mit Mitteln der Photogrammetrie digitalisiert.

Im Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie kam es 2024 zu einem aufsehenerregenden Sammlungszuwachs. Bei Grabungsarbeiten in einem Weinkeller in Gobelsburg war ein Weinbauer auf zahlreiche Mammutknochen gestoßen. In Kooperation des Landes Niederösterreich mit der Arbeitsgruppe Quartärarchäologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und dem Bundesdenkmalamt (BDA) wurden die Knochen fachgerecht geborgen und den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) übergeben.

Neben der Digitalisierung lag ein Schwerpunkt auf der Fortsetzung des drittmittelfinanzierten Forschungsprojekts „United by Crisis“, das der Lokalisierung bislang unbekannter Fundstellen im Umkreis der jungsteinzeitlichen Zentralsiedlung von Asparn/Schletz und der wissenschaftlichen Erfassung und Inventarisierung der Funde mit dem Ziel einer Gesamtdarstellung des frühneolithischen Siedlungsverbandes gewidmet ist. Die Projektstruktur sieht die Beteiligung von Citizen Scientists vor.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2024

AUSSTELLUNGEN

- ▶ Sonderausstellung „Aufgezeichnet! Von der Höhlenmalerei zum modernen Comic“, MAMUZ Schloss Asparn/Zaya (16.3.–24.11.2024)
- ▶ Sonderausstellung „Kelten“ sowie Mitmach- und Erlebnisausstellung „Kelten für Kinder“, MAMUZ Mistelbach (16.3.–24.11.2024)

VERANSTALTUNGEN

- ▶ „Colours Revealed. Polychrome monuments in the Roman Provinces – detection, interpretation, visualisation“, Internationale Tagung zur Farbigkeit römischer Steindenkmäler, Kulturfabrik Hainburg, gemeinsam mit ÖAW, Kunsthistorischem Museum Wien und BDA (20./21.3.2024)
- ▶ Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie 2024, MAMUZ Mistelbach (1.6.2024)
- ▶ 19. Österreichische Welterbestätten-Konferenz, Kulturfabrik Hainburg, gemeinsam mit der Österreichischen UNESCO-Kommission (10./11.10.2024)

PROJEKTE

- ▶ „Twin it! Das Heidentor von Carnuntum im Wandel der Zeit – 3D Digitalisierung eines Triumphalmonuments“, BMKÖS (1.1.–30.6.2024)
- ▶ „Capturing Archaeological Reality (CARE)“, Förderprogramm „Kulturerbe digital“, 2. Call, BMKÖS (1.11.2024–30.4.2026)

VORTRÄGE/WISSENSVERMITTLUNG

- ▶ Jakob Maurer, „Zum Projekt ‚DigFinds‘: Wünsche & weiteres Digitales aus der Archäologie musealer Sammlungen“, im Rahmen von „Runder Tisch Archäologie“, BDA, Wien (18.1.2024)
- ▶ Franz Pieler, „Lower Austria between the Ice Age and the first farmers. Sites and structures“, 32. Tagung der AG Mesolithikum, Naturhistorisches Museum (NHM), Wien (7.3.2024)
- ▶ Eduard Pollhammer, „Carnuntum – Weltstadt und Weltkulturerbe am Donaulimes“, im Rahmen des 4. Salzburger Frühlingssymposiums „Leben am Limes“, Universität Salzburg, Fachbereich Altertumswissenschaften (19.4.2024)
- ▶ Martin Baer, Harald Wraunek, „Einblick in die Praxis der 3D-Digitalisierung des Heidentors“, im Rahmen des Kulturpool Stakeholder Forums, NHM Wien (22.4.2024)
- ▶ Julia Längauer, „Tu Felix Austria Nube‘ – (Female) Mobility as a Means of Conflict Avoidance in the LBK“, International Conference „Fight or Flight. The Archaeology of Space, Mobility, and Violence“ 2024, FU Berlin (24.4.2024)
- ▶ Franz Pieler, „War and Peace‘ in the Weinviertel, Lower Austria: Dynamics of the Complex Bandkeramik Fortification of Asparn/Schletz“, International Conference „Fight or Flight. The Archaeology of Space, Mobility, and Violence“ 2024, FU Berlin (24.4.2024)
- ▶ Eduard Pollhammer, Christa Farka, „140 Jahre Gesellschaft der Freunde Carnuntums, 120 Jahre Museum Carnuntinum“, Vortragsreihe der Gesellschaft der Freunde Carnuntums, Petronell-Carnuntum (8.5.2024)
- ▶ Eduard Pollhammer, Bernadette Malkiel, „Monitoring in Carnuntum“, Fachgespräch „Monitoring in der Archäologie“, Refektorium Kartause Mauerbach, BDA (22.8.2024)
- ▶ Cornelia Hascher, Julia Längauer, Jakob Maurer, Franz Pieler, Vorträge bei der Jahrestagung der European Archaeologists Association (EAA), Rom (30.8.2024)

- ▶ Martin Baer, „Das Eligius-Projekt. Ein digitales Portal zur Erschließung klösterlicher Münzsammlungen“, 4th Heritage Science Austria Meeting „Das Erbe der Adels- und Klosterkultur. Heritage Science aus Sammlungswissenschaftlicher Perspektive“, Universität für Weiterbildung Krems, Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften und LSNÖ gemeinsam mit Heritage Science Austria (15.10.2024)
- ▶ Eduard Pollhammer, Markus Wachter, „Die Rekonstruktionen im Spaziergarten ‚im Betrieb‘ Petronell-Carnuntum“, „Rekonstruktion in der Denkmalpflege“, Novemberwoche 2024, BDA (13.11.2024)
- ▶ Elisabeth Nowotny: „The utilization of iconography in burial context of Longobard Lower Austria“, „Forschen, Interpretieren, Diskutieren und Inspirieren“ – 34. Internationales Symposium der „Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im mittleren Donaauraum“, in Memoriam Jaroslav Tejral (12.12.2024)

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

- ▶ Judith Benedix: Gräberfelder des 6. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Tullnerfeld und Traisental: Freundorf – Oberndorf/E. – Pottenbrunn. Archäologische Forschungen in Niederösterreich, N. F. 10. St. Pölten 2024.
- ▶ Gabrielle Kremer, Eduard Pollhammer, Franziska Beutler, Julia Kopf (Hrsg.): Zeit(en) des Umbruchs. Akten des 17. Internationalen Kolloquiums zum provincialrömischen Kunstschaffen, Wien – Carnuntum 16.–21.5.2022. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 7. Wien 2024.
- ▶ Franz Pieler, Jakob Maurer (Hrsg.): Beiträge zum Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie 2024. St. Pölten 2024.
- ▶ Eduard Pollhammer: Der „Verein Carnuntum“ und die Anfänge der römischen Sammlung des Landes Niederösterreich. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 253–258.



Die Mittelsteinzeit Niederösterreichs

Den „dunklen Jahrtausenden“ auf der Spur

Von Franz Pieler

Im Frühjahr 2024 fand erstmals in Österreich eine Fachtagung zur Mittelsteinzeit statt – eine Premiere in der über 150-jährigen heimischen Forschungsgeschichte. Organisiert wurde die Jahrestagung der internationalen Arbeitsgemeinschaft Mesolithikum von der Universität Innsbruck (Joachim Pechtl), den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ, Franz Pieler) und der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien (Caroline Posch), des Veranstaltungsorts. Die Tagung bot den willkommenen Anlass, dem mesolithischen Erbe Niederösterreichs im Allgemeinen nachzugehen und zu ergründen, welchen Niederschlag es in den LSNÖ im Speziellen gefunden hat.¹

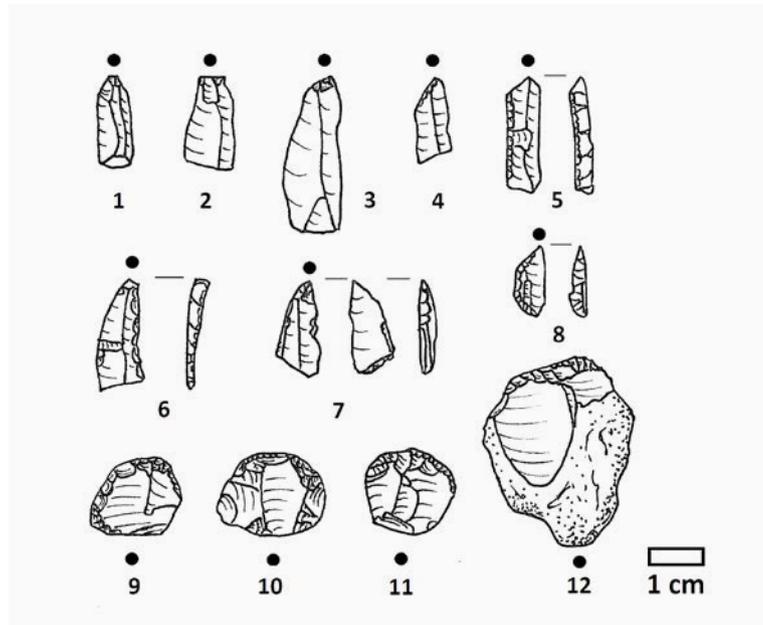
DAS MESOLITHIKUM

Die Einteilung der Steinzeiten erfolgt sowohl nach technologischen Kriterien kultureller Erzeugnisse als auch nach wechselnden Klimaphasen. Zwischen der eiszeitli-

chen Altsteinzeit und der durch die Landwirtschaft charakterisierten Jungsteinzeit konnte sich in der Forschung eine eigenständige Mittelsteinzeit erst spät durchsetzen.² Sie wird durch die nacheiszeitlichen Jägerkulturen definiert, die regional sehr unterschiedlich von den ersten Bauernkulturen im Lauf des 6. und 5. Jahrtausends v. Chr. abgelöst wurden. In Niederösterreich können wir demnach von einer Zeitspanne zwischen 10.000 und 5500 v. Chr. ausgehen.

Die mittelsteinzeitlichen Menschen lebten in kleinen Gruppen vorwiegend von der Niederwildjagd, vom Fischfang und vom Sammeln. Ihre Umwelt war von der nacheiszeitlichen Erwärmung geprägt, die zunächst Buschwälder aus Birke und Hasel, später dichte Urwälder aus Eiche, Linde und Buche hervorbrachte. Das materielle Erbe der Mittelsteinzeit ist in Mitteleuropa aufgrund der selektiven Erhaltung auf Mineralböden beinahe ausschließlich auf Steinwerkzeuge beschränkt. Diese sind typischerweise sehr klein, weswegen sie >>

Auswahl typischer Steinwerkzeuge aus der ehemaligen Sammlung Kmoch vom Bisamberg: unretuschierte Klingen (1–3), Klinge mit schräger Endretusche (4), Klingen und Spitzen mit abgestumpftem Rücken (5–7), Segment (8), Kratzer (9–12). Der schwarze Punkt gibt die Schlagrichtung bei der Herstellung an. Typisch sind bei den Klingen die basalen Aussplitterungen (im Bild jeweils oben), die von der charakteristischen Überarbeitung des Ausgangsmaterials (Kerns) stammen.



als Mikrolithen (griech. *mikros* = klein, *lithos* = Stein) bezeichnet werden. Typischerweise sind sie geometrisch geformt, wobei für die ältere Phase Dreiecke, für die jüngere hingegen Trapeze typisch sind. Bei diesen kleinen Artefakten handelt es sich um Teile von Kompositgeräten, die etwa als Segmente einer längeren Schneide oder Geschoßspitze mit Widerhaken eingesetzt waren.

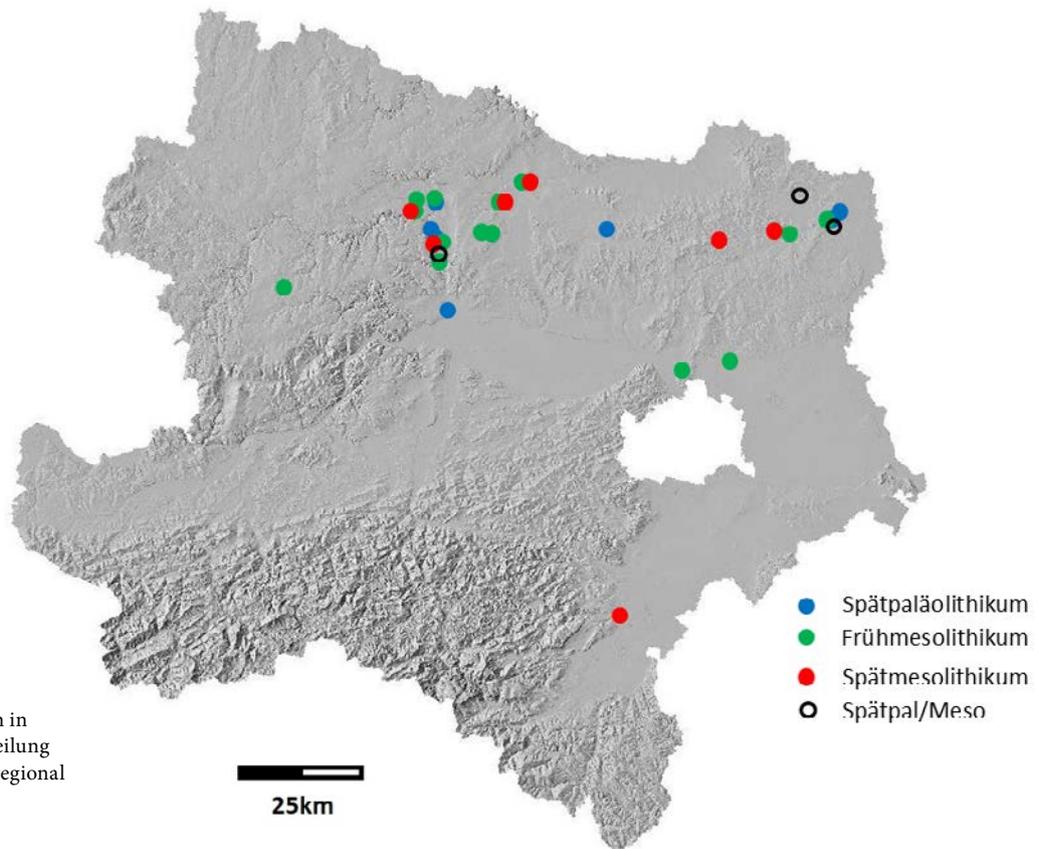
MESOLITHIKUM IN NIEDERÖSTERREICH

In den Zusammenfassungen des Forschungsstandes zur Mittelsteinzeit im Osten Österreichs wurde stets festgestellt, dass diese Epoche hierzulande der am schlechtesten erforschte Zeitabschnitt sei.³ An dieser ernüchternden Diagnose hat sich, trotz geringer punktueller Verbesserungen, bis heute bedauerlicherweise kaum etwas verändert. Eine relative Fundstellenhäufung ist in Niederösterreich nur im östlichen Waldviertel festzustellen, was den dort guten Forschungsstand widerspiegelt.⁴ Hier konnten Pioniere der Heimatforschung wie Johann Krahuletz (1848–1928) und Josef Höbarth (1891–1952) wichtige Fundstellen lokalisieren, was teilweise Forschungen der aus ihren Sammlungen hervorgegangenen Regionalmuseen nach sich zog.⁵

MESOLITHIKUM IM BESTAND DER LSNÖ

Eine erste Abfrage im Inventar der LSNÖ zu Fundmaterial des Spätpaläolithikums/Mesolithikums erbrachte im Vergleich zu den Sammlungen der regionalen Museen in Horn und Eggenburg nur wenige Treffer, doch könnte dies, wie der vorliegende Beitrag nahelegt, in erster Linie eine Frage der Aufarbeitung sein.

Eine der zumindest dem Namen nach bekanntesten mesolithischen Fundstellen Niederösterreichs ist die „Kote 311“ am östlichen Rand des Plateaus des Bisambergs. Der Grafiker und Hobbyarchäologe Ladislav Kmoch⁶ begann 1932, Fundstücke, vorwiegend Steinwerkzeuge, aufzusammeln.⁷ Er ließ seine Funde von den Prähistorikern Oswald Menghin (1888–1973) und Richard Pittioni (1906–1985) begutachten, die sie bereits sehr früh als mesolithisch erkannten. Eine „Typenreihe“ von Steingeräten kam 1933 als Schenkung Kmochs an die LSNÖ⁸, weitere Funde gelangten 1935 ans NHM oder wurden nach dem Krieg an Sammler*innen verkauft, ein großer Bestand der ehemaligen Sammlung Kmoch wird im Heimatmuseum Langenzersdorf verwahrt. Die etwas über 100 Steinwerkzeuge im Bestand der LSNÖ⁹ zeigen für das Mesolithikum typische Herstellungsspu- ➤



Die aktuell bekannten mesolithischen Fundstellen in Niederösterreich. Die Verteilung spiegelt in erster Linie die regional unterschiedlich intensive Forschung wider.

ren: Sie bestehen aus Hornstein, einem sehr harten, aber spröden Gestein, das ein an Glas erinnerndes Bruchverhalten zeigt. Artefakte wurden durch Abschlagen von einem Kernstein erzeugt, um in einem zweiten Schritt zu Werkzeugen für bestimmte Tätigkeiten weiterverarbeitet zu werden. Die Abschläge und Klingen weisen facettierte Schlagflächenreste sowie dorsale Reduktion auf – Merkmale, die auf die Präparation des Kerns vor dem Abbau von Artefakten zurückzuführen sind und besonders im Spätpaläolithikum und Mesolithikum üblich waren. Die vollständige Erfassung der heute auf mehrere museale Sammlungen aufgeteilten Sammlung Kmoch ist ein großes Desiderat. Die Surveys auf dem Plateau des Bisamberg 2024 unter der Leitung von Katharina Rebay-Salisbury (Universität Wien) im Jahr 2024 könnten ein erster Schritt zur Wiederbelebung der Forschungen zum Mesolithikum an dieser Fundstelle sein.

Als zweites Beispiel sei Michelstetten genannt, wo im Zuge eingehender Recherchen eine bisher unbekannte mesolithische Fundstelle identifiziert werden konnte. 1994 bis 1999 wurde hier bei baubegleitenden Grabungsmaßnahmen von Ernst Lauermaun und Franz Drost ein multiperiodischer Siedlungsplatz freigelegt.¹⁰ In einer Grube aus der Spätantike fand sich ein Knochen

eines – so wurde vermutet – römischen Hausesels. Die C14-Probe, die zur naturwissenschaftlichen Überprüfung des Alters herangezogen wurde, ergab jedoch überraschend ein Datum von 6000/5800 v. Chr. Es muss sich also um einen spätmesolithischen Wildesel handeln.¹¹ Nun galt es zu überprüfen, ob der eindeutig umgelagerte Wildeselknochen ursprünglich aus dem Kontext einer mesolithischen Jagdstation stammen könnte, die durch entsprechende – ebenfalls umgelagerte – Steingeräte nachweisbar sein müsste. Bei der Durchsicht der Funde aus der spätantiken Grube ließen sich tatsächlich Silexartefakte identifizieren, die aufgrund ihrer Machart als mesolithisch einzustufen sind. Dabei handelt es sich um mehrere typische konische Kerne, kurze Klingen und Abschläge sowie Kratzer, die ebenfalls die oben beschriebenen Schlagmerkmale aufweisen. Es ist insgesamt zu erwarten, dass bei der geplanten Durchsicht der Inventare der dem untersuchten Befund nahen Gruben weitere mesolithische Funde zutage treten werden, die die zeitliche Einstufung weiter präzisieren können.

Das Mesolithikum ist eine faszinierende Epoche, deren Erforschung wesentliche Grundlage zum Verständnis der wichtigsten Umwälzung in der Menschheitsgeschichte darstellt: der Entstehung von Sesshaftigkeit und

produzierender Wirtschaftsweise. Die Recherchen im Bestand von Michelstetten zeigten das enorme Erkenntnispotenzial auf, das in den LSNÖ schlummert, um in diese noch immer recht „dunklen“ Jahrtausende etwas Licht zu bringen.

¹ Ein umfassender Bericht würde den vorgegebenen Rahmen sprengen, dieser ist folglich als Aufsatz „The Mesolithic of Lower Austria“ für den Tagungsband in der britischen Fachzeitschrift „British Archaeological Reports“ vorgesehen, der voraussichtlich 2026 erscheinen wird.

² Vgl. Hans-Georg Bandi: Die mittlere Steinzeit Europas. In: Karl J. Naar (Hrsg.), Handbuch der Urgeschichte, Bd. 1. Ältere und mittlere Steinzeit. Jäger- und Sammlerkulturen. Bern – München 1966, S. 321f.

³ Zuletzt vgl. Walpurga Antl-Weiser: Spätpaläolithikum und Mesolithikum. In: Christine Neugebauer-Maresch, Altsteinzeit im Osten Österreichs. Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 96/96/97. St. Pölten – Wien 1993, S. 81–90.

⁴ Vgl. Franz Pieler: Mittelsteinzeit. In: ders. (Hrsg.), Geschichte aus dem Boden. Archäologie im Waldviertel. Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 54. Horn – Waidhofen an der Thaya 2013, S. 119–135.

⁵ Hier ist in erster Linie die Station von Kamegg am Kamp zu nennen, die von A. Gulder und F. Berg archäologisch ausgegraben wurde: Vgl. Friedrich Berg, Alois Gulder: Vorläufiger Bericht über eine neue niederösterreichische Mesolithstation aus Kamegg im Kampthal. In: *Archaeologia Austriaca* 19/20, 1956, S. 49–62.

⁶ Ladislaus Kmoch (1897–1971) war der Erfinder des „Herrn Seicherl“ und seines Hundes „Struppi“, die er in täglich im „Kleinen Blatt“ erscheinenden Comicstrips – den ersten in Europa – diverse Abenteuer erleben ließ. Die LSNÖ verfügen über einen bedeutenden Bestand an Vorzeichnungen dieser Bildgeschichten, einige Blätter waren 2023/24 in der Sonderausstellung „Von der Höhlenmalerei zum modernen Comic“ im MAMUZ Schloss Asparn/Zaya zu sehen.

⁷ Vgl. Oswald Menghin: Bisamberg, BH Korneuburg. In: *Fundberichte aus Österreich* 1, 1930–34, S. 191.

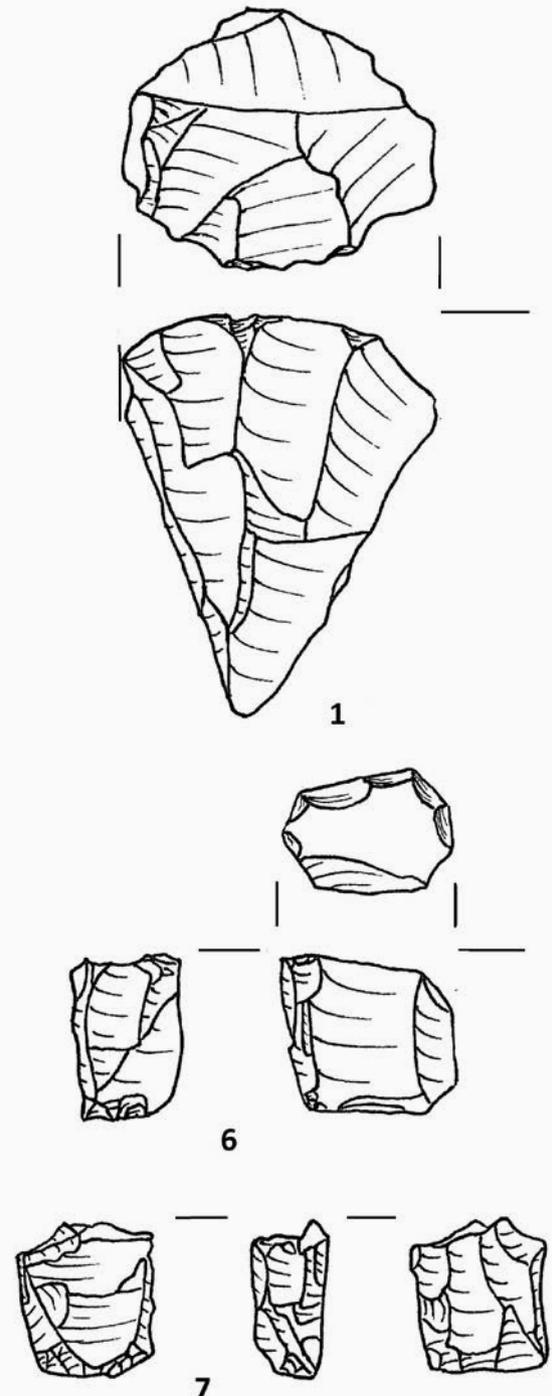
⁸ Vgl. Ladislaus Kmoch: Eine Mesolith-Station auf dem Bisamberg bei Wien. In: *Archaeologia Austriaca* 40, 1966, S. 13–24.

⁹ Der Bestand mesolithischer Steingeräte vom Bisamberg in den LSNÖ setzt sich nach derzeitigem Erkenntnisstand aus zwei Konvoluten zusammen: UF-6121–UF-6237, die Schenkung von 1933, und UF-14285–UF-14312, das zu einem späteren Zeitpunkt übernommen wurde.

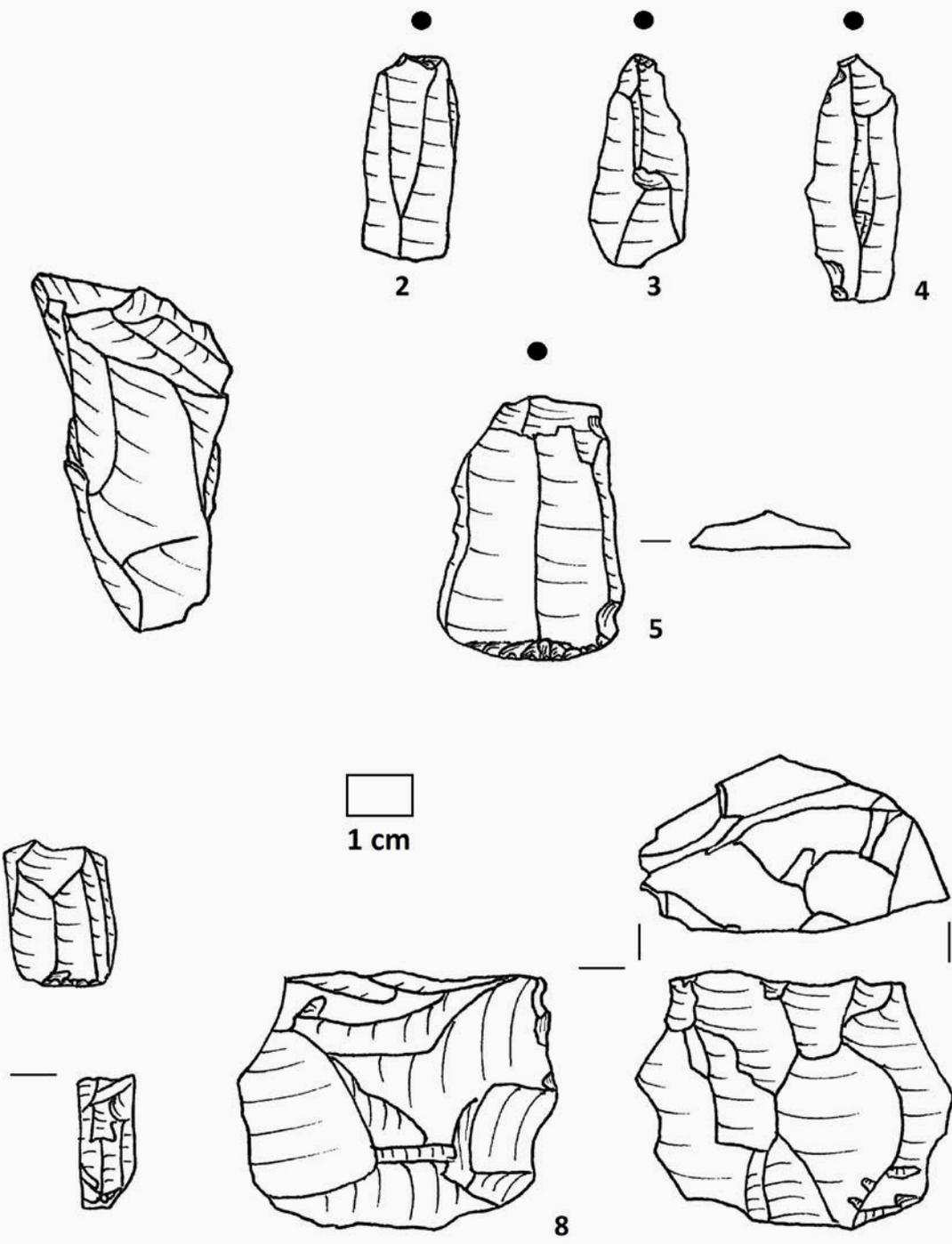
¹⁰ Vgl. Ernst Lauer: Archäologische Forschungen in Michelstetten, NÖ. Zusammenfassender Vorbericht über die Ausgrabungen des NÖ Landesmuseums 1994–1999. In: *Archäologie Österreichs* 11, 1, 2000, S. 5–35.

¹¹ Vgl. Manfred Schmitzberger: Von wilden Eseln und winzigen Pferden – archäozoologische Zimelien aus Michelstetten. In: Beiträge zum Tag der NÖ Landesarchäologie 2010/2011. Katalog des NÖ Landesmuseums, N. F. 502. Asparn/Zaya 2011, S. 20f.

<https://doi.org/10.48341/6shq-5s07>



Grafik: Franz Pieler



Die mesolithischen Artefakte aus der Verfüllung von Objekt 198 von Michelstetten, einem germanischen Grubenhaus: unretuschierte Klingen (2–4), Klingenkratzer (5), Kerne (1, 6–8). Die Klingen und der Klingenkratzer weisen wieder die typischen Aussplitterungen an der Basis (oben) auf.



Ein Altertumsfreund im Porträt

Der Sammler Ernst Nischer-Falkenhof

Von Wolfgang Breibert

Nach dem Tod von Ernst Nischer-Falkenhof (1879–1961) konnten die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) dessen archäologische Sammlung erwerben (Inv.Nr. UF-19829). Im Zuge der laufenden Revisionsarbeiten an Altmaterialien wurde die Sammlung in das Datenbanksystem TMS Collections aufgenommen und steht Interessierten teilweise auch schon in der Online-Sammlung der LSNÖ¹ zur Verfügung.

KRIEGSARCHIV

Nischer-Falkenhof war kein studierter Prähistoriker, er kam erst auf Umwegen zur Urgeschichte. Ursprünglich war er Berufsoffizier der k. u. k. Armee und dann der Ersten österreichischen Republik gewesen.² Nach kurzer Frontdienstleistung im Ersten Weltkrieg begann Nischer-Falkenhof ein Studium der Alten Geschichte in Wien und wurde 1918 mit 41 Jahren promoviert³, ein damals rares Beispiel für ein berufsbegleitendes

Studium in fortgeschrittenem Alter. Sein Hauptaufgabengebiet im Kriegsarchiv⁴ war die Kartografie, sonst widmete sich Nischer-Falkenhof vor allem den Altertumswissenschaften – eine Spezialisierung, die ihm in späteren Jahren von übergeordneter Stelle als zu viel fachfremde Tätigkeit angekreidet wurde.⁵ 1936 trat er als Stellvertretender Direktor des Kriegsarchivs und Generalstaatsarchivar „wegen vaterlandstreuer Gesinnung“ in den Ruhestand. Sein Abschied war von Unstimmigkeiten mit dem Nationalsozialisten Edmund Glaise von Horsteneu geprägt, der dem Archiv 1925 bis 1938 als Direktor vorstand.⁶

ELEONORE

Auch Nischers Einstellung zum Frauenstudium muss als für den Beginn des 20. Jahrhunderts außergewöhnlich bezeichnet werden. Seine Tochter Eleonore Antonie Nischer-Falkenhof (1907–1994) wurde 1929 mit der >>

Arbeit „Zur vorgeschichtlichen Entwicklung des Kammes“ bei Oswald Menghin als eine der ersten Absolventinnen des Fachs Urgeschichte an der Universität Wien promoviert.⁷ Als „wissenschaftliche Hilfsarbeiterin“ war sie unter anderem am Naturhistorischen Museum in Wien tätig. Ab 1934 war Eleonore Nischer-Falkenhof bis zu ihrem Ruhestand Bibliothekarin der Kunstgewerbeschule Wien (seit 1998 Universität für angewandte Kunst).⁸ Sie unterstützte die Sammlungstätigkeit ihres Vaters, das Inventarbuch mit Grundinformationen zu den Objekten wurde penibel geführt.⁹

AUSGRABUNGEN

Grabungen führte Nischer-Falkenhof gemeinsam mit renommierten Prähistorikern wie Herbert Mitschamärheim durch. Ein Zentrum ihrer Forschungen war der Oberleiserberg (bei Ernstbrunn, Gemeinde Klement, Bezirk Korneuburg). Nischer arbeitet dort vor allem an Planerstellungen und kartografischen Aufnahmen.¹⁰ Daneben wurden auch Forschungen an zwei weiteren, ähnlich geartet erscheinenden Höhenbefestigungen betrieben, nämlich am Umlaufberg bei Altenburg am Kamp (Bezirk Horn)¹¹ und am Braunsberg bei Hainburg (Bezirk Bruck/Leitha)¹².

SAMMLER

Die Sammlung Nischer-Falkenhof enthält hauptsächlich ur- und frühgeschichtliche Funde mit Bezug zu Niederösterreich, wie vom Oberleiserberg oder der Malleiten (Bezirk Wr. Neustadt-Land). Die urgeschichtlichen Funde des Oberleiserbergs wurden schon im Rahmen der Dissertation von Anton Kern vorgelegt.¹³ Daneben sind noch Funde aus dem Gebiet der ehemaligen Monarchie vertreten, wie etwa aus Pula/Pulj (heute Kroatien), dem Hauptkriegshafen der k. u. k. Monarchie.

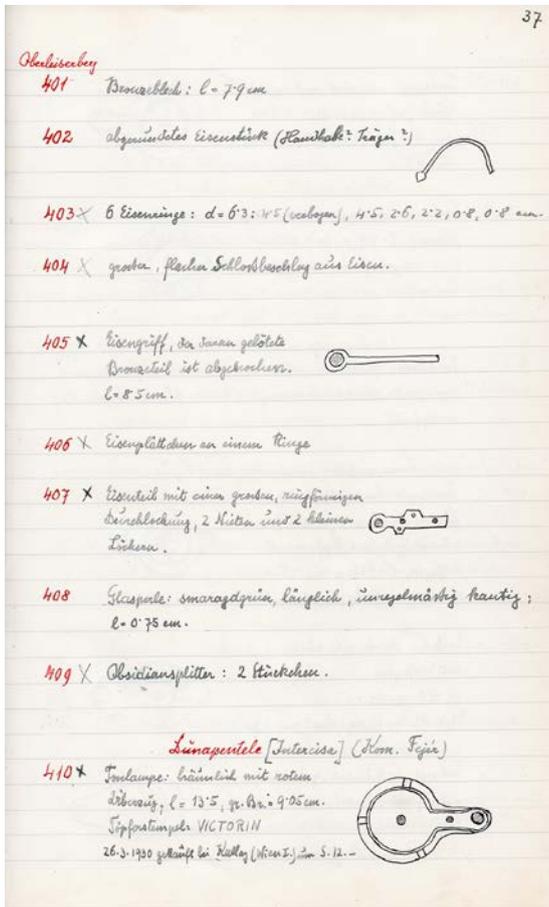
Nischer-Falkenhof sammelte an verschiedenen Fundstellen selbst, daneben erwarb er auch Stücke aus dem

Antiquitätenhandel, was sorgfältig im Inventarbuch vermerkt wurde, z. B. eine römische Öllampe aus Dunaújváros (Inv.Nr. UF-19829.410, am 26.3.1930 gekauft bei Kalley, Wien I, um 12 Schilling).

Manche Objekte wurden ihm auch geschenkt, unter anderem von Major Walther Heydendorff, einem alten Bekannten und wohl auch Freund aus dem Kriegsarchiv.¹⁴ Heydendorff, schon in den 1930er-Jahren ein entschiedener Gegner des Nationalsozialismus, war 1938 wesentlich an der reibungslosen Überführung des (Ver-eins-)Museums Carnuntinum in die öffentliche Hand beteiligt. Nach 1945 ergriff er die Initiative zur Wiederbegründung des „Vereins der Freunde Carnuntums“.¹⁵ Seine Sammlung archäologischer Objekte, hauptsächlich aus Österreich, bestand speziell wieder aus Carnuntiner Fundmaterial. Ein Teil seiner Kollektion umfasste auch Münzen.¹⁶ Heydendorff schenkte Nischer-Falkenhof Funde aus der Gegend von Petronell-Carnuntum, etwa ein Plattenziegelfragment mit dem Abdruck einer Hundepfote (Inv.Nr. UF-19829.1499).

FAZIT

Mit Ernst Nischer-Falkenhof begegnen wir einem Mann mit überraschenden Ansichten. Er studierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts berufsbegleitend, seine Tochter Eleonore war wenige Jahre später eine der ersten Absolventinnen des Fachs Urgeschichte in Wien. Als (alt-)österreichischer Offizier stand er den Nationalsozialisten fern, Kontakt hielt er mit ähnlich denkenden Kameraden. Nischer-Falkenhof arbeitete interdisziplinär, seine Interessen galten dem Archivwesen und der Kartografie ebenso wie der Urgeschichte und der Römischen Kaiserzeit. Die Einzelinventarisierung und die digitale Aufbereitung der archäologischen Sammlung einer derartig vielschichtigen Persönlichkeit wie Nischer-Falkenhofs stellen einen bedeutenden Mehrwert nicht nur für den Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie, sondern für die LSNÖ im Gesamten dar.



Öllämpchen aus der Sammlung Nischer-Falkenhof, Fundort Dunaújváros, Ungarn (Inv.Nr. UF-19829.410)

Seite 37 aus dem Inventarbuch der Sammlung Nischer-Falkenhof

¹ www.online.landessammlungen-noe.at

² Zur militärischen Laufbahn von Nischer-Falkenhof vgl. Ernst Hillbrand: Ernst Nischer-Falkenhof (1879–1961). Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 15, 1962, S. 700–704, bes. S. 700f., dort auch Publikationsliste.

³ Promotionsprotokoll für Nischer, Ernst, Ritter von, Universitätsarchiv Wien, <https://scopeq.cc.univie.ac.at/query/detail.aspx?ID=240321>, abgerufen am 2.12.2024. Das Thema der Dissertation war „Die legio II. Italica“.

⁴ Seit 1945 eine Abteilung des Österreichischen Staatsarchivs, vgl. Geschichte: Kriegesarchiv, www.oesta.gv.at/ueber-uns/geschichte/kriegesarchiv2.html, abgerufen am 9.12.2024.

⁵ Vgl. Brigitte Mader: Zwischen Stillstand und Aufschwung. Die Prähistorische Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von 1918 bis 1938. In: *Archaeologia Austriaca* 101, 2017, S. 11–44, hier: S. 29.

⁶ Vgl. Peter Broucek (Hrsg.): Ein General im Zwielicht. Die Erinnerungen Edmund Glaises von Horstenu. Bd. 2: Minister im Ständestaat und General im OKW. Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 70/2. Wien – Köln – Graz 1983, S. 87–88.

⁷ Bei Oswald Menghin dissertierten dann in den 1920er- bis 1940er-Jahren insgesamt sieben Frauen, vgl. Katharina Rebay-Salisbury: Frauen in Österreichs Urgeschichtsforschung. In: *Archaeologia Austriaca* 97–98, 2013–2014, S. 59–76, hier: S. 66; und Universitätsarchiv Wien, <https://scopeq.cc.univie.ac.at/query/detail.aspx?ID=272249>, abgerufen am 9.12.2024.

⁸ Zu Eleonore vgl. ausführlich Gerda Königsberger: Nischer-Falkenhof Eleonore Antonie; Bibliothekarin. In: Ilse Korotin (Hrsg.), *biografA. Lexikon österreichischer Frauen*, Band 02, I–O. Wien 2016, S. 2391–2392.

⁹ Das Inventarbuch befindet sich heute mit der Sammlung in den LSNÖ, Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie.

¹⁰ Herbert Mitscha-Märheim, Ernst Nischer-Falkenhof: Der Oberleiserberg, ein Zentrum vor- und frühgeschichtlicher Besiedlung. Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 2. Wien 1929. Die Originalpläne liegen zum größten Teil in den LSNÖ, Ortsmappenarchiv des Sammlungsbereichs Urgeschichte und Historische Archäologie. Zur Geschichte der Ausgrabungen auf dem Oberleiser Berg vgl. Mader: Zwischen Stillstand und Aufschwung, S. 25–30.

¹¹ Ernst Nischer-Falkenhof: Die vor- und frühgeschichtliche Siedlung auf dem Umlauf am Kamp in Niederösterreich (Bez. Horn). In: *Wiener Prähistorische Zeitschrift* 18, 1931, S. 89–115.

¹² Ernst Nischer-Falkenhof, Die vorgeschichtlichen Siedlungen auf dem Braunsberg bei Hainburg a. d. D. In: *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde und Heimatschutz von Niederösterreich und Wien* N. F. 8, 1935, S. 290–294; und Ernst Nischer-Falkenhof, Herbert Mitscha-Märheim: Die prähistorischen Siedlungen auf dem Braunsberg bei Hainburg a. d. Donau. In: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der Deutschen Wissenschaft und Technik* 8, 2, 1932, S. 18.

¹³ Anton Kern: Die urgeschichtlichen Funde vom Oberleiserberg, MG. Ernstbrunn. Dissertation Univ. Wien 1987.

¹⁴ Ausführlicher Nachruf vgl. Rudolf Neck: Walther Ernst Heydendorff (1888–1974). In: *Mitteilungen aus dem Österreichischen Staatsarchiv* 27, 1974, S. 573–575.

¹⁵ Zur Geschichte des „Vereines der Freunde Carnuntums“ vgl. Manfred Kandler: Vom Verein Carnuntum zur Gesellschaft der Freunde Carnuntums – hundert Jahre Vereinsgeschichte. In: *Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde Carnuntums* 4, 1984, S. 89–111, zu Heydendorff S. 107–108.

¹⁶ Vgl. Günther Dembski: Die antiken Fundmünzen aus der ehemaligen Sammlung Dr. Walther Heydendorff. In: *Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft* 19, 12, 1976, S. 93–96.

<https://doi.org/10.48341/xn2p-gp74>



Per Puzzle zur Siedlungsgeschichte

Ein Gesamtbild dank Citizen Science

Von Jakob Maurer, Julia Längauer, Cornelia Hascher, Olivier Duboc¹, Johanna Irrgeher², Thomas Prohaska², Markus Puschenreiter¹, Michael Schober², Maria Teschler-Nicola³, Franz Pieler

Im zweiten Jahr des Forschungsprojekts „Durch die Krise vereint? Eine transdisziplinäre Untersuchung frühneolithischer Gemeinschaften der Siedlungskammer von Schletz“ („United by Crisis?“) wurde die gemeinsame Forschung mit in ihrer Freizeit am Projekt mitarbeitenden Citizen Scientists intensiv weitergeführt und teilweise bereits abgeschlossen. Im Projekt wird das Umfeld der jungsteinzeitlichen Siedlung von Asparn/Schletz im Weinviertel untersucht. Sie genießt aufgrund der dort zahlreich aufgefundenen menschlichen Überreste mit Spuren von Gewalteinwirkung heute international einen hohen Bekanntheitsgrad, ihre Fundstücke stellen einen Kernbestand des Sammlungsbereichs Urgeschichte und Historische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) dar. Bereits in der Jungsteinzeit war Asparn/Schletz von Bedeutung – die Größe der Siedlung und die umgebenden Grabenanlagen lassen vermuten, dass es sich um einen bandkeramischen Zentralort handelte, möglicherweise um das soziale

Zentrum eines Clusters von Siedlungen im oberen Zaya-tal. Im Projekt interessiert vor allem, wie sich Asparn/Schletz damals zu einem Zentralort entwickelte und wo die mehr als 100 Personen aufgewachsen sind, die dort vor zirka 7.000 Jahren Opfer eines Gewaltereignisses geworden sein dürften. Dazu werden Informationen zur Besiedelung der näheren Umgebung benötigt.

LINE-WALKING-SURVEYS

Zur Identifikation und Datierung von Siedlungen wird in „United by Crisis?“ unter anderem auf Line-Walking-Surveys gesetzt, mit einem Linienabstand von zehn und einer Linienlänge von 40 Metern. Dies erlaubt es, die Ausdehnung von Fundstellen relativ präzise zu bestimmen und gleichzeitig große Flächen abzudecken.

Line-Walking-Surveys eignen sich als Methode zur systematischen archäologischen Feldbegehung vor allem für Gelände, auf denen flächig Oberflächenfunde >>

zu entdecken sind, wie beispielsweise auf Äckern. Die Survey-Teilnehmer*innen gehen in parallelen Linien in einem vorgegebenen Abstand zueinander durch das Untersuchungsgebiet. Dabei sammeln sie alle Funde auf, die entlang dieser Linie liegen, im gegenständlichen Fall vor allem Bruchstücke von Gefäßkeramik und Steingeräten. Die Position der Linien wird mittels GPS dokumentiert. Dies ermöglicht es, die Verteilung der Funde georeferenziert darzustellen und daraus Rückschlüsse auf die ehemalige Nutzung des Geländes zu ziehen.

RECHERCHEN IM DEPOT

Aus Zeitgründen und weil nicht alle Fundstellen zugänglich sind, ist die Durchführung von Surveys nur in gezielter Form auf ausgewählten Plätzen möglich. Als überaus wichtig für ein vollständigeres Bild – und vor allem für die Datierung der Fundstellen – erweist sich bei „United by Crisis?“ daher auch die Sichtung und Dokumentation von Originalfunden, die in Depots und Sammlungen bereits vorhanden sind. Viele dieser Funde befinden sich im Besitz der LSNÖ, wie etwa solche aus den Sammlungen von Heinrich Schöfmann und Hofrat Hermann Schwammenhöfer. Zusätzlich konnten, durch die enge Zusammenarbeit mit Citizen Scientists, auch zuvor unbekannte, in Privatbesitz befindliche Sammlungen berücksichtigt werden.

Relevant für die Identifikation möglicher Fundstellen sind zudem Recherchen in Fundberichten und Ortsakten. Auch durch die Analyse von Geodaten ließen sich Verdachtsflächen definieren.

DOKUMENTATION UND INVENTARISATION

Zur Katalogisierung der Funde dient eine eigens für das Projekt entwickelte Datenbank. Erfasst wurden in dieser bislang sowohl 3.192 Survey-Funde als auch 4.548 zuvor nicht inventarisierte Funde der LSNÖ sowie weitere aus Privatsammlungen. Neben Eckdaten zu Material, Fundtyp und Datierung werden dabei auch Angaben zu Gewicht und Erhaltungszustand verzeichnet. Da die

Datenbank eine schnelle Verknüpfung mit weiteren Informationen erlaubt, ermöglicht das unterschiedliche statistische Analysen und Visualisierungen. Die Kartierung der Daten aus den Begehungen erfolgt in einem geografischen Informationssystem, was die gemeinsame Darstellung mit den Ergebnissen von geophysikalischen Prospektionen und mit Geodaten wie beispielsweise Luftbildern und Geländemodellen vereinfacht. Die Datenbank wurde so strukturiert, dass sich die erfassten Informationen am Ende des Projekts in das Inventarsystem der LSNÖ einspielen lassen.

ZUSAMMENARBEIT MIT CITIZEN SCIENTISTS

Im Rahmen der archäologischen Arbeitspakete des Projekts wird in wechselnder Besetzung mit einem Kernteam von etwa 20 Citizen Scientists zusammengearbeitet. Neben der Durchführung der Surveys betrifft dies auch weitere Arbeitsschritte wie die Reinigung der Funde, die Sortierung nach Zeitstellung, Material und Größe sowie ihre wissenschaftliche Aufnahme und Inventarisierung. Dazu wurden die Citizen Scientists in speziellen Workshops geschult. Die Arbeit geschieht unter Anleitung gemeinsam mit den universitär ausgebildeten Archäolog*innen des Projekts. Allgemein erweist sich die Zusammenarbeit mit Citizen Scientists im Projekt als sehr effizient, und der Arbeitsfortschritt ist aufgrund ihres Enthusiasmus und ihrer Zahl oft deutlich schneller als erwartet.⁴

Bereits abgeschlossen wurde in „United by Crisis?“ die in Form verschiedener Workshops über drei Schuljahre hinweg andauernde Zusammenarbeit mit zwei Klassen des Schulzentrums Asparn/Zaya. Nachdem jedes Kind schon im Vorjahr selbstständig Bodenproben für die Erstellung einer Isotopenlandkarte entnommen hatte, fand heuer ein abschließender Interpretationsworkshop statt. Dabei erstellten die Kinder unter der Bezeichnung „Steinzeitstream“⁴⁵ eigenständig Erklärvideos zu den im Projekt genutzten Methoden. Auch die Projektergebnisse wurden von den Schüler*innen selbst der Öffentlichkeit vorgestellt – unter anderem im Rahmen einer feierlichen Festveranstaltung im MAMUZ Schloss

Asparn/Zaya, bei der sie ihre Erkenntnisse in mehreren Durchgängen allen anderen Klassen der Schule sowie Eltern und Medienvertreter*innen präsentierten.

ERSTE ERGEBNISSE

Durch Line-Walking-Surveys und Recherchen in Funddeposits und Sammlungen konnten im Projektgebiet bislang 39 Fundstellen mit gesichert frühneolithischen Funden identifiziert werden. In den meisten Fällen ist auch eine genauere Datierung möglich, so dass sich ein Überblick über die Entwicklung der Besiedelung ergibt. Es zeigt sich, dass vor allem in der Zeit der „Notenkopferkeramik“, der späteren Phase der Bandkeramik, besonders viele Siedlungen existierten, während die Anzahl der Siedlungen am Ende der Bandkeramik – möglicherweise in einem zeitlichen Zusammenhang mit dem „Massaker von Schletz“ – zurückging.

SONDERFÄLLE

Eine Besonderheit in der Projektregion ist das Auftreten von Siedlungskonzentrationen an Bachoberläufen. Besonders spannend ist die in Gaubitsch entdeckte Situation. Die Fundverteilung der Surveys spricht dafür, dass sich in unmittelbarer Nähe drei bandkeramische Siedlungen befanden. Laut der Datierung der Funde dürften sie alle bereits in der älteren Bandkeramik gegründet worden sein – falls sie zeitgleich existierten, würde dies auf eine komplexe Siedlungsstruktur hindeuten.

Eine besondere Funktion hatte ein bei Altmanns entdeckter Fundplatz. Da seine topografische Lage für die Bandkeramik sehr untypisch und die Menge der entdeckten Keramik gering ist, war er vielleicht nicht per-

manent besiedelt, sondern wurde nur zur Rohmaterialgewinnung aufgesucht – für den Abbau von Jurahornstein zur Produktion von Steingeräten.

ANTHROPOLOGIE UND DNA

Begleitend zu „United by Crisis?“ schreiten auch die anthropologischen Untersuchungen voran, wobei vor allem die Publikation der aDNA-Analysen von 92 Individuen aus Asparn/Schletz durch ein großes internationales Forschungsteam für Aufsehen sorgte.⁶ Sie zeigt, dass – im Gegensatz zu anderen Fundstellen – zwischen den in Schletz aufgefundenen Personen fast keine verwandtschaftlichen Beziehungen bestanden; die Individuen gehörten somit definitiv nicht zu einer einzelnen kleineren Gemeinschaft. Äußerst spannend wird die Korrelation dieser Erkenntnis mit den im kommenden Jahr zu erwartenden Ergebnissen der im Projekt durchgeführten Sr-Isotopenanalysen, von denen Aussagen zur möglichen Herkunft der Verstorbenen zu erwarten sind.

¹ BOKU University, Institut für Bodenforschung, Department für Ökosystemmanagement, Klima und Biodiversität, Campus Tulln.

² Montanuniversität Leoben, Lehrstuhl für Allgemeine und Analytische Chemie.

³ Naturhistorisches Museum, Anthropologische Abteilung.

⁴ Ein sehr herzliches Dankeschön für die Unterstützung des Projekts gebührt an dieser Stelle daher nicht nur der Gesellschaft für Forschungsförderung Niederösterreich, sondern an erster Stelle allen beteiligten Citizen Scientists!

⁵ Add-on zum Projekt „United by Crisis?“; gefördert von der Abteilung Wissenschaft und Forschung des Landes Niederösterreich im Rahmen der Science Class 2023/2024, vgl. <https://united-by-crisis.at/steinzeitstream>, abgerufen am 23.1.2025.

⁶ Pere Gelabert, Penny Bickle, Daniela Hofmann et al.: Social and genetic diversity in first farmers of central Europe. In: *Nature Human Behaviour* 9, 2025, S. 53–64, <https://doi.org/10.1038/s41562-024-02034-z>, abgerufen am 23.1.2025.

<https://doi.org/10.48341/mmdb-t453>



Projektwebsite mit
aktuellen Informationen



GEFÖRDERT IM RAHMEN DER FTI-STRATEGIE NIEDERÖSTERREICH 2027



Achtung, Räuber!

Ein Brettspiel über den Handel entlang der antiken Bernsteinroute

Von Elisabeth Nowotny

Um den Besucher*innen der Langen Nacht der Forschung in unterhaltsamer Weise Einblicke in die Römische Kaiserzeit sowie Völkerwanderungszeit im mittleren Donaauraum, mit Schwerpunkt Niederösterreich, zu geben, wurde von Elisabeth Nowotny das Spiel „Achtung, Räuber!“ entwickelt und umgesetzt.

KONZEPT

Die Spielzeit beträgt maximal zehn Minuten, und es besteht die Möglichkeit, sowohl gegeneinander (als konkurrierende Händler*innen) als auch miteinander (als kooperierende Händler*innen) zu spielen. Als Händler*in zieht man, nachdem man drei Handelswaren ausgewählt und auf den Karren geladen hat, vom Ausgangspunkt an der Ostsee durch die Gebiete der Germanen bis ins Römische Reich. Dabei gilt es, Risiken abzuwägen – etwa den schnelleren, jedoch gefährli-

chen Weg oder den sicheren Umweg zu wählen. Bleibt man mit dem Karren im Sumpf stecken oder wird von Räubern überfallen, so kostet das kostbare Handelswaren. Mit entsprechendem Würfelglück lässt sich der Fährpreis für das Übersetzen über die Donau sparen. Danach folgt man dem direkten Weg nach Carnuntum, der florierenden Weltstadt an der Grenze des Römischen Reichs, um seine germanischen Waren zu verkaufen und römische Waren zu erwerben. Zuvor besteht die Möglichkeit, einen Umweg über eine römische Poststation zu machen, wo die müden Zugtiere gegen frische getauscht werden – danach zählt jede Würfelaugen-Zahl doppelt! Von Carnuntum geht es abermals nach Norden, das Ziel ist der am Oberleiserberg bei Ernstbrunn gelegene germanische Königssitz.¹ Hier befindet sich ebenfalls ein Umschlagplatz für Waren, wo das römische Handelsgut schließlich an die Kosument*innen gebracht wird. >>

ARCHÄOLOGISCHE OBJEKTE UND HISTORISCHER HINTERGRUND

Als Handelswaren wurden im Spiel Objekte aus den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) verwendet, die römischer Herkunft sind und im breiten Korridor der Bernsteinstraße nördlich der Donau gefunden wurden. Diese Objekte stammen aus verschiedenen Fundkontexten – aus germanischen Brandgräbern und der römischen Station in Stillfried sowie aus oberflächlichen Aufsammlungen. Bei Letztgenannten handelt es sich um Streufunde, die am Oberleiserberg oder im Marchgebiet, sprich: im eigentlichen „Bernstein-Korridor“, getätigt wurden.

Diese Funde belegen, dass in den nachchristlichen Jahrhunderten, in denen die Zweiteilung in Reichsgebiet (im Fall von Niederösterreich: römische Provinzen) und Barbaricum bestand, der entlang der Donau verlaufende Limes nicht nur eine Grenze, sondern auch eine Kontaktzone war. Römische Waren fanden in größerer Anzahl ihren Weg ins Barbaricum², sei es als Handelswaren oder beispielsweise als bei einer Militärexpedition mitgeführter persönlicher Besitz.

Offenbar übten römische Waren eine Faszination auf die Germanen aus. So spielten bereits in den frühen Brandgräbern des 1. Jahrhunderts römische Objekte als Beigaben eine Rolle: Zu nennen ist etwa ein Eimerbeschlag in Form eines weiblichen Gesichts aus Rothenseehof, Grab 1 (Inv.Nr. UF-20252.9).³ Derartige reiche Gräber entlang der March zeugen von einer Anhäufung von Macht und Besitz in diesem Gebiet und der Möglichkeit des (regelhaften) Erwerbs römischer Waren, die schon alleine geografisch durch die Lage im Korridor der Bernsteinstraße gegeben war.

Von der Mitnahme römischer Alltagsgegenstände in das Barbaricum zeugt eine Reliefschüssel mit Jagd- oder Tierhatszzenen (Inv.Nr. UF-4965) aus der römischen Station in Stillfried an der March, die um 200 n. Chr. datiert.⁴ Es handelt sich um „Terra Sigillata“ genanntes Tafelgeschirr, eine generell sehr geschätzte Handelsware. Dieses Geschirr war auch bei den Germanen beliebt,

was sich darin zeigt, dass es hier – in einfacherer Technik – nachgeahmt wurde.

Eine dosenförmige Fibel mit massiver Bernstein einlage (Inv.Nr. UF-19875.236) wurde als Streufund in Bernhardsthal aufgesammelt.⁵ Auch dieser Fund belegt den Handel von Bernstein nach Süden, dessen Verarbeitung in Werkstätten des Imperium Romanum und den abermaligen Transport bzw. die Mitnahme ins Gebiet nördlich der Reichsgrenze. Die Fibel stammt aus der Zeit bald nach den Markomannenkriegen – ein Überbegriff für eine Reihe von militärischen Konflikten zwischen dem Römischen Reich und verschiedenen germanischen Stämmen, besonders den Markomannen, in den Jahren 166 und 180 n. Chr.

Ebenfalls in das spätere 2. Jahrhundert datiert eine kreuzförmige Emailfibel aus Bronze (Inv.Nr. UF-20477)⁶. Auch dieses römische Fabrikat wurde bei Aufsammlungen im Marchgebiet, genauer: in Drösing, gefunden und weist somit auf Waren- oder Personenverkehr in der den Markomannenkriegen nachfolgenden Epoche hin.

Die Nachahmung römischer Lebensweise zeigt sich besonders am völkerwanderungszeitlichen Königssitz am Oberleiserberg, sowohl in der Architektur⁷, in Alltagswaren, Schmuck sowie Einrichtung: Funde von Hohl- und Dachziegeln (Inv.Nr. UF-19829.177) zeugen von Wohnen nach Art der Romanitas, mit dem Komfort eines fest gedeckten Dachs und einer Fußbodenheizung.

Germanische Waren, die ihren Weg ins Römische Reich fanden, sind archäologisch weniger gut nachweisbar – erfreuten sich doch etwa Lebensmittel als Handelswaren großer Beliebtheit. Die historischen Quellen führen unter anderem Schinken, Wein und Getreide an. Ebenso Erwähnung finden blondes Haar, Erz und Gold. Diese Rohstoffe wurden weiterverarbeitet. Die aus organischem Material bestehenden Waren erhielten sich im archäologischen Befund nur in Ausnahmefällen und sind selbst dann wenig anschaulich (z. B. verkohltes Getreide). Daher wurde für das Spiel statt auf Fotos von Objekten der LSNÖ auf allgemeine Abbildungen zurückgegriffen.

Sehr wohl mit einem Weg von der Ostsee nach Süden zu verbinden sind jedoch beispielsweise Bernsteinper-



Das Spielbrett zu „Achtung Räuber! Handel entlang der antiken Bernsteinroute“, links und rechts die mit jeweils drei Waren beladenen Händlerkarren

len. Bernstein ist ein Rohstoff, der in großen Mengen in diesem Gebiet gewonnen werden konnte. Hier sind etwa Exemplare vom Königssitz am Oberleiserberg (Inv.Nr. UF-640) und aus den weit über unser Gebiet hinaus in der Fachwelt bekannten reichen Grabfunden der frühen Völkerwanderungszeit in Untersiebenbrunn (Inv.Nr. UF-7005) zu erwähnen⁸. Offenbar wusste die germanische Elite solch exotischen Schmuck zu schätzen.

SYNERGIEN

Die beschriebenen Objekte aus den LSNÖ, die im Spiel als Handelswaren dienen, sind zum Großteil in der Dauerausstellung des MAMUZ Schloss Asparn/Zaya der Öffentlichkeit zugänglich. Es bietet sich an, die Spieler*innen darauf hinzuweisen, dass und in welchem Raum diese Objekte im Original zu betrachten sind, und so Synergien zu schaffen: Sei es, dass die Besucher*innen sich im Anschluss an das Spiel diese Objekte ansehen, sei es, dass sie einen Anreiz für einen abermaligen Museumsbesuch haben. Einige Besucher*innen erkundigten sich sogar, ob das Spiel im Museumsshop käuflich zu erwerben sei; diesbezüglich können natürlich Überlegungen angestellt werden. Auf jeden Fall wird das Spiel, da es so großen Anklang fand, in der Folge auch bei anderen Veranstaltungen mit Öffentlichkeitsbeteiligung der LSNÖ bzw. des MAMUZ Schloss Asparn/Zaya zum Einsatz kommen.



Eimerbeschlag in Form eines weiblichen Gesichts aus einem germanischen Brandgrab (Grab 1) von Rothenseehof (Inv.Nr. UF-20252.9)



Dosenförmige Fibel mit Bernsteineinlage, Streufund aus Bernhardtsthal (Inv.Nr. UF-19875.236)

¹ Vgl. Alois Stuppner: Rund um den Oberleiserberg. Archäologische Denkmale der Gemeinden Ernstbrunn und Niederleis. Ernstbrunn 2006.

² Vgl. Thomas Atzmüller: Corpus der römischen Funde im europäischen Barbaricum. Lesefunde aus dem nordöstlichen Weinviertel. Diplomarbeit Univ. Wien 2010.

³ Vgl. Johannes-Wolfgang Neugebauer: Archäologie in Niederösterreich. Poysdorf und das Weinviertel. St. Pölten – Wien 1995.

⁴ Vgl. Bettina Lang: Die römischen Funde aus Stillfried an der March (NÖ). Die Forschungen von Fritz Felgenhauer der Jahre 1969 bis 1989. Diplomarbeit Univ. Wien 2011.

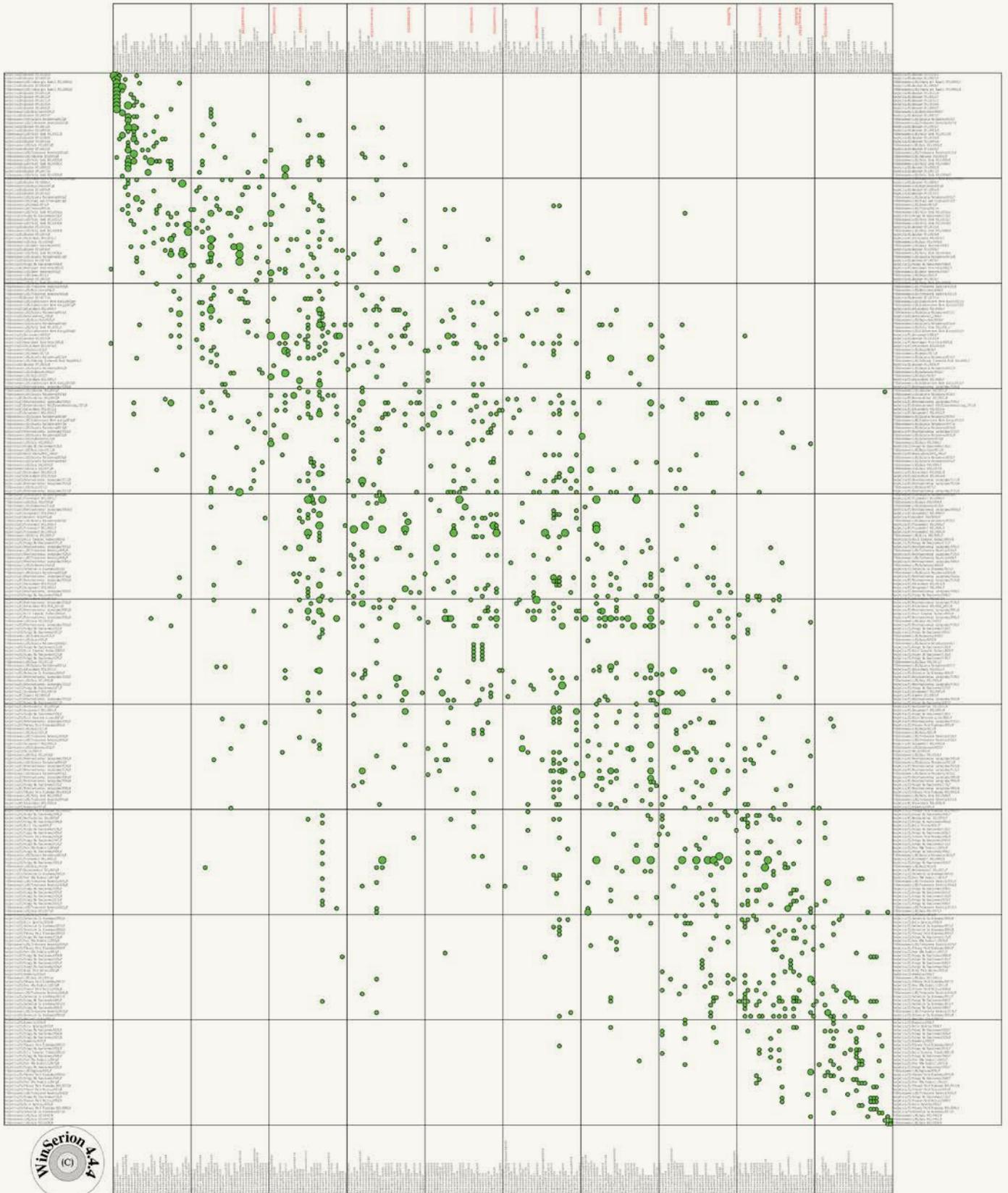
⁵ Vgl. Friedrich Jedlička: Ein Stück Bernsteinstraße im nordöstlichen Weinviertel. Ur- und frühgeschichtliche Streufunde als Beitrag zur Siedlungsgeschichte Niederösterreichs, Bd. 2, Teil 1. Internationale Archäologie, Bd. 129. Rahden/Westfalen 2017, S. 124, Taf. 4/11.

⁶ Vgl. ebd., S. 85, Abb. 28, S. 215, Taf. 16/12.

⁷ Vgl. Stuppner: Rund um den Oberleiserberg.

⁸ Vgl. Martina Nothnagel: Weibliche Eliten der Völkerwanderungszeit. Zwei Prunkbestattungen aus Untersiebenbrunn. Archäologische Forschungen in Niederösterreich, Bd. 12. St. Pölten 2013, S. 34, 133.

F=283 T=273 I=1631 I*=5428 OZ=1 AZ=30 LIS= 0.9906 COS= 0.9906 STR= 0.9906 J=1 M=35



Datierungsfragen

Die Stellung von Asparn/Schletz innerhalb der Aunjetitzkultur und darüber hinaus

Von Elisabeth Rammer

Über die Fundstelle Asparn/Schletz wurde bereits im Vorjahr ausführlich berichtet.¹ Durch die Beschäftigung mit neuen Aspekten soll der Bedeutung des Fundes nochmals Rechnung getragen werden. Der Fundort befindet sich im nördlichen Niederösterreich, im Bezirk Mistelbach. 1983 bis 1988 sowie 1990 bis 2005 fanden dort unter der Leitung von Helmut Windl (Niederösterreichisches Landesmuseum) archäologische Ausgrabungen statt.² Die dabei freigelegten Funde und die Befunddokumentation sind bereits seit damals Bestandteil der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), Sammlungsgebiet Archäologie, Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie (Standort: Archäologisches Zentraldepot der LSNÖ in der Kulturfabrik Hainburg).

Im Zuge der Grabungen wurde ein mehrphasiger Siedlungsplatz freigelegt. Der bisher bekannteste Zeitabschnitt ist jener der Bandkeramik, der eine befestigte Siedlung zuzurechnen ist. Im zu ihr gehörenden Graben

wurden die Skelette etlicher Individuen gefunden, die durch Gewalteinwirkung zu Tode gekommen waren, was als einer der ältesten bekannten Belege für einen kriegerischen Akt gedeutet wird.³

Durch die derzeit laufende wissenschaftliche Aufarbeitung der Grabungen ließen sich bisher neben den bereits erwähnten Spuren der Bandkeramik auch Siedlungsspuren der Aunjetitzkultur (Frühbronzezeit), der Mittelbronzezeit sowie Gräber der Völkerwanderungszeit identifizieren. Die Datierung der einzelnen Befunde wurde bereits 2023 begonnen, 2024 fortgeführt und wird aufgrund des großen Arbeitsumfangs auch 2025 noch einige Zeit in Anspruch nehmen. Es ist hier also durchaus noch mit weiteren Epochen der Urgeschichte zu rechnen. Parallel zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der bandkeramischen Epoche begann 2023 auch die detaillierte Untersuchung der frühbronzezeitlichen Siedlungsreste.⁴ Diese Arbeiten konnten 2024 fortgeführt werden. >>

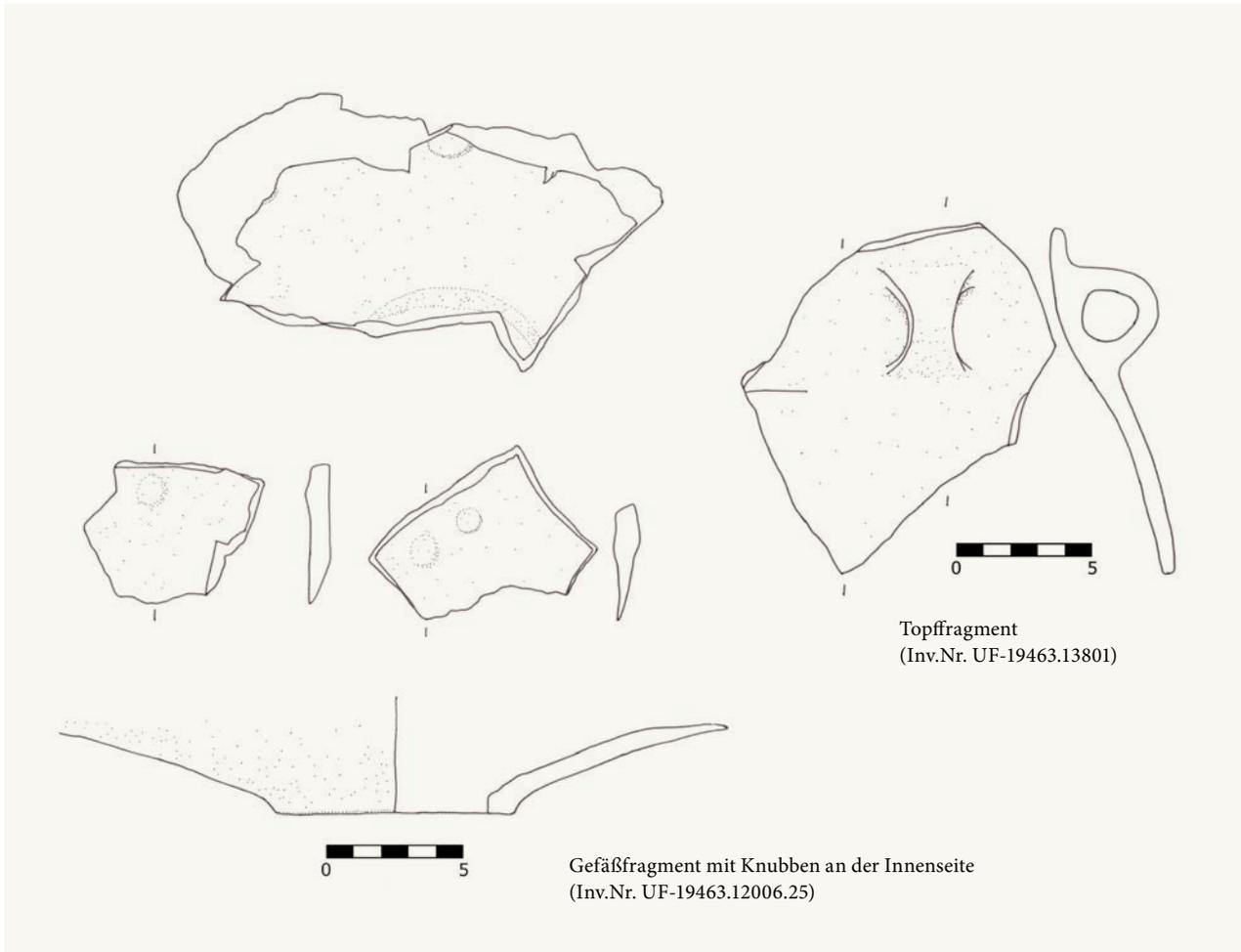
Bereits laut derzeitigem Stand nach Durchsicht der Befunde zeigte sich, dass jene der Frühbronzezeit zwar geschlossen der Aunjetitzkultur angehören, allerdings möglicherweise ungleich alt sind. So trat etwa in der trapezförmigen Vorratsgrube Verf. 704, Schnitt 35, ein Gefäß mit niedrigen Knubben an der Innenseite auf (Inv.Nr. UF-19463.12006.25). Derartige Objekte sind aus der Aunjetitzkultur bisher nicht bekannt, treten aber in ähnlicher Form in Niederösterreich in der Bronzezeit ab der Gruppe Věteřov-Böheimkirchen auf.⁵ Auch das Topffragment (Inv.Nr. UF-19463.13801) aus Verf. 788 scheint bereits jüngeren Varianten, vergleichbar jenen des Věteřov-Horizontes, zu ähneln.⁶ Es stellte sich also die Frage, wie genau Asparn/Schletz zeitlich innerhalb der Aunjetitzkultur zu positionieren ist. Aus diesem Grund wurde beschlossen, diese Fundstelle in die Ergebnisse bereits durchgeführter quantitativer Analysen einzupflegen.

Genauer gesagt wurden die Fundtypen von Asparn/Schletz mit der schon bestehenden, mithilfe der Bilddatenbank Montelius erstellten Seriation der Aunjetitzkultur abgeglichen.⁷ Eine Seriation ist eine relativchronologische Abfolge von Funden und Befunden. Sie basiert auf dem Prinzip, dass alle Funde eines archäologischen Befundes (annähernd) zeitgleich in diesen gelangt sind und gleichzeitig existierten, aber nicht zur gleichen Zeit hergestellt wurden.⁸ Da die Objekte eben unterschiedlich alt sind, lässt sich, wenn man mehrere Befunde miteinander vergleicht, anhand ihres Inhaltes deren zeitliche Abfolge rekonstruieren. Wie viel Zeit zwischen der Entstehung der einzelnen Befunde verstrichen ist oder wie lange die Objekte in Verwendung waren, bevor sie in die Erde gelangten, ist daraus aber nicht abzuleiten. Es handelt sich hier mehr um eine Altersbestimmung im Sinne von „älter als ...“ oder „jünger als ...“. Angaben in konkre-

ten Jahren werden in der Archäologie entweder mithilfe schriftlicher Quellen oder – wo dies nicht möglich ist bzw. ergänzend dazu – mittels 14C-Messungen ermittelt.

Die Seriation der bekannten Befunde der Aunjetitzkultur ergab grob gesagt, dass sich deren älteste Fundstellen in der Slowakei befanden, von wo aus sie sich in Richtung Tschechien und Niederösterreich ausgebreitet hatte.⁹ Die in Asparn/Schletz vertretenen Fundtypen treten in dieser Seriation ab jenem Zeitpunkt auf, ab dem die genannte frühbronzezeitliche archäologische Kultur erstmals in Niederösterreich nachweisbar ist. Der Fundort deckt von da an, wie es scheint, das gesamte Zeitspektrum der Aunjetitzkultur bis zu ihrem Ende ab. Zu den ältesten Befunden von Asparn/Schletz zählen laut diesem Ergebnis die Verfärbungen 635, Schnitt 33, und 796, Schnitt 37. Die Objekte 360 (Schnitt 21), 361 (Schnitt 21), 704 (Schnitt 35), 788 (Schnitt 37) und 789 (Schnitt 37) wiederum stellen die jüngsten Befunde dar. Dieses Ergebnis deckt sich mit den zuvor beschriebenen Beobachtungen. Die beiden konkret genannten Funde stammen beide aus Befunden, die gemäß dem Ergebnis der Seriation an das Ende der Aunjetitzkultur zu stellen sind.

Abschließend bleibt zu sagen, dass eine stratigrafische Auswertung der Befunde derzeit noch aussteht. „Stratigrafische Auswertung“ bedeutet, dass man nach Überschneidungen und Überlagerungen der Verfärbungen sucht. Jener Befund, welcher überschritten oder überlagert wird, ist älter als der, welcher überschneidet. Auch daraus ergibt sich eine relativchronologische Abfolge der Häuser, Siedlungsgruben etc. innerhalb der Siedlung. Diese Art der Untersuchung ist – wie gesagt – noch nicht erfolgt, für 2026 aber geplant. Die Ergebnisse der quantitativen Analysen zeigen möglicherweise, was hier in Bezug auf den frühbronzezeitlichen Siedlungsabschnitt zu erwarten sein könnte.



Topffragment
(Inv.Nr. UF-19463.13801)

Gefäßfragment mit Knubben an der Innenseite
(Inv.Nr. UF-19463.12006.25)

¹ Vgl. Elisabeth Rammer: Regel oder Sonderform? Die frühbronzezeitlichen Siedlungsbestattungen von Asparn/Schletz. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 10. St. Pölten 2024, S. 40–43.

² Vgl. Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. Fundberichte aus Österreich [FAÖ] 22, 1983, S. 232; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 26, 1987, S. 197; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 30, 1991, S. 241f; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 31, 1992, S. 413; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 32, 1993, S. 678; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 33, Wien 1994, S. 493. Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 34, 1995, S. 631; Helmut Windl: KG Schletz. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 41, 2002, S. 573; Helmut Windl: KG Asparn. MG Asparn an der Zaya. FAÖ 44, 2005, S. 453.

³ Vgl. Helmut Windl: Rätsel um Gewalt und Tod vor 7000 Jahren. Eine Spurensicherung. Ausst.-Kat. Museum für Urgeschichte Asparn/Zaya. Katalog des NÖ Landesmuseums, N. F. 393. Wien 1996.

⁴ Vgl. Rammer: Regel oder Sonderform?

⁵ Vgl. Johannes-Wolfgang Neugebauer: Bronzezeit im Osten Österreichs. Wissenschaftliche Schriftenreihe 98/99/100/101. St. Pölten – Wien 1994, S. 130, Abb. 68/26.

⁶ Vgl. ebd., S. 120, Abb. 62/a /17.

⁷ Vgl. Elisabeth Rammer: Bild für Bild – Eine Analyse der Aunjetitzkultur mit Hilfe der Datenbank Montelius. In: Franz Pieler, Peter Trebsche (Hrsg.), Beiträge zum Tag der Niederösterreichischen Landesarchäologie 2017. Festschrift für Ernst Lauer mann. Asparn/Zaya 2017, S. 163–170. Vgl. auch Elisabeth Rammer: Die Aunjetitzkultur in Bildern. Ein Zwischenbericht und erste Ergebnisse. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2017 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2018, S. 148–151.

⁸ Für dieses und das Folgende vgl. Peter Stadler: Quantitative Studien zur Archäologie der Awaren I. Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 60. Wien 2005, S. 17–26. Vgl. auch William Matthew Flinders Petrie: Sequences in Prehistoric Remains. In: The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 29, 3/4, 1899, S. 295–301.

⁹ Vgl. Rammer: Die Aunjetitzkultur in Bildern.

<https://doi.org/10.48341/g9mk-pe51>



1 mm

Die Präsenz der kleinen Dinge

Vom Mehrwert der Mikroarchäologie

Von Silvia Wiesinger

An Plätzen längst verschwundener Siedlungen sind sie gewöhnlich allgegenwärtig in der Erde zu finden. Mikroskopisch klein, unscheinbar, von Bodenfauna und -flora unbeachtet haben sie Jahrhunderte oder gar Jahrtausende überdauert, bevor sie im Zuge archäologischer Grabungen wieder ans Tageslicht gelangen. Doch auch dann bleiben sie selbst dem scharfen Blick von Archäolog*innen meistens verborgen. Die Rede ist von archäologischen Mikrofunden – nur wenige Millimeter großen, unvermeidbaren und unabsichtlich hinterlassenen Spuren handwerklicher, hauswirtschaftlicher und landwirtschaftlicher Aktivitäten.¹ Wenn makroskopisch sichtbare Nachweise gänzlich fehlen, erlauben Mikrofundstücke noch Rückschlüsse darauf, welchen Beschäftigungen die Menschen vor Ort einst nachgingen. So lassen etwa winzige Gusstropfen aus Bronze oder kleine Schlackestücke von Metalllegierungen auf lokale Schmiedetätigkeiten schließen. Auch Mikroökofakte wie Fischschuppen, Eierschalenfragmente oder verkohlte Getreidekörner liefern manch wertvolle Information über die einst verfügbaren Nahrungsmittel und deren Verarbeitung.

Foto: ÖAW-ÖA/S. Wiesinger

WOZU MIKROARCHÄOLOGIE?

Durch die Analyse von Mikrofunden wird es möglich, „unsichtbare“ Tätigkeiten zu erfassen; Arbeitsschritte können nachvollzogen werden und fördern das Verständnis von Arbeitsabläufen und Produktionsprozessen.² Um mikroarchäologische Reste zu finden, bedarf es der bewussten und gezielten Entnahme von Erdproben und ihrer nachfolgenden genauen Analyse. Besonders bei Rettungsgrabungen stellen allerdings sowohl die richtige Strategie der Probenentnahme als auch die weitere logistische Handhabung der Proben Archäolog*innen vor Herausforderungen. Andererseits wird bei einem Verzicht auf mikroarchäologische Untersuchungen ein Informationsverlust in Kauf genommen, dessen Ausmaß schwierig einzuschätzen ist und der im Nachhinein keinesfalls wettgemacht werden kann. Die Generierung von Basisdaten zu Art und Weise der Probenentnahme, dem zusätzlichen Informationsgewinn durch mikroarchäologische Untersuchungen und dem zu erwartenden Analyseaufwand ist also erforderlich, um Archäolog*innen bei dieser wichtigen Entscheidungsfindung zu unterstützen. >>

DAS PROJEKT

Trotz ihres unscheinbaren Aussehens stellen mikroarchäologische Abfälle zweifellos archäologische Funde dar und finden als solche auch Eingang in Sammlungen. Sich mit Sammlungsobjekten auseinanderzusetzen und daraus neue Erkenntnisse zu gewinnen, wird am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) der Universität für Weiterbildung Krems als Kernaufgabe verstanden. So boten sich hier die passenden Rahmenbedingungen, um der Frage nach dem Informationswert der kleinen Reste auf den Grund zu gehen.

Für das Projekt „Lost or Found? Mikroarchäologie in Niederösterreich“ (Projektleitung: Sandra Sam und Peter Trebsche) wurden im Lauf des Jahres 2024 mikroarchäologische Funde aus insgesamt 85 Erdproben von acht urgeschichtlichen Siedlungsfundstellen in Niederösterreich ausgewertet. Die zeitliche Einordnung der Fundstellen erstreckte sich vom Jungneolithikum bis in die Späte Eisenzeit (Latène-Zeit). Die Bergung der Erdproben war bei Rettungsgrabungen bereits im Vorfeld von verschiedenen Grabungsfirmen bzw. Institutionen in enger Abstimmung mit dem Bundesdenkmalamt durchgeführt worden. Um eine fachgerechte und zeitnahe Bearbeitung der Proben zu garantieren, erfolgte deren Untersuchung 2024 parallel in zwei spezialisierten Laboren in Innsbruck und in Wien. Die Basis dafür bildeten Kooperationsvereinbarungen der Universität für Weiterbildung Krems mit dem Institut für Archäologien der Universität Innsbruck einerseits und mit dem Österreichischen Archäologischen Institut (ÖAI) an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien andererseits. Damit standen für das Projekt sowohl die Einrichtungen des Mikroarchäologischen Labors der Universität Innsbruck als auch jene des Archäobotanik-Labors am ÖAI zur Verfügung. In einem interdisziplinären Ansatz wurden die Untersuchungen von Pflanzenresten, Fischknochen, mikromorphologischen Proben und Mikroabfällen kombiniert.

ERSTE ERKENNTNISSE

Aus den leichten und schweren Flotationsrückständen der Erdproben wurden alle enthaltenen Mikroartefakte in der Größenordnung von zwei bis zehn Millimetern unter einem Auflichtmikroskop ausgelesen. Die Dimensionen der Mikroökofakte pflanzlichen und tierischen Ursprungs lagen zum Teil noch deutlich darunter. Wie sich herausstellte, übertraf die Anzahl verkohlter Pflanzenreste jene aller übrigen Fundkategorien um ein Vielfaches. Abgesehen von Holzkohle sind es vor allem Samen und Früchte, die aufgrund ihrer kompakten Form und dichten Gewebestruktur verkohlt erhalten geblieben sind.³ Auch Hüllspelzenbasen von Spelzgetreidearten kamen in größerer Menge zum Vorschein. Als Mikroabfälle der Nahrungszubereitung reflektieren sie in erster Linie menschliche Ernährungsgewohnheiten. Bei einer Verwendung als Viehfutter oder Saatgut wäre beispielsweise der Arbeitsschritt des Entspelzens entfallen. Zudem wurde eine ganze Reihe an Wildpflanzen nachgewiesen, die uns einen kleinen Eindruck vom Aussehen der Äcker, Grünflächen und genutzten Holzbestände in der Umgebung der untersuchten Siedlungsstellen vermitteln.

AUSBLICK

Derzeit ist die Zusammenführung und sorgfältige Synthese aller im Projekt erhobenen Daten noch im Gange, aber man darf bereits auf die Resultate gespannt sein. Es ist geplant, die Ergebnisse in einer wissenschaftlichen Zeitschrift mit internationaler Reichweite zu publizieren und in Form von Open Access zugänglich zu machen. Die Erkenntnisse sollen zudem als Leitfaden dienen, um zusätzliche Informationen aus Grabungsbefunden zu generieren und damit das technische und wissenschaftliche Know-how bei Rettungsgrabungen zu verbessern.



Skabiosen-Flockenblume (*Centaurea scabiosa*), links blühend, rechts verkohlte Frucht aus der Ascheschicht eines latènezeitlichen Ofenbefundes, Zendorf (SE 77, FNr. 30)



Verkohlte Hüllspelzenbasen und Ährchengabeln (Spreureste) von Einkorn (*Triticum monococcum*) aus der Ascheschicht eines latènezeitlichen Ofenbefundes, Zendorf (SE 77, FNr. 30)

¹ Vgl. Isaac I. Ullah, Paul R. Duffy, Edward B. Banning: Modernizing Spatial Micro-Refuse Analysis: New Methods for Collecting, Analyzing and Interpreting the Spatial Patterning of Micro-Refuse from House-Floor Contexts. In: *Journal of Archaeological Method and Theory* 22, 4, 2014, S. 1238–1262.

² Vgl. Carla Lancelotti, Alessandra Pecci, Debora Zurro: Anthropic Activity Markers: Archaeology and Ethnoarchaeology. In: *Environmental Archaeology* 22, 4, 2017, S. 339–342.

³ Vgl. Stefanie Jacomet, Angela Kreuz: *Archäobotanik. Aufgaben, Methoden und Ergebnisse vegetations- und agrargeschichtlicher Forschung*. Stuttgart 1999, S. 60f.



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Ein Haus für die Sammlung

Der Verein Carnuntum und sein erstes Museum

Von Eduard Pollhammer

Mit der Gründung des „Vereins Carnuntum“ 1884 begann vor 140 Jahren eine intensive Forschungs- und Sammlungstätigkeit in Carnuntum, welche die Basis für die Bestände des Sammlungsbereichs Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und den Grundstein für die Entwicklung des Archäologischen Parks Carnuntum in seiner heutigen Form legte.¹ Neben den Ausgrabungen und der Erhaltung der Denkmäler war die Errichtung eines eigenen Carnuntum-Museums mit der Zusammenführung sämtlicher Funde aus Carnuntum ein vorrangiges Anliegen der Gründungsmitglieder des Vereins und als Zielvorgabe bereits in den Vereinsstatuten festgelegt. Von der Vereinsgründung bis zur Realisierung des Wunsches dauerte es aber noch 20 Jahre, die von intensiven Bemühungen um den Museumsbau,² aber auch von der Sorge um einen geeigneten Platz „zur sicheren Bergung der Funde“³ geprägt waren. Schließlich konnte am 27. Mai 1904 das von den Architekten Friedrich Ohmann und August Kirstein entwor-

fene Museum Carnuntinum durch Kaiser Franz Joseph I. in Deutsch-Altenburg eröffnet werden. Bis zum Zeitpunkt seiner Errichtung hatte es drei verstreut liegende Standorte in den Gemeinden Petronell und Deutsch-Altenburg gegeben, an denen Funde aus Carnuntum aufgestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren. Aus Anlass der beiden Jubiläen „140 Jahre Verein Carnuntum“ und „120 Jahre Museum Carnuntinum“ soll einer dieser Standorte, das erste Vereinsmuseum, in diesem Beitrag vorgestellt werden.

Schon vor der Gründung des Vereins gab es mehrere Sammlungen mit Funden aus Carnuntum, die im 19. Jahrhundert von an der Geschichte interessierten Privatpersonen angelegt wurden. Darunter befanden sich vor allem auch die adeligen Großgrundbesitzer der Region, die Grafen Abensperg und Traun sowie die Freiherren von Ludwigstorff, die ihre archäologischen Sammlungen in ihren Schlössern auch öffentlich zur Schau stellten. Die Funde konnten in der Sala Terrena des Schlosses >>

Petronell und in Schloss Ludwigstorff in Deutsch-Altenburg, seit 1892 vor allem in einem eigens als Museum adaptierten großen Raum des Schlosses, besichtigt werden.⁴ Zahlreiche Steindenkmäler fanden auch im Hof des Schlosses Ludwigstorff Aufstellung.

Eine umfangreiche Sammlung mit Funden aus Carnuntum besaß zudem Carl Hollitzer (1831–1917), Großindustrieller, Steinbruchbesitzer und Bürgermeister von Deutsch-Altenburg. Die Sammlung verwahrte er in seiner 1879 erbauten Villa Hollitzer, dem heutigen Gemeindegem. von Bad Deutsch-Altenburg⁵, wo er sie gelegentlich auch Besucher*innen präsentierte.⁶

Carl Hollitzer war Gründungs- und Kuratoriumsmitglied des Vereins Carnuntum und einer seiner größten Förderer. Nachdem sich die Idee eines eigenen Carnuntum-Museums nach der Vereinsgründung nicht sofort umsetzen ließ, stellte er dem Verein ein von der Familie Hollitzer im Jahr 1849 erworbenes Gebäude in der Badgasse 4 in Deutsch-Altenburg, das sogenannte Bastlerhaus, als provisorisches Museum zur Verfügung. Der Name leitete sich von einem Vorbesitzer ab, dem Arzt und Medizinprofessor Anton Dominik Bastler (1802–1886), der die Heilquellen von Deutsch-Altenburg auf ihre Wirksamkeit untersucht hatte. In den Jahren 1958 bis 1960 wurde an der Stelle des Bastlerhauses ein Wohnbau, der Floriani-Hof, errichtet, benannt nach einer barocken Florianistatue, die einst auch die Fassade des Bastlerhauses geschmückt hatte.

Für die Adaptierung als Museum ließ Carl Hollitzer mit seinem Bruder, dem Bauunternehmer Franz Hollitzer, die Zwischenmauern im hohen, mit Deckengewölbe versehenen Erdgeschoß des Schüttkastens des Bastlerhauses entfernen und „stellte diesen weiten, luftigen, feuersicheren, trockenen Raum unentgeltlich dem Vereine zur Verfügung“.⁷ So konnten bereits die Funde aus den ersten Grabungen des Vereins, die 1885 unter der Leitung von Alois Hauser im Legionslager von Carnuntum durchgeführt wurden, in dem neuen Museum aufgestellt werden. Neben den Funden der Vereinsgrabungen ließ Carl Hollitzer die eigene Sammlung aus seiner Villa sowie die Sammlung Nowatzi⁸ und einen Teil der

Sammlung Ludwigstorff in das neue, provisorische Vereinsmuseum überführen.⁹ Die Sammlung Hollitzer umfasste auch Exponate aus Brigetio und dem Mittelmeerraum, die aber Anfang der 1920er-Jahre aus den Beständen entfernt wurden.¹⁰ Die „Beschließerin“ des Hauses, die den ersten Stock bewohnte, öffnete Besucher*innen bei entsprechendem Trinkgeld zu jeder Tageszeit die Türen.¹¹ Im ersten Halbjahr 1892 wurden die Bestände des Vereinsmuseums von Landesgerichtsrat Schmidl aus Wien in einer mehrwöchigen Kampagne neu geordnet.¹² Einzelne Funde bekamen nun auch Beschriftungsetiketten. Die umfangreichen Grabungen des Vereins im Legionslager und im Amphitheater der Lagervorstadt ließen die Zahl der Funde stetig anwachsen, sodass bald Platzmangel in dem Raum herrschte. Größere Inschriften und Architekturglieder wurden daher in einem kleinen Anbau mit Pultdach an der Schmalseite des Gebäudes untergebracht.

Der bedeutendste Zuwachs im Vereinsmuseum erfolgte 1894. In diesem Jahr stieß der Landwirt Jakob Sutter bei Aushubarbeiten im Zuge der Aufstellung einer Dreschmaschine in seinem Hof in Petronell auf ein Mithras-Heiligtum („Mithräum III“), dessen Skulpturenausstattung zum Teil noch *in situ* erhalten war. Dazu gehören Fragmente des Kultbildes, eines kolossalen Stiertötungsreliefs, der Hauptaltar („Jahreszeitenaltar“) und die Darstellung einer Felsgeburt des Mithras, die links neben dem Hauptaltar aufgestellt war. Zur Sicherung der Denkmäler wurden die Funde aus dem Mithräum von Carl Hollitzer um einen „halben Tausender“ (500 Gulden, nach heutigem Wert ca. 9.000 Euro) angekauft und im Vereinsmuseum aufgestellt.¹³

Nur etwa 500 Meter vom Bastlerhaus entfernt konnte von 1901 bis 1904 das lang ersehnte Museum Carnuntinum auf einem Grundstück errichtet werden, das wieder Carl Hollitzer zur Verfügung gestellt hatte. Vor der Eröffnung wurden im Winter 1903/04 die Bestände aus dem provisorischen Vereinsmuseum in den Neubau überführt und im rechten nordseitigen Flügel des Obergeschoßes aufgestellt. Der südseitige Flügel war der Sammlung Ludwigstorff vorbehalten. Für die Funde ➤



Funde aus dem Mithräum III
vor dem Schüttkasten des
Bastlerhauses, zwischen
1894 und 1903



Erstes Vereinsmuseum
im Schüttkasten
des Bastlerhauses mit
Funden aus dem
Mithräum III, zwischen
1894 und 1903

aus dem Mithräum III wurde im Erdgeschoß eigens eine reduziert gestaltete Nachahmung eines Mithräums in der Mittelachse gegenüber dem Eingang angelegt. Als Blickfang diente das große Stiertötungsrelief an der Rückwand der Mithrasgrotte, von dem bei einer Nachgrabung im Jahr 1894 noch 23 Bruchstücke gefunden worden waren und das der Bildhauer Rothmund aus dem Atelier Caspar von Zumbusch rekonstruiert hatte. Die Rekonstruktion des Reliefs wurde vom Besitzer der Funde, Carl Hollitzer, finanziert. 1921 gelangten die Denkmäler aus dem Mithräum durch ein Tauschgeschäft mit dem damaligen Eigentümer, dem Künstler Carl Leopold Hollitzer, Sohn von Carl Hollitzer, in den Besitz des Vereins Carnuntum.¹⁴ Carl Leopold Hollitzer, dessen besonderes Interesse Militaria galt, erhielt im Gegenzug mehrere Objekte aus dem Heeresgeschichtlichen Museum in Wien.

Die Funde aus dem Mithräum, die zehn Jahre lang im ersten Vereinsmuseum im Bastlerhaus zu sehen waren und nun bereits seit 120 Jahren im Museum Carnuntinum präsentiert werden, gehören zu den Highlights eines jeden Besuchs in Carnuntum. Sie bilden mit der Mithrasgrotte das zentrale gestalterische Element im Erdgeschoß des Museums.

¹ Vgl. Eduard Pollhammer: Der „Verein Carnuntum“ und die Anfänge der römischen Sammlung des Landes Niederösterreich. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 253–258.

² Vgl. Christa Farka, Eduard Pollhammer: Zum Jubiläum – 140 Jahre Gesellschaft der Freunde Carnuntums. 120 Jahre Museum Carnuntinum. 1884–2024. Acta Carnuntina 14, 2. Petronell-Carnuntum 2024, S. 23f.

³ Zacharias Konrad Lecher: Feuilleton. Vom Ruinenfeld Carnuntum. In: Die Presse, 21.10.1885, S. 2.

⁴ Vgl. Kleine Chronik. Aus Carnuntum. In: Neue Freie Presse, 20.8.1892, S. 2.

⁵ Der Ortsname „Deutsch-Altenburg“ wurde 1928 in „Bad Deutsch-Altenburg“ geändert.

⁶ Vgl. Feuilleton. Unter der Erde. Eine Maifahrt des „Concordia“-Clubs. In: Die Presse, 24.5.1884, S. 2.

⁷ Lecher: Feuilleton, S. 3.

⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Jasmine Cencic (S. 58–61). Frau Cencic bin ich auch für zahlreiche Hinweise zum Bastlerhaus zu großem Dank verpflichtet.

⁹ Eine Auflistung der Exponate liefern Wilhelm Kubitschek, Salomon Frankfurter: Führer durch Carnuntum. Wien 1891, S. 49–54.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Kubitschek, Salomon Frankfurter: Führer durch Carnuntum. Wien, ⁶1923, S. 50.

¹¹ Vgl. Kubitschek/Frankfurter: Führer durch Carnuntum (1891), S. 49.

¹² Vgl. Kleine Chronik. Aus Carnuntum, S. 2.

¹³ Vgl. Joseph Maurer: Die Aufdeckung des Mithräums in Carnuntum. In: Wiener Geschichtsblätter 1894, S. 157. Der bei der Freilegung beschädigte Jahreszeitenaltar wurde noch im selben Jahr vom Bildhauer Sturm restauriert; ebd.

¹⁴ Vgl. Manfred Kandler: Vom Verein Carnuntum zur Gesellschaft der Freunde Carnuntums – hundert Jahre Vereinsgeschichte. In: Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde Carnuntums, 1984, S. 100f.



Mithrasgrotte im
Museum Carnuntinum,
um 1904



Funde im ersten
Vereinsmuseum,
Postkarte, 1903



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Heidentor reloaded. Twin it!

Ein Triumphalmonument im Wandel der Zeit

Von Martin Baer und Bernadette Malkiel

Dank der Förderung durch das Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) konnten die erforderlichen Mittel bereitgestellt werden, um das vom Sammlungsbereich Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) eingereichte Projekt „Das Heidentor von Carnuntum im Wandel der Zeit – 3D-Digitalisierung eines Triumphalmonuments“ für die EU-weite Kampagne „Twin it!“ umzusetzen. Diese Initiative verfolgt das Ziel, Kulturgüter mittels hochauflösender 3-D-Digitalisierungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und so andere Institutionen zu ähnlichen Vorhaben zu motivieren. Im Rahmen der Kampagne präsentierte Österreich bei einem Kulturministertreffen am 14. Mai 2024 in Brüssel das digital erfasste Heidentor von Carnuntum als exemplarisches 3-D-Modell.

Das Heidentor ist nicht nur ein bedeutendes Wahrzeichen des römischen Erbes in Österreich, sondern auch ein einzigartiges Monument, dessen ursprüngliche Form längst vergangen ist. Eine umfassende und detailreiche

3-D-Ansicht ist daher von unschätzbarem Wert, um das Bauwerk für kommende Generationen zu bewahren – insbesondere, da es als freistehende Ruine ständig den Einflüssen der Witterung ausgesetzt ist. Durch die digitale Erfassung wird seine historische Substanz virtuell konserviert. Aufgrund wiederkehrend notwendiger Restaurierungen, ausgelöst durch Schäden infolge von Bewuchs am Mauerwerk, ist die detaillierte 3-D-Digitalisierung entscheidend: Sie bietet gegenüber einzelnen, selektiven Fotografien ein realitätsnäheres Gesamtbild und schafft damit eine wertvolle Grundlage für künftige Untersuchungen, konservatorische Maßnahmen sowie immersive Wissensvermittlung, etwa in Ausstellungen.

Im Rahmen des Projekts wurden vier Modelle erstellt, um nicht nur den heutigen Zustand des Bauwerks, sondern auch seine ursprüngliche Form und seine Entwicklung im Lauf der Jahrhunderte sichtbar zu machen. Historische Darstellungen aus verschiedenen Epochen dienten dabei als Grundlage. Sie wurden in detailgetreue dreidimensionale Modelle übertragen, um ein umfassenderes Verständnis für die Geschichte des Bauwerks zu erzielen. >>

HEIDENTOR

Das Bild des Heidentors ist heute besonders durch seine ruinöse Erscheinung bestimmt. Doch dank archäologischer Ausgrabungen zwischen 1998 und 2001 hat sich unser Wissen um seine Geschichte und Entwicklung erheblich vertieft.¹

Es stellte sich heraus, dass das Heidentor im 4. Jahrhundert n. Chr. entlang einer römischen Straße erbaut wurde, die zur Zivilstadt von Carnuntum führte. Eine historische Quelle² erwähnt mehrere Triumphbögen unter Constantius II. in Pannonien und Gallien, die 351 bis 361 n. Chr. errichtet wurden; allein das Heidentor hat die Zeiten überdauert. Die Menschen in römischer Zeit, die sich auf den Weg zur Zivilstadt machten, passierten das imposante Bauwerk, das aus massiven Pfeilern, großen Werk- und Bruchsteinen sowie verputztem Ziegelmauerwerk erbaut worden war. Eine Besonderheit des Monuments besteht darin, dass unter anderem einige heidnische Altäre (Spolien) in den Bau integriert wurden. Auf den Pfeilern saß das Kreuzgewölbe mit einem darüber befindlichen Attikageschoß auf. Zwischen den vier Pfeilern stand in der Mitte ein Sockel, auf dem wohl eine Statue des Kaisers vermutet werden darf. Dieses Zusammenspiel aus Architektur und Repräsentation unterstrich die monumentale Wirkung des Heidentors und die römische Machtpräsenz im Donaauraum.

Das Heidentor überdauerte nach dem Zerfall des Römischen Reichs auch politische Umbrüche, wechselnde Herrschaftsverhältnisse und kriegerische Auseinandersetzungen. Das einst prächtige Monument verfiel jedoch im Lauf der Jahrhunderte zusehends.

Frühe Darstellungen seit dem 16. Jahrhundert machen deutlich, wie stark sich das Bauwerk mit der Zeit veränderte. Bis in das frühe 19. Jahrhundert standen lediglich zwei Pfeiler des einst imposanten Monuments aufrecht, von Dach und Aufbau waren nur noch Fragmente erhalten geblieben. Zudem wird aus diesen frühen Abbildungen ersichtlich, wie stark die beiden verbliebenen Pfeiler bereits „ausgedünnt“ waren – ein deutliches Indiz dafür, dass das Bauwerk im Lauf der Zeit intensiv als Steinbruch genutzt worden ist.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte sich an diesem Zustand etwas ändern, denn der Industrielle Anton Widter (1809–1887) ließ erstmals die Pfeilersockel aufmauern und die Pfeiler verstärken. Mit diesen Maßnahmen erfolgte die erste historische Restaurierungs-/Konservierungsmaßnahme überhaupt an einem römischen Bauwerk in Österreich.

Das heutige Erscheinungsbild ist geprägt von mehreren Restaurierungen der vergangenen 150 Jahre, bei denen Pfeiler verstärkt, Oberflächen mit neuem Mauerwerk stabilisiert und Schutzabdeckungen sowie Ersatzsteine eingebracht wurden.

ERGEBNISSE UND AUSBLICK

Es sind diese einzelnen historischen Entwicklungsphasen, die sich heute mithilfe moderner Techniken und dank historischer Überlieferungen erneut sichtbar machen lassen. Durch die Erstellung von 3-D-Modellen konnte der ursprüngliche römische Bauzustand ebenso digital rekonstruiert werden wie der im frühen 19. Jahrhundert von Steinraub gekennzeichnete Bestand und die danach erfolgten ersten Restaurierungsmaßnahmen.

Am Beginn der 3-D-Digitalisierung stand die Aufnahme des heutigen Erscheinungsbildes: Mittels Drohnenaufnahmen (DJI Mavic 3 Enterprise) und Photogrammetrie (Reality Capture) entstand ein detailreiches 3-D-Modell, das als Grundlage für alle weiteren Arbeitsschritte diente. Um die im Bauwerk verborgenen Spolien verständlicher zu machen, wurden im finalen 3-D-Modell Annotationen eingefügt, die heidnische Altäre im Kontext des Monuments verorten, und durch kurze erklärende Texte ergänzt.

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks erfolgte unter Einbeziehung archäologischer Befunde, Grabungsergebnisse und wissenschaftlicher Überlegungen. Hierbei stellten sich Fragen zur Beschaffenheit bestimmter Bauelemente und ihrer Abfolge, die im Austausch mit Forschungserkenntnissen weiter geklärt werden konnten.

Zur Verdeutlichung der monumentalen Ausmaße des Heidentors wurde außerdem eine in 3-D digitalisierte



Alle vier 3-D Modelle
des Heidentors können
Sie hier ansehen.

Ansichten der vier
3-D-Modelle des Heidentors
in chronologischer
Reihenfolge

sierte weibliche Figur in die Animation integriert, die zwischen den Überresten des antiken Monuments hindurchschreitet.

Auf Grundlage historischer Darstellungen wurden sowohl frühe Aquarelle als auch spätere Lithografien des 19. Jahrhunderts in räumliche Modelle übertragen. Für die Rekonstruktion des Heidentors zu Beginn des 19. Jahrhunderts fiel die Wahl auf ein Aquarell von Rudolf von Alt (1837) und auf Darstellungen, die auf ein Aquarell von Jakob Alt (1816) zurückgehen.³ Diese Ansichten aus Südosten und Südwesten boten einerseits ein Höchstmaß an Realitätsnähe und zeigten das Monument so, wie es im Zuge der intensiven Steinraubtätigkeiten tatsächlich aussah. Andererseits präsentierten sie beide erhaltenen Seiten des Bauwerks gleichwertig, was eine ausgewogene Grundlage für die digitale Modellierung schuf. Andere zeitgenössische Darstellungen sind dagegen oft idealisierter oder konzentrieren sich nur auf eine Seite, was eine vollständige Rekonstruktion erschwert.

Für das Modell des Heidentors am Ende des 19. Jahrhunderts dienten zwei Lithografien aus dem Jahr 1869 als Referenz.⁴ Sie dokumentieren den Zustand nach den durch den Industriellen Anton Widter finanzierten ersten Restaurierungsmaßnahmen. Eine enge Abstimmung mit einem erfahrenen 3-D-Zeichner war in beiden Fällen entscheidend: Mithilfe der Modellierungssoftware Blender wurden die historischen Ansichten in digitale 3-D-Modelle übertragen. Besonders wichtig war dabei die authentische Wiedergabe von Materialbeschaffenheit und architektonischen Details. Da viele Einzelheiten in den Vorlagen nicht unmittelbar zu erkennen wa-

ren, flossen archäologische Funde, schriftliche Quellen und fachliche Einschätzungen in den Rekonstruktionsprozess mit ein.

Mit jedem Modell wird so ein spezifischer Zeitpunkt in der Geschichte des Monuments virtuell festgehalten. Diese digitalen Abbilder machen es Forschenden, Studierenden, Restaurator*innen und der interessierten Öffentlichkeit möglich, die historischen Entwicklungsschichten des Heidentors nachzuvollziehen, ohne das Bauwerk selbst zu belasten. Zudem können Restaurierungsstrategien auf Basis präziser digitaler Daten neu gedacht werden: Durch Vergleich unterschiedlicher Modellzustände lässt sich der Materialverschleiß erkennen, künftige Eingriffe können besser geplant und Veränderungen langfristig überwacht werden.

Künftig werden in den LSNÖ weitere Fundobjekte aus den Grabungen digitalisiert, um ein umfassenderes Bild des Heidentors online bereitzustellen, und Drohnen im Bereich Denkmal- und Kulturgüterschutz eingesetzt.

¹ Vgl. Werner Jobst: Das Heidentor von Carnuntum. Ein spätantikes Triumphalmemorial am Donaulimes. Wien 2001.

² Vgl. Ammianus Marcellinus. With An English Translation by John C. Rolfe. In three Volumes. London – Cambridge, Mass. 1935–1940.

³ Weitere Informationen zu Jakob und Rudolf von Alt unter: www.deutsche-biographie.de/sfz689.html, www.deutsche-biographie.de/sfz691.html, abgerufen am 16.1.2025. Das Aquarell von Rudolf von Alt befindet sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien und trägt die Inventarnummer 13010. Übersicht über die Kopien des Aquarells von Jakob Alt siehe Jobst: Das Heidentor von Carnuntum, S. 55–58.

⁴ Vgl. Jobst: Das Heidentor von Carnuntum, S. 76–77.

Inventar Nr.: 188 Sammlung: NOWATZI

Gruppe:

Fundort:

Material: Kalkstein

Höhe, Länge: ca 0.65 Breite: 0.35 Dicke:

Veröffentlicht: C III S. 11.155

Linke Seite einer Kalksteinreliefs,
zeigt auf ganz links nackte, und den Mann mit der auf
Knieen sitzenden u. um die Halsen der bekränzte weibliche
Gestalt (Nereid). Auf der rechten Handseite:

NKPIS. AVg



ca 2.6m 5/1 51

S. 109

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Die Kollektion der Nowatzis

Carnuntiner Sammelleidenschaft anno dazumal

Von Jasmine Cencic

„Vom Kronprinzen Rudolph einer treuen Österreicherin“ ... der wohl bedeutendste Moment im Leben der Sammlerin Julianna Nowatzi! Was muss in der Deutsch-Altenburgerin vorgegangen sein, als sie 1872 ein goldenes Armband mit dieser Widmung in ihren Händen hielt? Ein Gegengeschenk für die vorangegangene Überreichung eines römischen Fundstücks aus der Kollektion der Nowatzis an den Thronfolger und eine wahrhaft verdiente kaiserliche Würdigung einer jahrzehntelangen Carnuntiner Sammelleidenschaft.¹

Deutsch-Altenburg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:² eine kleine Gemeinde mit historischem Erbe inmitten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, dank der starken Jod-Schwefelquelle vor allem bekannter Kur- und Heilort. Mit dem Einsetzen der ersten größeren archäologischen Grabungen in Carnuntum 1875 sowie der Anbindung des Ortes an das Bahnnetz im Jahr 1886³ begann sich jedoch eine neue Besucherclientel herauszukristallisieren: Neben den noblen Badegästen

waren es nun vor allem Gelehrte und geschichtlich Interessierte, die es als Einzelbesucher*innen oder im Gruppenverband hierherzog. Und sie wurden auf das Herzlichste empfangen: von fahnenschwenkenden Schulkindern über Böllerschüsse bis hin zum Bürgermeister höchstpersönlich. Im Zuge von organisierten Besuchen stand meist auch eine Visitation der Carnuntiner Privatsammlungen auf dem Programm. Während Baron Ludwigstorff seine römischen Kunstschatze im Schlossmuseum präsentierte, luden der Steinbruchbesitzer Carl Hollitzer und die Kaufmannsgattin Julianna Nowatzi zu sich nach Hause ein.⁴

Die Familie Nowatzi war im 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil des Gemeindelebens von Deutsch-Altenburg. Doch stammten weder Mathäus Nowatzi noch seine Gattin Julianna ursprünglich aus der Gegend: Er war am 7. September 1823 in Grubbauer, einer Katastralgemeinde der Gemeinde Ratten (Bezirk Weiz, Steiermark) zur Welt gekommen, sie am 9. Juni 1807 in Murstetten >>

(Bezirk St. Pölten, Niederösterreich).⁵ Der exakte Zeitpunkt sowie die genauen Umstände, weshalb es die beiden letztlich nach Deutsch-Altenburg verschlagen hat, sind noch nicht eindeutig geklärt. Fest steht jedoch, dass sie am 10. Oktober 1843 in Deutsch-Altenburg den Bund der Ehe schlossen. Im Trauungsbuch⁶ wird als Beruf des Bräutigams bereits „Handlungs-Pächter allhier“ angeführt. 1850 gelangte das Haus Nr. 68 im Zentrum des Ortes – der Standort des Nowatzi-Kaufhauses – in den Besitz des Ehepaars.⁷ Von 1866 bis 1870 hatte der Kaufmann Mathäus Nowatzi das Amt des Bürgermeisters von Deutsch-Altenburg inne. 1868 wurde ihm auch die erste k. k. Postmeisterstelle des Ortes verliehen.⁸ Die durch seine Funktion als Handelsmann, Bürger- und Postmeister wohl zu einem gewissen Vermögen gekommene Familie schaffte es infolgedessen, im Lauf der Jahrzehnte eine kleine, aber ansehnliche Sammlung an römischen Altertümern anzuhäufen.

Eine Carnuntiner Privatsammlung im 19. Jahrhundert: Wie bereits erwähnt nichts Ungewöhnliches für diesen Ort und diese Zeit, doch bei den Nowatzis war etwas anders. Ein Blick in zeitgenössische Zeitungsberichte über ihre Sammlung macht schließlich klar: Offenbar war nicht Mathäus die treibende Kraft hinter dem Sammeln, sondern Julianna, seine Ehefrau. Einer dieser Berichte, abgedruckt am 19. Juni 1904 im „Bezirksboten für den politischen Bezirk Bruck an der Leitha“, reicht bis ins sechste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zurück. Der Verfasser, Dr. Karl Sommer, ehemaliger Gemeindefarzt von Deutsch-Altenburg und Schwiegersohn Julianna Nowatzis, schildert dort sein Zusammentreffen mit dieser außergewöhnlichen Frau: „Im Hause des Bürgermeisters waltete segensreich eine überaus edle und gütige, doch energische Hausfrau. [...] Eines Abends [...] wurde die Unterhaltung auf das in damaliger Zeit bloß nur von Gelehrten beachtete Heidentor bei Petronell gelenkt. Das schien der Hausfrau, die bislang schweigend an der Ferse eines alten Strumpfes herumgenestelt hatte, Wasser auf ihre Mühle zu sein. Mit einer Wärme und einer Begeisterung, die ich dieser Frau nicht zugemutet hätte, beteiligte sie sich an der Unterhaltung [...] Und mein Er-

staunen stieg ins Riesenhafte, als diese edle Frau geflickte Leinensäckchen, kleine und größere Kartons und zuletzt eine alte, mit buntem Papier beklebte Schachtel herbeischleppte und deren Inhalt auf dem Tische auskramte. Da gab es Münzen aller Regenten, Münzen von edlem und solche von minderwertigem Metalle, geschnittene Steine, Ringe, Fläschchen aus Glas und Krüge von Ton, ferner Lampen, Nadeln, Broschen und außerdem eine Anzahl Scherben und noch vieles andere.“

Anfang 1884 verstarb Julianna Nowatzi im 77. Lebensjahr. Ein Nachruf im „Local-Anzeiger der Presse“ vom 10. Jänner 1884 ließ noch einmal ihr Leben Revue passieren: Allen Archäologen und Kunstforschern, die das Ruinenfeld des alten Carnuntum besucht hätten, sei sie wohl bekannt gewesen. Sie habe im Lauf eines halben Jahrhunderts eine äußerst interessante Sammlung von „Anticaglien“, insbesondere von Gemmen, Ringen und Münzen, angesammelt. Diese seien beim Pflügen auf ihren Feldern gefunden worden, oder sie habe sie von den Nachbarn zu erstehen gewusst. Auch zahlreiche Bronze-Gerätschaften, Waffen und Gegenstände aus Terrakotta befänden sich in ihrer Kollektion. Weiters wird auf Folgendes hingewiesen: „Die alte Frau [...] war durch kein Angebot zu bewegen, sich von ihren lieben Antiken zu trennen, gestattete aber Gelehrten und Dilettanten bereitwillig das Studium derselben [...] Nur einmal trennte sie sich von dem ihr werthvollsten der kleinen Schätze, einer prächtigen Camée.“⁹ Es folgt im Nachruf die Erwähnung des oben genannten Zusammentreffens mit Kronprinz Rudolph. Juliannas Geschenk an ihn, ein kleiner, erhaben gearbeiteter Medusenkopf aus Bein¹⁰, wurde „mit einem werthvollen Armring erwidert, den Frau Nowatzi dann noch höher hielt, als ihre schöne Collection, und den vorzuzeigen sie niemals unterließ, wenn ein Tourist in dem wohnlichen, rebenumspönnen und rosenumheckten Häuschen vorsprach, um dessen Museum kennen zu lernen, das in zierlichen, naturbraunen Nußholzschränken hinter Spiegeltafeln hübsch aufgestellt war“¹¹.

Ende 1884 wurde der „Verein Carnuntum“ zur Erhaltung des römischen Erbes Carnuntums gegründet und



Porträt des Mathäus Nowatzi, Bürgermeister von Deutsch-Altenburg 1866–1870



Geschenk an Kronprinz Rudolph: Medusenkopf aus Bein, ehemals Sammlung Nowatzi

Mathäus Nowatzi unterstützendes Mitglied.¹² 1885 bis 1903 wurde die Kollektion der Nowatzis schließlich als Leihgabe im ersten provisorischen Vereinsmuseum in Deutsch-Altenburg,¹³ ab 1904 im neu eröffneten Museum Carnuntinum einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. 1920, fünf Jahre nach dem Ableben des Mathäus Nowatzi, kaufte der Verein Carnuntum dessen Sammlung schließlich für das Museum Carnuntinum an.¹⁴

Die Kollektion der Nowatzis stellt so neben den Vereinsbeständen und weiteren, ebenfalls für das Museum erstandenen Privatsammlungen einen wichtigen Grundstein der Carnuntiner Sammlung dar, die heute Teil der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) ist.¹⁵ Deshalb soll im Jubiläumsjahr 2024 – 140 Jahre Verein Carnuntum und 120 Jahre Museum Carnuntinum – auch an diese bisher weniger bekannte Deutsch-Altenburger Familie erinnert werden, die durch ihre Passion für die römische Vergangenheit ihres Heimatortes wesentlich zum Erhalt des historischen Erbes und durch den Verkauf ihrer Kunstschatze letztlich auch zu einem Anwachsen des frühen Carnuntiner Sammlungsbestands beigetragen hat.

¹ Zum Besuch des Kronprinzen in Deutsch-Altenburg vgl. Franz Müllner: Bad Deutsch-Altenburg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart. Bad Deutsch-Altenburg 1973, S. 274; vgl. auch: Festtage der Numismatiker. In: Morgenblatt der Wiener Allgemeinen Zeitung, 10.9.1883, S. 1.

² Der Zusatz „Bad“ wurde Deutsch-Altenburg erst 1928 verliehen.

³ Vgl. Christa Farka, Eduard Pollhammer: Zum Jubiläum – 140 Jahre Gesellschaft der Freunde Carnuntums. 120 Jahre Museum Carnuntinum. 1884–2024. Acta Carnuntina 14, 2. Petronell-Carnuntum 2024, S. 7, 12–14.

⁴ Vgl. Festtage der Numismatiker, S. 1–2.

⁵ Aufgrund variierender Schreibweisen wurden die in den Taufbüchern angeführten Vor-/Nachnamen übernommen.

⁶ Vgl. Trauungsbuch der Pfarre Deutsch-Altenburg 1768–1850, Fol. 170.

⁷ Vgl. www.noela.findbuch.net: BG_Hainburg_01-01_00259, abgerufen am 5.1.2025.

⁸ Vgl. Müllner: Bad Deutsch-Altenburg, S. 191, 220.

⁹ Vgl. Local-Anzeiger der Presse, 10.1.1884, S. 1.

¹⁰ Das Objekt befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Vgl. Bericht des Vereins Carnuntum in Wien für die Jahre 1895, 1896, Wien 1897, S. 92.

¹¹ Vgl. Local-Anzeiger der Presse, S. 1.

¹² Im Jahr 1885 zählte er zu den 156 Mitgliedern mit einem Jahresbeitrag von mindestens 5 Gulden. Vgl. Jahres-Bericht des Vereins Carnuntum für das Jahr 1885. Wien 1886, S. 15, Nr. 98.

¹³ Vgl. den Beitrag von Eduard Pollhammer (S. 48–53).

¹⁴ Vgl. Farka/Pollhammer: Zum Jubiläum, S. 30.

¹⁵ Eine Abschrift aus dem Jahr 1936 listet den Bestand der Sammlung Nowatzi im Museum Carnuntinum auf: Nr. 1–388: diverse Gegenstände, Nr. 1–600: Münzen.



a



b



c



e



d



f



Unikate in Serie

Reibschüsseln und Siebgefäße – römisches Küchengeschirr aus Carnuntum

Von Alexandra Rauchenwald

Unikate als Handelsware, produziert in großen Stückzahlen: Das ist kein Widerspruch, denn das Gros der römischen Gefäßkeramik entstand durch Handarbeit auf rotierenden Töpferscheiben. Bis zum heutigen Tag kommen durch Forschungs- und Rettungsgrabungen auf dem Territorium von Carnuntum teils große Mengen römischer Haushalts- und Vorratskeramik ans Tageslicht. Wer die Regalreihen der neu errichteten Kompaktanlage des Archäologischen Zentraldepots der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) in der Kulturfabrik in Hainburg durchschreitet, kann sich ein Bild davon machen. Zum Inventar zählen neben Gefäßkeramik, die bereits ab dem Ende des 19. Jahrhunderts gehoben wurde, Funde aus der jüngeren Forschungsgeschichte sowie aus Ankäufen und Schenkungen. Der Bestand wird nach verschiedenen Aspekten gegliedert und archiviert. Material aus Grabungen ab den 1980er-Jahren lagert, geordnet nach Projekten und Fundnummern, in Kartons. Ganzgefäße oder gut erhalten Behältnisse aus dem so-

nannten Altbestand bzw. von Erwerbungen stehen hingegen frei in den Regalen – wenn erforderlich, eingebettet in fünf Zentimeter dicke Etaform-Platten. Die Aufbewahrung der Fragmente erfolgt in Kartons, geordnet nach typologischen Kriterien sowie Inventarnummern.

RÖMISCHES KÜCHENGESCHIRR UND SEINE VERWENDUNG

Fähigkeiten und Kenntnisse in Bezug auf einzelne Praktiken, Herstellungsverfahren oder die Benutzung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs sind über Generationen und Jahrhunderte hinweg verlorengegangen, wurden adaptiert oder haben sich kaum gewandelt. So verwundert es nicht, wenn etwa einfache Kochutensilien, ausgehend von ihrer Funktionalität, in der römischen Antike gleich aussahen oder benutzt wurden, wie es im 21. Jahrhundert der Fall ist. Zwei Beispiele dafür sind Siebgefäße und Reibschüsseln. Abhängig von Form >>

und Modell setzte man sie in der Küche ebenso wie bei Tisch ein. Sicherlich gibt es Unterschiede hinsichtlich der Materialien sowie der Produktionsvorgänge, hat sich ihr „Design“ dem Zeitgeist angeglichen, aber die Handhabung dieser Gerätschaften blieb unverändert.

Suchen wissenschaftliche Mitarbeiter*innen in der Kompaktanlage des Archäologischen Zentraldepots der LSNÖ konkret nach den genannten Gefäßformen, so finden sie diese in den Regalen mit den Kennzeichnungen „OG1 – West, Ko80, Ebene01 – 08“ sowie „Ko81, Ebene04“.

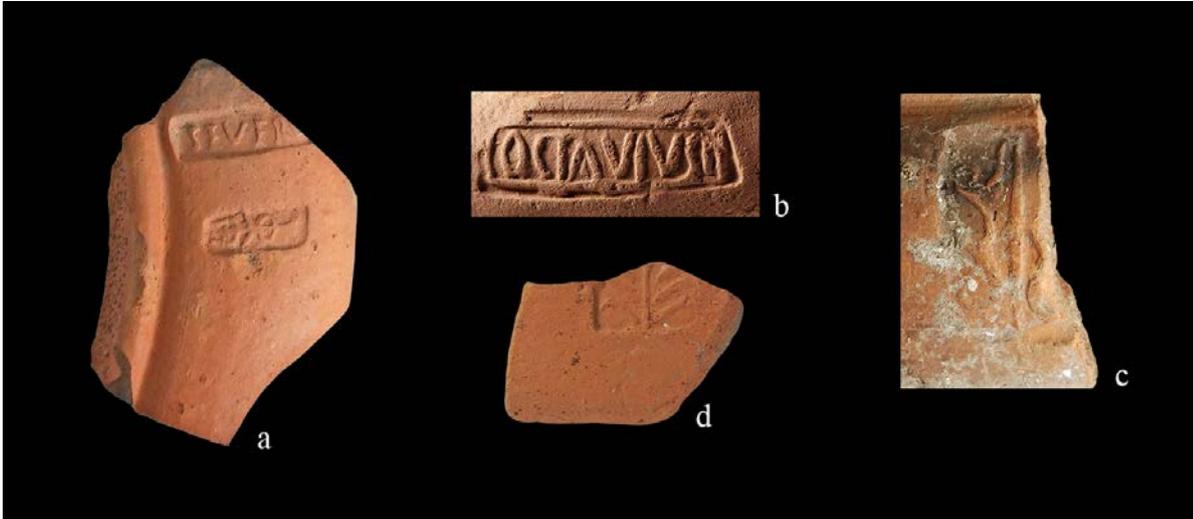
RÖMISCHE SIEBGEFÄSSE

Siebe aus oxidierend bzw. reduzierend gebrannter Keramik waren Teil der Grundausrüstung jedes Kücheninventars. Sie wurden vielseitig genutzt: namentlich, um Flüssigkeiten ablaufen zu lassen, Lebensmittel zu filtern oder zu sieben. Darüber hinaus gibt es Varianten mit gelochten Einsätzen aus feiner Keramik wie etwa aus der Gruppe der pannonischen Glanztonware oder aus Bronze. Die aus Metall gefertigten Kelle-Sieb-Garnituren waren Bestandteil von Trinkservicen und wurden zum Abseihen von mit Gewürzen aromatisierten Weinen benutzt. Siebe aus Rutengeflecht oder Holz haben die jahrhundertelange Lagerung im Boden nur in seltenen Fällen überdauert. Die größte Gruppe der Siebgefäße im Bestand der Sammlung bilden die keramischen Behältnisse. Sie wurden durch Funde aus den Ausgrabungen der vergangenen 25 Jahre im antiken Stadtviertel von Carnuntum ergänzt. Namentlich auf dem Areal der *villa urbana*, einer um 200 n. Chr. errichteten repräsentativen Anlage, die sich auf einer Fläche von rund 2.300 Quadratmetern erstreckte, konnten im Zuge der Nachuntersuchungen in den Jahren 2008 bis 2022 insgesamt 35 Fragmente unterschiedlicher Siebformen aus oxidierend gebranntem Ton freigelegt werden. Die Behältnisse sind trichter-, schüssel- bzw. becherförmig. Die Löcher wurden vor dem Brand von außen nach innen durchgestochen, wofür jeweils deutlich erkennbare Tonrückstände innen rund um die Durchstichstellen sprechen. Durch die Interpre-

tation antiker Textstellen in Verknüpfung mit der Auswertung naturwissenschaftlicher Untersuchungsergebnisse von Siebrückständen und experimentalarchäologischen Versuchen ergaben sich wertvolle Hinweise zum Gebrauch einzelner Varianten. So wissen wir etwa, dass zylindrische siebförmige Gefäße mit gerippten Böden zur Produktion von Käse Verwendung fanden. Für diesen hat sich in der Spätantike die Bezeichnung *formaticum* durchgesetzt – ein Terminus, der im Italienischen in das Wort für Käse (*formaggio*) eingeflossen ist. Durch die etwa einen halben Zentimeter großen Löcher, die in größeren Abständen voneinander in die gesamte Gefäßoberfläche eingearbeitet wurden, konnte die überschüssige Molke beim Pressen des Käses abrinnen. Bruchstücke von sechs Sieben dieser Formgebung aus oxidierend gebranntem Ton befinden sich im Bestand der LSNÖ (Inv.Nr. CAR-K-3601), auf dem Gelände der *villa urbana* kamen Fragmente weiterer fünf Käseformen zutage.

REIBSCHÜSSELN (*MORTARIA*)

Eine römische Reibschüssel erfüllte die Funktion eines Mörsers und war unverzichtbares Utensil für die Zubereitung von Speisen. Mithilfe eines Stößels zerrieb und vermischte man unter anderem Kräuter und andere pflanzliche Bestandteile, die zur Herstellung von würzigen Saucen oder Pasten unerlässlich waren. *Mortaria*¹ kamen auch im kosmetisch-medizinischen Bereich zum Anrühren von Salben und Medikamenten zum Einsatz. Reibschüsseln zählen vorwiegend zur Gruppe der Gebrauchskeramik, bisweilen aufgrund ihrer Größe auch zur sogenannten Schwerkeramik. Ausnahmen bilden Exemplare aus feiner Keramik, wie jene aus Terra Sigillata. Die aus Carnuntum bekannten Behältnisse dieses Gefäßstyps stammen größtenteils aus lokaler Produktion, eine im Verhältnis geringe Menge gelangte auf Handelswegen von anderen Provinzen, vor allem Rätien, auf die pannonischen Märkte. In ihrer einfachsten Ausführung war das *mortarium* tongrundig. Aufwendigere Varianten besitzen eine vom Kragenrand bis zum Belagsansatz reichende rote Glanztonengobe oder einen mit ra-



Stempel auf Kragenfragmenten von Reibschalen (Inv.Nr. 335/2009/71 [a], CAR-K-4999 [b], 202/2009/191 [c], 338/2013/88 [d])

dialen Streifen bemalten Kragen. Ab dem ausgehenden 3. Jahrhundert kamen Erzeugnisse mit Bleiglasuren in den Handel. Allen Ausführungen gemein sind die raue Innenfläche der Schüsseln und ein integrierter Ausguss. Der Belag besteht aus Quarzsand, Kalkstein oder kleinsten Ziegelsplittern, die in die noch lederharte Oberfläche eingedrückt wurden. Der Ausguss einer Reibschüssel ist zumeist einfach und funktionell gestaltet. Vereinzelt treten zoomorphe Ausführungen auf, wie etwa in Form eines Fisches, belegt in Carnuntum (Inv.Nr. CAR-K-3585), oder in Gestalt von Löwenköpfen bei Sigillata-Gefäßen². Etwa ab der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. kamen erstmals gestempelte Reibschüsseln auf den Markt. Die Stempel in Form von floralen bzw. ornamentalen Motiven oder Töpfermarken wurden am Kragen der Schüsseln parallel oder rechtwinklig zu diesem angebracht und lassen sich als eine Art Waren- oder Markenzeichen interpretieren. Sie liefern wertvolle Hinweise zu betriebsbedingten Abläufen in den Werkstätten und zum weitgespannten Handelsnetz der Römerzeit. Aus Carnuntum sind nur wenige Beispiele bekannt. Umso beachtenswerter ist das Auftreten von fünf bislang noch unpublizierten Namens- bzw. Ornamentstempeln. Auf den Rändern zweier Reibschüsseln ist der Name des in Rapis (Rätien) ansässigen Töpfers SEVERVS zu lesen. Eines der beiden Erzeugnisse tritt in Kombination mit einem Baumstempel auf (Inv.Nr. 335/2009/71, gefunden 2009 auf einem Gelände südlich der antiken Stadtmauer). Aus der Thermenanlage der Zivilstadt von Car-

nuntum stammen die Reste der zweiten Reibschüssel. In Kombination mit dem Namenszug des SEVERVS wurde das Erzeugnis zusätzlich mit drei gleichen Ornamentstempeln signiert. Im sogenannten Haus IV des antiken Stadtviertels kam ein gestempeltes Ausgussfragment einer Reibschüssel des ebenfalls in Rapis tätigen Töpfers OCTAVIVS zutage (Inv.Nr. CAR-K-4999)³. Weitere Stücke, gefunden auf dem Areal südlich der Stadtmauer von Carnuntum bzw. innerhalb der Siedlung, zeigen ein symmetrisches Volutenornament mit Mittelrippe (Inv.Nr. 202/2009/191) sowie die Reste eines Tannenzweiges (Inv.Nr. 338/2013/88). Es bleibt spannend, welche Töpferstempel im Rahmen von Forschungsgrabungen möglicherweise in Zukunft ans Tageslicht gelangen und so neue Erkenntnisse zu den Absatz- und Vertriebswegen der Römerzeit liefern werden.

¹ Zum Begriff vgl. Stefan F. Pfahl: Namenstempel auf römischen Reibschüsseln (*mortaria*) aus Deutschland. *Augsburger Beiträge zur Archäologie* 8. Augsburg 2018, S. 13f.

² Zu zoomorphen Ausguss-Ausformungen vgl. Rita Chinelli: Ein Wohn-, Handwerks- und Verkaufsbereich in der römischen Zivilsiedlung von Vindobona. Die oxidierend gebrannte Gebrauchskeramik der Ausgrabungen in Wien 3, Rennweg 44. *Monografien der Stadtarchäologie Wien* 13. Wien 2023, S. 177. Weiters ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf einen Ausguss in Form einer Tierschnauze bemerkenswert. Vgl. ebd., S. 187.

³ Zu den Stempeln auf Reibschüsseln aus rätischer Provenienz vgl. Gabrielle Sorge: Die Keramik der römischen Töpfersiedlung Schwabmünchen, Landkreis Augsburg. *Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte: Fundinventare und Ausgrabungsbefunde*, Bd. 83. Kallmünz 2001; sowie Pfahl: Namenstempel auf römischen Reibschüsseln (*mortaria*) aus Deutschland.

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE

NEUES AUS DEM BESTAND

Ein wesentlicher Fokus des Sammlungsgebiets Kulturgeschichte lag 2024 auf der Umsetzung des Arbeitsauftrags im Zuge des Projekts „Digitalisierung ausgewählter musealer Bestände aus den Landessammlungen Niederösterreich“, bewilligt aus dem Förderprogramm der Ausschreibung „Kulturerbe digital“ des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport). Am Ende der Projektlaufzeit (Juli 2023–August 2024) entstand der Endbericht zu rund 10.000 Digitalisaten von Objekten aus dem Sammlungsgebiet. Durch das arbeitsintensive Verfahren – Vermessung, Fotodokumentation und Katalogisierung – konnte die elektronische Erfassung des Bestands deutlich erhöht werden. In den Sammlungsbereichen Volkskunde und Historische Landeskunde ist mittlerweile von einer Quote von rund 85 Prozent der digitalen Erschließung zu sprechen.

Das (sammlungsübergreifende) Augenmerk auf kulturell sensible Begriffe in der Bezeichnung von Objekten und den Texten dazu – speziell in der Online-Sammlung – war ein weiterer Schwerpunkt: Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) kontextualisieren Begriffe in ihrer Datenbank, die zum klaren Verständnis historischer Zusammenhänge und zur Wahrung der Authentizität von Objekttiteln notwendig sind. Ein solcherart entstandenes Glossar bietet verständliche Erläuterungen und wird sukzessive erweitert. Weiters wurde für die Datenbank TMS Collections der neue Reiter „Provenienzforschung“ für Objekte implementiert, deren Provenienz aufgrund des Erwerbszeitraums oder der Erwerbgeschichte einer genauen und proaktiven Prüfung durch spezialisierte Fachkräfte bedarf.

Im Bereich des Kulturgüterschutzes ließ sich im Jahr 2024 die überregionale Vernetzung mit den benachbarten Regionen Südmähren, Südböhmen und Vysočina intensivieren: So wurde eine Informationsveranstaltung mit Kolleg*innen aus Tschechien organisiert. Außerdem konnte das bereits im Rahmen des Fortbildungsprogramms des Museumsmanagements Niederösterreich bestehende Kursangebot zur Notfallplanung in Museen erstmals auch in einem Lehrgang des Steirischen Museumsverbands MUSIS genutzt werden.

Seit Anfang 2024 laufen die Vorbereitungen für die Niederösterreichische Landesausstellung 2026 unter dem Titel „Wenn die Welt Kopf steht – Mensch. Psyche. Gesundheit.“. Der wissenschaftliche Leiter der Niederösterreichischen Landesausstellungen Armin Laussegger wird im Bereich der Koordination, Organisation und Recherche vom Sammlungsgebiet Kulturgeschichte unterstützt.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2024

VERANSTALTUNGEN

► Lesung von Michael Resch und Podiumsgespräch zu den literarischen Texten des Holocaust-Überlebenden Otto Kalwo im Rahmen von „Auschwitz Gedenken – Zeichnungen aus Theresienstadt und Berichte aus Auschwitz“, Haus der Geschichte, Museum Niederösterreich, St. Pölten (30.1.2024)

VORTRÄGE/WISSENSVERMITTLUNG

► Rocco Leuzzi, „Museum und Sicherheit“, im Rahmen des Lehrgangs „Museumsarbeit“, Museumsmanagement Niederösterreich (15.3.2024)

► Rocco Leuzzi, „Die Depotordnungen in den Landes-sammlungen Niederösterreich“ sowie „Blackout – vorbereitet sein für Ausnahmesituationen“, im Rahmen des Universitätslehrgangs „Collection Studies and Management“, Universität für Weiterbildung Krems (15.3.2024)

► Abelina Bischof, „Vom respektvollen Umgang mit kulturell sensiblen Begriffen und Objekten im Netz“, im Rahmen des 27. Niederösterreichischen Museumstags, Museumsmanagement Niederösterreich, Tischlerei Melk Kulturwerkstatt (17.3.2024)

► Rocco Leuzzi, „Notfälle und Katastrophen“, Workshop „Kulturgüterschutz“ (gemeinsam mit Katka Krejčova, Abteilung Kunst und Kultur, Auslandskultur), im Rahmen der Zusammenarbeit von Land Niederösterreich und den Kreisen Südmähren, Südböhmen und Vysočina 2022–2025, Kulturdepot St. Pölten (4.4.2024)

► Rocco Leuzzi, „Achtung, Gefahr! Sicherheit im Museum“, Modul des Lehrgangs „Museumspraxis im Alltag. Grundlagen und praktische Kompetenzen für motivierte Allrounder*innen“, MUSIS – Der Steirische Museumsverband (27.9.2024)

► Rocco Leuzzi, „Inventarisieren mit DIP, dem digitalen Inventarisierungsportal“, Lehrgang Museumsarbeit, Museumsmanagement Niederösterreich (25.10.2024)

► Rocco Leuzzi, „Notfallplanung und Objektivakuierung in den Landessammlungen Niederösterreich“, „Katastrophenstag“, Institut für Konservierung-Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien (26.8.2024)

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

► Rocco Leuzzi: Räumliche Verteilung der Provenienz und inhaltliche Ergänzungen durch Sammelfahrten in der volkskundlichen Sammlung während der ersten Jahre ihres Bestehens. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 259–266.



Kein neutraler Ort

Vom Umgang mit kulturell sensiblen Objekten in der Online-Sammlung

Von Abelina Bischof und Michael Resch

Als gesellschaftliche Akteure und wissenschaftliche Einrichtungen stehen öffentliche Museen, Sammlungen und Archive in der Verantwortung, einen sensibilisierten und reflektierten Umgang mit problematischen Begriffen und kulturell sensiblen Objekten¹ zu pflegen. Sie tun dies, indem sie, den Grundsätzen der wissenschaftlichen Ethik² folgend, mit ihrer Arbeit Bewusstsein für die ethische Dimension im Umgang mit derartigen Objekten schaffen.

Dieser Bildungsauftrag umfasst mittlerweile längst nicht mehr nur die Erschließung, Beschreibung und Vermittlung von Objekten im Rahmen der klassischen Formate Publikation und Ausstellung, sondern zunehmend auch die Umsetzung einer Open-Access-Strategie bezüglich Inventarlisten oder Sammlungsdatenbanken. Denn ebenso wenig wie das Museum selbst kann seine Online-Präsenz als neutraler Ort beschrieben werden. Die Art und Weise, wie Objekte dort präsentiert, beschrieben und interpretiert werden, beeinflusst nämlich

die gesellschaftliche Wahrnehmung eines Themas und kann so unter Umständen auch einen gegenwärtigen Diskurs aktiv mitgestalten. So können beispielsweise fehlende Kontextualisierungen bei heiklen Bildinhalten oder problematischen Begriffen historische Realitäten beschönigen oder auch eurozentrische sowie diskriminierende Perspektiven reproduzieren.

Zudem sind die im digitalen Raum veröffentlichten Inhalte aufgrund ihrer zeitlich und räumlich unbeschränkten öffentlichen Zugänglichkeit enorm wirkmächtig und machen Online-Sammlungen somit zu gesellschaftlich relevanten Orten von hoher Sichtbarkeit. In vielen Fällen ist diese sogar höher als die Sichtbarkeit des Museums und seiner Ausstellungen selbst.

Demnach müssen Museen insbesondere in ihrer digitalen Arbeit mit Sammlungen unbedingt darauf achten, keinesfalls durch fehlende oder unzureichende Kontextualisierungen Grundlagen für diskriminierende oder menschenverachtende Interpretationen zu bieten. >>

Mit der seit 2020 schrittweisen digitalen Veröffentlichung der Sammlungsbestände über ihre Online-Sammlung hat sich auch für die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) ein Handlungsfeld in diesem Zusammenhang ergeben. Die Notwendigkeit zum reflektierten Umgang mit kulturell sensiblen Objekten wurde bereits im Zuge der Planung des virtuellen Schaudepots als qualitatives Kriterium für die Veröffentlichung eines Eintrags formuliert. Zu diesem Zweck wurde festgelegt, Einträge im Lichte gegenwärtiger ethischer Ansprüche an die Sammlungsarbeit zu überprüfen und ein sammlungsübergreifendes Glossar problematischer Begriffe als Forschungsdesiderat zu erarbeiten.

In einem mehrmonatigen Prozess hinterfragten Mitarbeitende der LSNÖ die etwas mehr als 52.400 Einträge (Stand: 16. März 2024) der Online-Sammlung auf kulturell sensible Objekte und problematische Begriffe. Die Ergebnisse dieser unter Beteiligung aller Sammlungsbereiche geführten Diskussion sollen im Folgenden kurz umrissen werden.

BEWUSSTE LEERSTELLEN

Am Beginn des Projekts stand die Frage, in welchen Fällen ethische Bedenken gegen die grundsätzliche Veröffentlichung eines Objekts in der Online-Sammlung sprächen. Basierend auf den Ergebnissen des interdisziplinären Meinungsaustauschs zwischen den Sammlungsverantwortlichen ließen sich allgemein verbindlich Objektgruppen definieren, auf deren Präsentation in der Online-Sammlung aus ethischen Gründen bewusst verzichtet wird. Zu diesen zählen neben kulturell sensiblen Objekten sowie Objekten mit Gewaltdarstellungen und pietätlosen Bildinhalten³ auch solche mit abwertenden bzw. beleidigenden Bildinhalten.

Beispielhaft für die letzte Objektgruppe soll eine im Sammlungsbereich Historisches Spielzeug erhaltene Blechfigur aus dem Jahr 1910 (Inv.Nr. SZ-BLE-ZI-19) Darstellung finden, die die Aufschrift „Oh my Alabama Coon Jigger“ trägt. Die Figur eines tanzenden Schwarzen Mannes ist als problematisch zu bezeichnen, da die

Darstellung gängige Stereotypen und Rassismen reproduziert. Zudem wird die abwertende Darstellung mit der Aufschrift „Coon“ (in den USA gängige beleidigende Bezeichnung für Schwarze Menschen) und „Jigger“ (kann mit „Parasit“ übersetzt werden) unmissverständlich als abwertend ausgewiesen.⁴

Spielzeuge wie dieses unkommentiert auszustellen oder digital zu präsentieren, würde demnach bedeuten, bestehende Rassismen zu reproduzieren und in der Folge weiter zu verfestigen. Am Beispiel der Blechfigur lässt sich zudem gut veranschaulichen, dass es selbst eine textliche Kontextualisierung aufgrund der Wirkmacht des Objekts und des von ihm transportierten Bildes nur bedingt vermag, rassistischen Stereotypen entgegenzuwirken.

EINE FRAGE DES KONTEXTS

Nachdem also geklärt werden konnte, welche Objekte von einer digitalen Veröffentlichung grundsätzlich auszuschließen sind, wurde die Online-Sammlung in einem zweiten Schritt auf Einträge zu Objekten überprüft, die nicht ohne umfassende Kontextualisierung im Netz zur Verfügung gestellt werden können. Eine Erstüberprüfung ergab eine Liste von insgesamt 600 Einträgen. Im überwiegenden Teil der Fälle handelte es sich dabei um Objektbeschreibungen, die aus heutiger Sicht problematische Begriffe⁵, wie beispielsweise „Abendland“, „Mohr“, „Arisierung“, „Indianer“ oder „Zwerg“, beinhalteten.

Auf Basis der Auswertungen wurden sammlungsübergreifend Kategorien für die Identifizierung problematischer Begriffe formuliert. Begriffe haben demnach dann als problematisch zu gelten, wenn sie:

- ▷ diskriminierend, stereotypisierend, generalisierend, marginalisierend, rassistisch, fremdbezeichnend, beschönigend sind oder einem kolonial-eurozentrischen Weltbild entspringen;
- ▷ aus dem Vokabular des Nationalsozialismus stammen und/oder historische Realitäten beschönigen;
- ▷ im jeweiligen historischen Kontext unterschiedliche Bedeutungen annehmen können.⁶ >>

LANDESSAMMLUNGEN ONLINE ALLES AUF EINEN BLICK DIE SAMMLUNGEN

Sammlungen Online Hilfe Sammlung durchsuchen Erweiterte Suche

Start > Suche > Suche nach mehr (Objekte) > Stich aus "Annus Dierum Sanctorum"

< Zurück



Stich aus "Annus Dierum Sanctorum"

Datierung: 1735-1745
 Material/Technik: Papier
 Inventarnummer: VK-633/21
 Bereich: Volkskunde – Religion und Glaube
 Beschreibung:
 Altes Testament; Die Rettung durch den Kuschiter, Beschriftung: "Der Mohr bleibt Gottes Knecht und wird sein Advocat Zur Fürbitte füget er die eigne Müh und That."
 RDF | XML | JSON

Vergrößern Download PDF Feedback Permalink

Mohr

Der Begriff „Mohr“ ist eine rassistisch diskriminierende Fremdbezeichnung für Menschen dunkler Hautfarbe mit Herkunft aus afrikanischen oder anderen außereuropäischen Ländern, die sich spätestens seit der Kolonialzeit im deutschsprachigen Raum etablierte. Der Begriff diente darüber hinaus – auch in bildlicher Form – zur Bezeichnung und Bewerbung fremdartiger Waren aus Kolonialgebieten. Die deutsche Sprache kennt viele Redewendungen, die mit dem Begriff „Mohr“ neben Exotik auch Abwertung, Unterwürfigkeit und Dummheit assoziieren. Die beleidigende Fremdbezeichnung ist aufgrund ihrer diskriminierenden Bedeutungsinhalte und historischen Ambiguität heute ausnahmslos abzulehnen. Sie wird nur bei originalen Werktiteln und dem Transkript historischer Quellen unter Anführungszeichen beibehalten.

Mehr zu den problematischen Begriffen: Glossar

Mehr entdecken

- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/35 1735-1745
- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/41 1735-1745
- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/2 1735-1745
- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/24 1735-1745
- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/72 1735-1745
- Stich aus "Annus Dierum Sanctorum" VK-633/22 1735-1745

Landessammlungen Niederösterreich Online
 Copyright © 2025 Landessammlungen Niederösterreich Online
 Powered by eMuseum

Digitale Illustration zur Kontextualisierung des Begriffs „Mohr“ in den Landessammlungen Online am Beispiel eines Kupferstichs aus dem Buch „Annus Dierum Sanctorum“ von Gottfried Bernhard Götz, 1735–1745 (Inv.Nr. VK-633/21)

Sofern sich die problematischen Begriffe in den von den Mitarbeiter*innen der Sammlungsbereiche selbst verfassten Objektbeschreibungen befanden, wurden diese umgeschrieben. In jenen Fällen, in denen der problematische Begriff Teil des Werktitels oder der auf dem Objekt befindlichen Inschrift ist, wurde er zwar beibehalten, aber direkt im Online-Datensatz unter Anführungszeichen gesetzt und farblich kenntlich gemacht. Zudem ist er mit einem allgemeinen Distinktionskommentar versehen und mit einem kontextualisierenden Glossareintrag verknüpft. In Ermangelung eines institutionsübergreifenden Glossars problematischer Begriffe für die Museumsarbeit entwickelten die LSNÖ ein eigenes Glossar,⁷ das bei seiner Implementierung in die Online-Sammlung im April 2024 insgesamt 45 Einträge problematischer Begriffe umfasste.

Als Work in Progress erfährt das Glossar durch die kontinuierliche Veröffentlichung weiterer Objekte in den Landessammlungen Online seitdem eine stetige Erweiterung. Zudem wurde die Überprüfung neuer Einträge auf die Verwendung problematischer Begriffe und die Darstellung sensibler Objekte zu einem integralen Kriterium für die Freigabe ihrer Veröffentlichung. In diesem Zusammenhang werden künftig auch interne Schulungen für die mit den Sammlungen im Bereich der Inventarisierung arbeitenden Mitarbeiter*innen angeboten; sie sollen über das Projekt hinaus das Bewusstsein für die Wirkmacht der im Rahmen der Sammlungsarbeit verwendeten Sprache und veröffentlichten Bilder schärfen und zu einer Sensibilisierung führen.

¹ Für eine umfassende Erörterung der kulturell sensiblen Objektgruppen vgl. Anna-Maria Brandstetter, Vera Hierholzer (Hrsg.): Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen. Göttingen 2018.

² Eine museumsspezifische Orientierung hierfür bieten der „ICOM Code of Ethics for Museums“ (Paris 2017) sowie die ergänzenden Handreichungen „ICOM Code of Ethics for Natural History Museums“ (Paris 2013) und die „Checklist on Ethics of Cultural Property Ownership“ (Paris 2011), <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>, abgerufen am 1.4.2025.

³ Als Beispiel hierfür kann ein Fotoalbum eines Wehrmachtssoldaten aus dem Zweiten Weltkrieg mit Fotos von gefallenem Soldaten der Westfront (Inv.Nr. LK2536) angeführt werden.

⁴ Vgl. Freia Bumberger: Problematisches Objekt: Rassistisches Spielzeug? Eine Bestandsaufnahme innerhalb des Sammlungsbereichs „Historisches Spielzeug“ der Landessammlungen Niederösterreich. Wiss. Arbeit, Universität Wien, 2023.

⁵ Vgl. Matthias Heine: Kaputte Wörter? Vom Umgang mit heikler Sprache. Berlin 2022.

⁶ Die Begriffe dieser Kategorie sind nicht per se als problematisch einzustufen, ihre Verwendung muss jedoch im entsprechenden Zusammenhang einer Kontextualisierung zugeführt werden. Als Beispiel hierfür kann der Begriff „Ostmark“ angeführt werden.

⁷ Anregung fanden sie hierbei bei dem österreichweit beispielgebenden Glossarprojekt „Problematische Objekte Online“ des Salzburg Museum. Vgl. Projekt Problematische Objekte Online, https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/problematische_objekte, abgerufen am 1.4.2025.



Beispiel des diffizilen und komplexen Umgangs in den Landessammlungen Online mit kulturell sensiblen Bildinhalten anhand eines Kupferstichs mit französischen Inschriften und der Darstellung einer als „Hexe“ bezeichneten Person: „Aufbruch zum Hexensabbat“, 18. Jh. (Inv.Nr. RG-510/1)

LANDSCHAFTSMUSEUM
NIEDERÖSTERREICH
www.landschaftsmuseum.at

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH



VK- 2 5 5



SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

Digitalisierung mit Nachbrenner

21.000 neu digitalisierte Objekte

Von Rocco Leuzzi

In den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) werden nicht nur Neuzugänge und teilweise Altbestände der Sammlung digitalisiert, sondern auch größere, in der Vergangenheit nicht digitalisierte Objektbestände nacherfasst. Dies erfolgt im Rahmen von Projekten, die gezielt solche Bestände in einem bestimmten Zeitraum und Sammlungsbereich fokussieren. Seit die Online-Sammlung 2020 ihren Betrieb aufnahm, ist neben dem wissenschaftlichen Wert einer digitalen Erfassung auch der Vermittlungswert im Fokus: Nun sind wesentlich mehr Objekte einem breiten Publikum zugänglich, als dies durch Ausstellungen allein möglich wäre.

Die Covid19-Pandemie hat neben den gravierenden Folgen für die Gesundheit der Menschen und vielen Todesopfern auch im Bereich der Wirtschaft große Schwierigkeiten verursacht. Um diese schwere Krise nicht nur zu bewältigen, sondern für die Zukunft auch resilienter zu werden, hat die Europäische Union bereits 2020 mit dem EU-Aufbauplan „Next Generation EU“ ein umfassendes Maßnahmenpaket geschnürt.¹

Für Österreich werden die Maßnahmen mit dem Österreichischen Aufbau- und Resilienzplan umgesetzt, in dem auch der Kulturbereich Berücksichtigung findet; enthalten ist eine Digitalisierungsoffensive für Kulturerbe, die mit dem Förderprogramm „Kulturerbe digital“ zur Umsetzung kommt.² Die LSNÖ beteiligten sich am ersten Call mit dem Projekt „Digitalisierung ausgewählter musealer Bestände der Landessammlungen Niederösterreich“, das in das Förderprogramm aufgenommen wurde. Bis Ende August 2024 konnte das Projekt erfolgreich durchgeführt werden.

Im Rahmen dieses von den LSNÖ eingeworbenen Drittmittelprojekts kam für die Projektleitung und für die Betreuung der jeweiligen Arbeitspakete intern ein Team zum Einsatz. Zusätzlich wurden Projektmitarbeiter*innen beschäftigt, die mit insgesamt drei Vollzeitstellen (eine davon auf zwei Personen aufgeteilt) für die Laufzeit von einem Jahr im Projekt tätig waren.

Die im Projekttitel angesprochenen ausgewählten Bestände umfassen drei Sammlungsgebiete: Kunst, >>

Natur und Kulturgeschichte. Digitalisierung bedeutet aber nicht bloß das Abbilden der Objekte. Vielmehr geht es bei einem derartigen Projekt darum, auch die Qualität der für wissenschaftliche Bearbeitungen notwendigen Daten zu optimieren, dabei im Bereich der neuesten Technologien zur Datenanreicherung Kompetenzen zu verbessern und aufzubauen. Zwei von insgesamt drei Arbeitspaketen enthalten Bildmaterial, das sich für die Anwendung neuer Erfassungstechniken eignet; so wurden die Möglichkeiten der Georeferenzierung und des Image Matchings, also der automatisierten Erfassung von Bildinhalten, angewandt und überprüft.

Das Arbeitspaket „Mejchar“ umfasste 9.128 Fotografien der Künstlerin und Fotografin Elfriede Mejchar³; die Aufnahmen liegen als Schwarz-Weiß- und Farbnegative, Farbdiapositive, Silbergelatine-Abzüge und C-Prints vor. Elfriede Mejchar (1924–2020) hatte in ihrem umfangreichen Werk vorwiegend Architektur- und Industriefotografien, dazu Aufnahmen von Werken der bildenden Kunst geschaffen.

Das Arbeitspaket „Machura“ enthielt ebenfalls Objekte der Fotografie, die aber zum Bestand des Sammlungsgebiets Natur gehören. Lothar Machura (1909–1982), ehemaliger Kustos des Niederösterreichischen Landesmuseums und Leiter des Instituts für Naturschutz⁴, hatte ein umfangreiches Bildarchiv von Naturansichten aus Niederösterreich erstellt. Diese für die Wissenschaft sehr wertvollen Fotos sind nun online verfügbar; da Machura seine Bilder mit aussagekräftigen Metadaten versehen hatte, konnten mit selbigen – wie im Arbeitspaket „Mejchar“ – weitere Schritte in der Datenanreicherung gesetzt werden.⁵

Das dritte Arbeitspaket wurde aus Objekten der volkskundlichen Sammlung zusammengestellt. Für die Auswahl wurden zwei Ziele definiert: Objekte, die zwar bereits vollständig im Inventar erfasst sind und deren Datensatz auch ein älteres Foto enthält, sollten durch die Anfertigung einer neuen, den aktuellen Standards⁶ der LSNÖ entsprechenden Fotografie „online-tauglich“ gemacht werden. Zusätzlich sollte das Projekt aber auch dazu beitragen, noch nicht inventarisierte Objekte aus

dem Altbestand der Sammlung erstmals zu erfassen und zugänglich zu machen.

Die 7.900 Objekte, die jeweils mit einem neuen Foto veröffentlicht wurden, lagern im Depot Hart und im Textildepot im Landhaus, beide in St. Pölten. Die Auswahl erfolgte nach inhaltlichen Kriterien – es sollte ein breiter Querschnitt gegeben sein – aus der Gesamtheit der vor der Etablierung der neuen Fotostandards aufgenommenen Objekte. Darunter finden sich Keramik, Handwerk, Bekleidung, Alltagsgegenstände wie Besteck und Geschirr sowie diverse Bildwerke des Volksglaubens.

Weitere 1.350 Objekte aus der volkskundlichen Sammlung – Andachtsbildchen und religiöse Darstellungen sowie eine Weinflaschenetikettensammlung – wurden neu inventarisiert. In den vergangenen Jahrzehnten der Sammeltätigkeit waren insbesondere diese kleinen Objekte, von denen Hunderte in Kuverts lagern können und die wenig Platz benötigen, in großer Zahl übernommen, aus Zeitmangel aber selten einzeln erfasst worden. Daher gibt es noch immer Altbestände an noch nie inventarisierten Andachtsbildchen. Für begrenzte Tranchen dieser Objekte wurden aktuell auch extern Inventarisierungsaufträge vergeben. Die Sammlung abgelöster Etiketten von Wein- und Cognacflaschen umfasst mehr als 1.000 Stück und einen Zeitraum von etwa 1940 bis 1970. Sie kennzeichneten vorwiegend Weine aus Niederösterreich, aber auch solche aus Wien und anderen Regionen.

Mit den zusätzlichen Objekten aus dem Projekt stehen nun knapp 11.500 Datensätze aus dem Sammlungsbereich Volkskunde online zur Verfügung.

AUSBLICK

Die Digitalisierung von Objekten bietet eine Grundlage für automatisierte Vorgänge der Anreicherung und Verknüpfung erfasster Daten, die einerseits – wie etwa bei Anwendung des Image Matchings – die Bearbeitung enorm beschleunigen können und andererseits neue Möglichkeiten der Forschung mit den Daten eröffnen: wenn sich zum Beispiel mit Geodaten auch statistische ➤



Elfriede Mejchar, Wienerberger Ziegelöfen, 1979–1981
Silbergelatine auf Barytpapier, 23,8 x 29,6 cm
(Inv.Nr. KS-19107/2//277)

Auswertungen der Objektprovenienz erarbeiten lassen. Die Erfahrungen aus dem vorliegenden Digitalisierungsprojekt erweitern das Wissen um diese neuen Möglichkeiten und dienen dem Kompetenzaufbau in dem sich rasch entwickelnden Feld. Gleichzeitig sind auch die Grenzen der rein technischen Datenverarbeitung erkennbar; eine Redaktion oder Durchsicht der von lernenden und automatisierten Systemen erstellten Inhalte ist nach wie vor unverzichtbar und erfordert neben dem Fachwissen über die Sache selbst auch Kompetenzen im Bereich des maschinellen Lernens, der Datenbankadministration und der künstlichen Intelligenz.

Mit der Förderzusage im Rahmen des zweiten Calls für „Kulturerbe digital“ konnten die LSNÖ nun auch ein weiteres Projekt starten. Im Sammlungsgebiet Archäologie werden bis 2026 im Projekt „CARE“ die Möglichkeiten der 3-D-Digitalisierung von Objekten mittels Fotogrammetrie ausgelotet und so in einem wichtigen, sich rasch entwickelnden Digitalisierungsfeld wieder Kompetenzen aufgebaut.

Das im Beitrag beschriebene Projekt wurde im Rahmen der Förderprogramme „Kulturerbe digital“ durch das Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) und „Next Generation EU“ durch die Europäische Union unterstützt.

¹ Vgl. Der EU-Aufbauplan: Wirtschaftliches Comeback mit „grünem“ und digitalem Schwerpunkt, www.bundeskanzleramt.gv.at/eu-aufbauplan/der-eu-aufbauplan.html, abgerufen am 15.11.2024.

² Vgl. EU Aufbau- und Resilienzfähigkeit – Überblick, www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/schwerpunkte/eu-international/eu-aufbau-und-resilienzfaehigkeit/ueberblick.html, abgerufen am 15.11.2024.

³ Vgl. Christoph Fuchs, Edgar Lissel: Vom Feld in die dunkle Kammer. Die analoge Arbeitsweise der Fotografin Elfriede Mejchar. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2022 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 6. St. Pölten 2023, S. 158–161.

⁴ Vgl. Christian Dietrich, Ronald Lintner: Blick in die Natur. Bewahren für die Zukunft. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 267–274.

⁵ Zu Maßnahmen, unterschiedlichen Methoden der automatisierten Erfassung und Verarbeitung von hand- und maschinengeschriebenen Informationen sowie der damit generierten Datenanreicherung vgl. den Beitrag von Karin Kühnreiter, Florian Kleber und Marco Peer (S. 182–185). Christoph Fuchs und Bernhard Hosa beschäftigen sich in ihrem Beitrag (S. 166–169) mit der Handhabung von Fotodaten in den LSNÖ mit besonderer Berücksichtigung der kürzlich implementierten generativen Funktionen in der Bildverarbeitung.

⁶ Vgl. Christoph Fuchs: Objekt im Bild. Standards für die Inventarfotografie. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2019 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2020, S. 178–183.



Lothar Machura, Wienerwaldlandschaft, 1948
S/W-Negativ auf Film, 24 x 36 mm
(Inv.Nr. NK-F-929)



SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

Zinnfigurenparade

Zur Verbindung zwischen Kunst und Kind

Von Dieter Peschl

Aufstellfiguren aus Zinn stehen par excellence für klassisches altes Spielzeug. Sie sind auch in den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), Sammlungsbereich Historisches Spielzeug, enthalten. Längst von Produkten aus Gummi oder Kunststoff aus den Kinderzimmern verdrängt, fristen diese Nachbildungen einer vergangenen Zeit heutzutage ihr Dasein in den Vitrinen von Sammlungen oder Museen. Objekte aus der Historischen Spielzeugsammlung, deren Inventarnummern mit „Zin-“ beginnen, weisen auf einen heute ökonomisch völlig unrentablen Herstellungsprozess hin, erfreuen uns aber mit ihrer anschaulichen Darstellung der Geschichte und sehr viel Spielzeug-Charme.

Zinn (β -Zinn), lat. *stannum*, ist ein silberweiß glänzendes und sehr weiches Schwermetall, das im Periodensystem der Elemente mit dem chemischen Zeichen Sn angeführt wird. Da Zinn sehr viel weniger wert ist als Gold oder Silber, zählt es zu den sogenannten gemei-

nen Metallen. Der entscheidende Vorteil von Zinn liegt darin, dass sein flüssiger Aggregatzustand oberhalb von 231,93 °Celsius liegt¹, es daher den niedrigsten Schmelzpunkt aller gemeinen Metalle besitzt und somit sehr einfach zu bearbeiten und zu legieren ist. Bereits in der Bronzezeit wurde Kupfer mit Zinn zu Bronze legiert, um damit große Mengen an Waffen, Schmuck und Werkzeugen herzustellen. Legierungen mit Blei erhöhen die Formfestigkeit, Legierungen mit Bismut (bis 1979 als Wismut bezeichnet) verhindern die Zinnpest² – jene Reaktion des Metalls, die bei Temperaturen ab 13,2 °Celsius einsetzt und einen mit Fleckenbildung beginnenden Prozess des Zerfalls in ein grauweißes Pulver sowie einen damit verbundenen Verlust der Integrität (α -Zinn) verursacht. Durch eine Schmelze nach genauen Verhältnissen von 62 Prozent Zinn und 38 Prozent Blei (62 Sn / 38 Pb) entsteht eine Legierung, die bei 183,3 °Celsius unmittelbar aus der Schmelze in den festen Zustand >>

übergeht; das teigige Stadium bei der Abkühlung entfällt. Von diesem Mischungsverhältnis wird beim Figurenguss nie weit abgewichen, es vereint einen niedrigen Schmelzpunkt und optimale Festigung. Oftmalig wird Fließmetall (z. B. Antimon) mit einem zwei- bis vierprozentigen Anteil beigemischt, das erhöht die Viskosität sowie die Biegefestigkeit.³ Wichtig ist, dass die Figuren beim Verbiegen Widerstand leisten, aber so flexibel sind, dass sie beim Geradebiegen von Verformungen nicht brechen.

Bereits 1285 finden sich in Nürnberg erste Eintragungen einer Zinngießerschunft⁴, die Gebrauchs-, Haushaltsgegenstände und Souvenirs herstellte und diese auf Märkten und an Wallfahrtsorten feilbot. Die erste urkundliche Erwähnung von Spielzeug aus Zinn stammt aus der Verordnung der Nürnberger Kandelgießer (Kannengießer) vom 7. März 1578. Darin wurde die Befugnis für die Geschmeidegießer angeführt, „die zinen Salzvaß, Öchlein und anderes zynes Kinderwerk, da ein Stück über 10 oder 12 Pfennige nit wert ist“⁵. Neben dem Gefäß- und Kannengießen wurde damals bereits die bis heute gültige Technik des Formgusses angewendet. Eine Zinngussform (auch Dauerform), bestehend aus linker und rechter Formhälfte, mit Passzapfen und Gusslöchern versehen, ermöglichte einen schnellen Fertigungsprozess. Daraus resultierten hohe Stückzahlen und niedrige Produktionskosten – ideale ökonomische Bedingungen für eine Massenproduktion.

Die Erfindung des europäischen Hartporzellans 1708 in Dresden durch Johann Friedrich Böttger und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus sowie das parallel aufkommende Steingut⁶ brachten Haushaltswaren aus Zinn zum Verschwinden. Die nun unterbeschäftigten Kandelgießer mussten aus wirtschaftlicher Notwendigkeit auf neue Produkte umstellen. Besonders die im Raum Nürnberg und Fürth ansässigen Produktionsstätten mit ihrer hohen Handwerkskunst erlebten durch die Produktänderung auf den Figurineguss eine neue Blütezeit. Figurengießer-Werkstätten, die die Arbeitsschritte Entwurf, Formschneiden, Gießen und Bemalen unter einem Dach durchführten, wurden bald als Offizinen

(von lat. *officina*, Arbeitsplatz) bezeichnet. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts profitierten Gewerbe und Handel nicht nur von der großen Nachfrage nach Devotionalien wie Heiligenfiguren, Krippendarstellungen sowie Abbildungen von Schutzengeln, sondern auch von fein gravierten und bemalten Soldatenserien und kulturgeschichtlichen Darstellungen, die gut verpackt in Spanschachteln verkauft wurden. Zu den ersten Herstellern zählten die Offizinen Hilpert aus Nürnberg und Allgeyer aus Fürth. Ihre zirka 33 Millimeter großen Figuren dokumentierten auch den Wandel vom Spielzeug – einem Gegenstand, der aus einem primären Werkstoff zum Spielen neu geformt wird – hin zur Spielware, einem Objekt der industriellen Massenproduktion für den Verkauf.

Die erste Größennormung der Figuren führte der im Jahr 1806 in Schlesien geborene Ernst Heinrichsen ein. Die „Größe Heinrichsen“ oder „Nürnberger Größe“ entsprach dem Maß von 30 Millimetern Mannshöhe (Fußer) bzw. 40 Millimetern für Reiter⁷ und wurde zum Normalformat. Ernst Heinrichsen gilt überhaupt als Schlüsselperson bei der weiteren Entwicklung der Zinnfigur. Als wandernder Zinngießer wurde er in Nürnberg sesshaft und gründete 1839 sein eigenes Geschäft. Dem cleveren Kaufmann mit künstlerischem Gespür und kommerziellem Talent gelang es, die Zinnfigurinen nicht nur zu einer Spielware, sondern auch zu einem begehrten Sammelobjekt für Jung und Alt zu machen. Kataloge und gedruckte Übersichten zum gesamten Liefersortiment erlaubten ein gezieltes und systematisches Sammeln. Nicht nur Serien mit militärischen Motiven wie Infanterie, Kavallerie, Artillerie und dazu passende Dekorationselemente konnten angeschafft und komplettiert werden, auch zivile Darstellungen wie Szenen von historischen Ereignissen, Kirchenprozessionen und Tiernachbildungen waren äußerst beliebt und wurden akribisch gesammelt. Verkauft wurden die in ovalen Holzspanschachteln gelieferten Figuren nach den damals gültigen Gewichtseinheiten. ¼-, ½- oder 1-Pfund-Packungen enthielten 35 bis 150 Figuren. Die an diesen anfangs noch angebrachten Signaturen des Herstellers oder des Graveurs verschwanden mit dem Beginn ➤



Fronleichnamsprozession auf dem See, Flachfigur (Inv.Nr. SZ-ZIN-G-1)



Vollplastisches Dampfschiff der k.u.k. Marine mit Kanonen, Schornsteinen und Masten (Inv.Nr. SZ-ZIN-R-27)

der Massenproduktion, deshalb waren die auf dem Schachteldeckel aufgeklebten Etiketten besonders wichtig. Die Etiketten waren mit aufgedruckten Firmenzeichen und oftmals mit einem Qualitätsnachweis von auf Ausstellungen verliehenen Preismedaillen versehen. Sie listeten den Inhalt genau auf und halfen dem Sammler, die Provenienz der Zinnfiguren zu bestimmen. Original erhaltene ovale Spanschachteln mit Herstellervermerken sind heute gesuchte Raritäten und auch zeitlich einfach eingrenzbar, denn ab der Wende zum 20. Jahrhundert verdrängte die Kartonschachtel die in Heimarbeit hergestellte Spanschachtel.

Auch in Österreich gab es ab dem Mittelalter ein florierendes Zinngießergewerbe; die Herstellung von Zinnfiguren begann aber erst 1809, zur Zeit der Napoleonischen Kriege. Der in Hersbruck in Mittelfranken geborene Johann Zerwick gründete auf der Laimgrube an der Wien eine Zinngießerei, seine Söhne, die den Betrieb erfolgreich weiterführten, wurden Inhaber eines „k. k. Privilegiums auf zinnerne Kinderspielerey, derley Compositions- und Nürnberger Waaren-Fabrikation“.⁸

Verkauft wurden diese hochwertigen Erzeugnisse in der „Zum Chinesen“ genannten Spielwarenhandlung von Franz Kietabl in Wien I, Habsburgergasse 1. Die wohl bekanntesten Zinnfiguren aus Österreich stammen von der Offizin Michael Wollner. Nach der Ausbildung im fränkischen Fürth und im damals österreichisch-schlesischen Bielitz an der Biala (heute Bielsko-Biala, Polen) übersiedelte Wollner 1882 nach Wien. Nach Ablegung der Meisterprüfung 1884 erhielt er eine Zinngießer-Konzession zur Erzeugung von Spielwaren aus Zinn.⁹ Sein Betrieb war spezialisiert auf halb- und vollplastische Figuren aus Zinn und Blei, die halbplastischen in drei Größen (30, 38 und 45 Millimeter), die vollplastischen in vier Größen (49, 54, 65 und 130 Millimeter).¹⁰ Mit den bis heute erhaltenen und verwendeten Formen, die sich im Besitz des bis 2016 aktiven Spielwarenhändlers Josef Kober in Wien befanden, wurden hauptsächlich die vielfältigen Motive aus der Zeit der Donaumonarchie fein gegossen und auf hohem Niveau bemalt. Nahezu alle Truppenteile der k.u.k. Armeen

wurden als Figuren produziert. Damit stellten die mit Zinnfiguren spielenden Kinder oder erwachsene Figurensammler unzählige Kaisermanöver nach, und natürlich stand eine prunkvolle Nachbildung von Kaiser Franz Joseph I. immer im Mittelpunkt. Eine weitere Spezialität der Offizin Wollner war das Sortiment von Zivilfiguren mit über 100 Wiener Typen. Hochrad- oder Fiakerfahrten, Prozessionen, Spaziergänge im Prater mit passender Musikkapelle im Pavillon: Dies und vieles mehr konnte mit den ausdruckskräftigen Zinnfiguren dargestellt werden.

¹ Vgl. Zinn, www.chemie.de/lexikon/Zinn.html, abgerufen am 25.11.2024.

² Vgl. Bismut, www.chemie.de/lexikon/Bismut.html, abgerufen am 27.11.2024.

³ Vgl. Walter Onken: Zinnfiguren. Die Herkunft der Zinnfiguren, Beschreibung ihrer Provenienzen und Stile, Guß und Form, Dioramen und Sammlungen. München 1976, S. 13.

⁴ Vgl. Zinngießer, www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/museum/r-37-010.htm, abgerufen am 22.11.2024.

⁵ Theodor Hampe: Der Zinnsoldat. Ein deutsches Spielzeug. Berlin 1924, S. 27.

⁶ Vgl. Porzellan, <https://de.wikipedia.org/wiki/Porzellan>, abgerufen am 21.11.2024.

⁷ Vgl. Hampe: Der Zinnsoldat, S. 68.

⁸ Curt F. Kollbrunner: Zinnfiguren, Zinnsoldaten, Zinngeschichte. München 1979, S. 47.

⁹ Vgl. www.zinnfiguren-bleifiguren.com, abgerufen am 3.12.2024.

¹⁰ Vgl. Hans H. Roer: Bleisoldaten. München 1981, S. 32.



Zinngussform mit Passzapfen (Inv.Nr. SZ-ZIN-Q-4)

SAMMLUNGSGEBIET KUNST

NEUES AUS DEM BESTAND

Die Übernahme der umfänglichen Schenkung „Sammlung Zambo“ in das Sammlungsgebiet Kunst war nicht nur das Highlight des Jahres 2024, sondern stellte einen großen Moment in der Geschichte der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) dar. Doch auch darüber hinaus wuchsen die Kunstbestände 2024, wie auszugsweise nachfolgend angeführt.

Als Neuzugänge des Sammlungsgebiets Kunst vor 1960 gelangten 2024 dankenswerterweise umfängliche Werkkonvolute des Malers Wenz Grill (1889–1969) sowie des Maler- und Grafiker-Paars Annelise (1921–2015) und Alfred Karger (1925–1978) als Schenkungen an die LSNÖ. Für den Sammlungsbereich Karikatur wurde ein Konvolut von Bildbeilagen des Karikaturisten Cajetan für die „Wiener allgemeine Theaterzeitung“ aus dem 19. Jahrhundert aus einer Wiener Geschäftsauslösung übernommen. Neu im Sammlungsbereich Kunst im öffentlichen Raum (KOERNOE) sind zu nennen: „Das Blühen spüren“ von Maruša Sagadin, Wandtapeten und Gebetsmühlen im Pflege- und Betreuungszentrum Korneuburg (Juni), die Gestaltung beim alten jüdischen Friedhof in St. Pölten von Anna Artaker (September) sowie für das KinderKunstLabor St. Pölten die „CO:CO“-Skulpturen im Altoonapark von Christine und Irene Hohenbüchler (September).

Über die eigens gelisteten Ausstellungen hinaus, die aus den Reihen der LSNÖ bzw. des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) kuratiert wurden, haben die Bestände des Sammlungsgebiets Kunst als Leihgaben ihren Weg zum Publikum gefunden. Mehr als 100 Werke des Sammlungsbereichs Kunst vor 1960 gelangten 2024 in den Verleih. Wie alljährlich wurden Werke aus den LSNÖ im Egon Schiele Museum in Tulln, im Hanak-Museum in Langenzersdorf, in der Arnulf-Neuwirth-Gedenkstätte in Eggenburg und im Gauermaun Museum in Miesenbach gezeigt. Weitere Leihgaben gingen an die Renaissance-Ausstellung zum 50-Jahr-Jubiläum der Schallaburg als Ausstellungszentrum. Ans Belvedere wurden für „Broncia Koller-Pinell. Eine Künstlerin und ihr Netzwerk“ einige Hauptwerke der Ausnahmekünstlerin verliehen. Von internationaler Bedeutung war die Leihe von sechs Werken Egon Schieles an die Neue Galerie in New York. Auch die zeitgenössische Kunst zeigte im Leihverkehr Präsenz, unter anderem in Prag bei der Ausstellung „KAFKAesque“ im DOX Centre for Contemporary Art, im Museum Gugging, aber auch in der Retrospektive zu Paul Rotterdam in Wiener Neustadt. Das „Deix-Archiv“ im Karikaturmuseum Krems erhielt im jährlichen Wechsel insgesamt 61 Arbeiten des 2016 verstorbenen Künstlers. Zur digitalen Schau „Gezeichnete Geschichte“ im AKW Zwentendorf trug der Sammlungsbereich Karikatur ebenfalls wesentliche zeichnerische Positionen bei.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2024

AUSSTELLUNGEN

- ▶ „Unterwegs. Reise in die Sammlung“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (9.3. 2024–19.4.2026)
- ▶ „Kunstschätze vom Barock bis zur Gegenwart aus Niederösterreich“, Kunsthalle Tübingen (D) (23.3.–15.9.2024)
- ▶ „Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (13.4.2024–16.2.2025)
- ▶ „Arnulf Rainer. Das Nichts gegen Alles“, Jubiläumsausstellung, Arnulf Rainer Museum, Baden bei Wien (23.11.2024–05.10.2025). Die Ausstellung zeigt erstmals Werke aus der Schenkung „Sammlung Zambo“, die 2024 an die LSNÖ übergeben wurde.

PROJEKTE

- ▶ „Treffpunkt Werkzeugkasten“ von Anna Vasof, permanente Installation, KOERNOE, Neubau Schülerheim Landesberufsschule Mistelbach (Eröffnung: 28.5.2024)
- ▶ Permanente Radraststationen „duene“ von mischer'traxler sowie „Pier ½“ von Sascha Henken (Kollektiv Plus X) & Stefanie Rittler im Rahmen des kuratierten Projekts SUPER NATUR entlang des Radfernwegs Iron Curtain Trail zwischen Marchegg und Hohenau an der March, KOERNOE in Kooperation mit den Gemeinden Drösing und Angern an der March, Weinviertel Tourismus und ecoplus (Eröffnung: 8.6.2024)
- ▶ „Eine Frage der Perspektive“, Kunstparcours von Loosdorf zur Schallaburg, KOERNOE in Kooperation mit der Schallaburg anlässlich der Jubiläumsausstellung „Renaissance einst, jetzt & hier“, kuratiert vom Verein Lendhauer (22.6.–27.10.2024)

VORTRÄGE/WISSENSVERMITTLUNG

- ▶ „Von ewigem Andenken und einem Kindergarten – St. Pöltens alter jüdischer Friedhof“, INVENTOUR, Vortrag – Gespräch – Diskussion mit der Künstlerin Anna Artaker und den beiden Initiatoren des Projekts, Christoph Lind (Institut für jüdische Geschichte Österreichs) und Georg Traska (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Stadtmuseum St. Pölten (21.10.2024)
- ▶ Katrina Petter, „The Power of Innovation through Public Art“, im Rahmen von International Public Art Workshop & Conference, Xi'an Academy of Fine Arts (XAFA) (CH), online (7.12.2024)

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

- ▶ Anton Holzer et al. (Hrsg.): Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. München 2024. Mit Beiträgen von Nikolaus Kratzer, Edgar Lissel und Alexandra Schantl.
- ▶ Nikolaus Kratzer, Helmut Zambo (Hrsg.): Arnulf Rainer. Das Nichts gegen Alles. Köln 2024. Mit einem Beitrag von Nikolaus Kratzer.
- ▶ Katrina Petter: Der Zahn des Außenraums – Fragen zu Veränderung, Verfall und Erhalt anhand von Beispielen von Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich. In: Bundesimmobiliengesellschaft (Hrsg.), Die Archivierung der Gegenwart. Über den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum. Wien 2024, S. 11–24 (englisch: S. 167–180).



SAMMLUNGSGEBIET KUNST

Das Wagnis der Bilderfindung

Paul Rotterdam zum 85. Geburtstag

Von Nikolaus Kratzer

In Kooperation mit den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) widmete das Museum St. Peter an der Sperr in Wiener Neustadt dem am 12. Februar 1939 ebendort geborenen Maler Paul Rotterdam¹ 2024 eine Jubiläumsschau. Als Grundstock der Ausstellung dienten Werke, die der Künstler, der heute in der kleinen Ortschaft Blenheim im Bundesstaat New York, USA, lebt und arbeitet, im Jahr 2018 dem Land Niederösterreich schenkte und die anlässlich seines 85. Geburtstags erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentiert werden konnten.

Dabei verdeutlichte die Retrospektive (5.9.–27.10.2024), dass der Künstler in sämtlichen Werkphasen und vor dem Hintergrund der jeweils aktuellen Tendenzen der Gegenwartskunst danach strebte, „Vorstellungen in Bildern zu konkretisieren, Vorstellungen, die neu sind, die man noch nie gesehen hat, die man nicht erwartet hat, die die Kunst in die Zukunft treiben“². So ist es aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar, welchen Eindruck Rotterdams Arbeiten der 1960er- und 1970er- Jahre auf das damalige Galeriepublikum gemacht haben müssen.

Im Falle des Werks „A Substance“ (Inv.Nr. KS-27066) von 1971 überzog der Künstler die Leinwand zunächst mit Schlämmkreide. Das weiße Feld zeichnet sich durch eine facettenreiche, bald mit dreidimensionalen Farbkra-tern besetzte, bald durch diagonal verlaufende, leicht angedeutete Linien strukturierte Oberfläche aus. Im linken Bildbereich sind sieben kleinere und zwei breitere Strichfelder auszumachen. Ein drittes breiteres Feld ist lediglich angedeutet, scheint im Ansatz abgebrochen worden zu sein. Diese Elemente weisen im Gegensatz zur monochromen Kraterlandschaft glatte, grau gedeckte Oberflächen auf. Gleichzeitig verbinden sie den weißen Bildteil mit der linken oberen Bildecke, die schwarz gehalten ist – als wäre die Leinwand zunächst schwarz gewesen und dann mit weißer Farbe zugedeckt worden. Das gelb-bräunliche Element leitet wiederum zu drei in verschiedenen Erdtönen bemalten, aus der Fläche wie ein angedeuteter Fächer herausragenden Holzapplikationen über. So unterschiedlich all diese Bildelemente auch sein mögen – in Farbwahl, Farbauftrag, Oberflächenstruktur >>

und Formen (Flächen, Strichfelder, Striche, Linien) lassen sich durchwegs Übergänge und Parallelen beschreiben. Das Werk erscheint als ästhetische Einheit.

Den in seinem Titel enthaltenen Begriff Substanz³, nach dem der Künstler in der Folge eine ganze Werkserie benannte, greift Rotterdam, der sein Philosophiestudium 1966 mit einer Promotion abschloss, bereits in frühen Texten auf, wobei er damit eine Form von Übertragung des eigenen ästhetischen Erlebens in Malerei adressiert. So heißt es im Katalog zu seiner von der Galerie im Griechenbeisl ausgerichteten ersten Einzelausstellung in Österreich: „Der Grund des Kunstmachens liegt im Künstler selber; es ist der Drang, seine eigene Substanz in einer dauernden intellektuellen und emotionalen Konfrontation mit der Wirklichkeit zu halten und das Resultat in eine bildhafte Gestalt zu bannen.“⁴ Rotterdams philosophische Haltung sollte sich in der Folge nicht nur in seinem Œuvre, sondern auch in seiner beeindruckenden Laufbahn als Vortragender und Dozent widerspiegeln.

Im Verlauf der 1970er-Jahre bezog Rotterdam vermehrt Rahmen- bzw. Leinwandelemente in seine Kompositionen mit ein, ohne die oben beschriebene „Oberflächensinnlichkeit“⁵ aufzugeben. Unterkante und rechte Kante von „Substance 189“ (Inv.Nr. KS-27069) werden beispielsweise durch Balken gebildet, die sowohl Rahmung suggerieren als auch eigenständiges Bildelement der Komposition darstellen. Zwischen dem rechten Balken und dem linken Bildfeld sind wiederum bemalte Stoffbahnen eingespannt, die an Leinwandstreifen erinnern. Alle Elemente verbindet nicht nur die Referenz zu Elementen des klassischen Tafelbildes, sondern auch das Changieren zwischen dunklen und leuchtenden Partien der wie ein Ölfilm aufgetragenen Farben.⁶

Die Rahmenelemente bilden eine neue, eigenständige Einheit, grenzen das Bild als Kunstwerk mit eigener Logik von den Objekten der umliegenden Welt ab. Andererseits handelt es sich bei den geometrischen Formen und freien Formerfindungen um keine Naturnachahmung oder Illusion von Wirklichkeit. Form ist bereits eine eigene Realität, eine eigene Natur, hat sich in ihrer

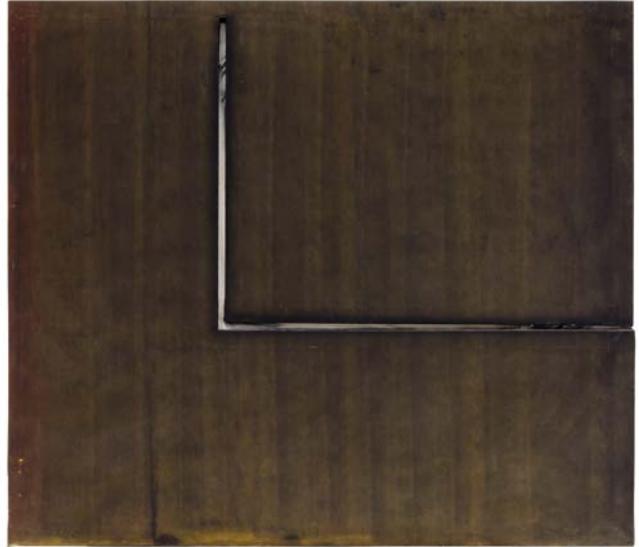
Substanz in Malerei manifestiert. Dass es allerdings zwischen der Natur des Werks und der Natur der außerhalb des Werks liegenden Realität einen mit Worten nicht eingrenzenden Zusammenhang gibt, verdeutlicht Rotterdam anhand eines Wunders, das er am Abend des 28. Februars 1982 im Beisein seiner Frau Rebecca Little-John erlebte – nach einem Vortrag, in dem er den Lichtbogen in Caspar David Friedrichs Werk „Landschaft mit Regenbogen“ (1810) als freie Formerfindung, als Abstraktion bezeichnete, die kein Vorbild in der natürlichen Natur habe. Bei der Rückkehr nach Blenheim erschien ihm allerdings ebenjener Lichtbogen, dessen Existenz er eben noch geleugnet hatte: „Kein Licht weit und breit, nur Sterne, Mond und alles weiß bedeckt mit Schnee. Wir steigen aus dem Auto und vertreten uns die Füße mit ein paar Schritten den Weg bergauf. Und als wir uns umdrehen, siehe da: Ein weißer, deutlich breiter Streifen erhebt sich am Firmament, ein weißer Bogen erstreckt sich von Berg zu Berg über das Tal, genau wie Friedrich es dargestellt hatte.“⁷

Elemente, die zwischen Formerfindung und Natur oszillieren, zeichnen auch Rotterdams rezenteste Werke aus. Neben malerisch teils bloß angedeuteten, teils offenen oder geschlossenen Rechtecken finden sich nun frei und ohne perspektivische Illusion auf der Fläche arrangierte, nach Erinnerungen an Naturerlebnisse erfundene Formen. Bäume, die ebenso Sträucher, Dornbüsche oder Farbtupfer sein können. Strichfolgen, die zu Grashalmen oder Zäunen werden. Zäune, die sich erst als Grashalme und später als einfache Strichfolgen entpuppen. Im Halbrund gezogene oder durch Strichfolgen angedeutete Linien – Wege, Regen, Schnee, der Lichtbogen. Oder, wie der Künstler selbst schreibt: „Nichts wird imitiert und trotzdem ist alles da.“⁸

Rotterdams „Wagnis der Bilderfindung“⁹, der Reiz seiner leuchtend-dunklen Malflächen, die Substanz seiner Ästhetik, die einzigartige Stimmung, die seine Bilder evozieren, traten in St. Peter an der Sperr in besonderer Weise hervor, wenn das Licht der Mittagssonne durch die hohen Fenster der zum Ausstellungsraum umfunktionierten ehemaligen Klosterkirche flutete.



Paul Rotterdam, Substance 260, 1976, Acryl auf Leinwand,
198,4 x 220 x 10 cm (Inv.Nr. KS-27072)



Paul Rotterdam, Substance 224, 1974, Acryl auf Leinwand,
193 x 223,3 x 4,8 cm (Inv.Nr. KS-27070)



Paul Rotterdam, Substance 189, 1973, Acryl auf Leinwand,
226 x 240,8 x 9 cm (Inv.Nr. KS-27069)



Paul Rotterdam, Substance 269, 1976, Acryl auf Leinwand,
139 x 140,2 x 8,3 cm (Inv.Nr. KS-27073)



Paul Rotterdam, A Substance, 1971
Schlämme auf Leinwand
und Holz, 112 x 184 x 18 cm
(Inv.Nr. KS-27066)

¹ Informationen zu Paul Rotterdams Vita sind der ausführlich kommentierten Biografie, die in seiner jüngsten Publikation enthalten ist, und Harald Krämers Ausführungen zur Ausstellung in der Galerie im Griechenbeisl entnommen. Vgl. Paul Rotterdam: Nachtbogen. Nightbow and Other Events. München 2024, S. 101–105; vgl. Harald Krämer: Galerie im Griechenbeisl 1960–1971. Christa Hauer und Johann Fruhmann: Pioniere der zeitgenössischen Kunstszene in Wien. Wien 1995, S. 107.

² Rebecca LittleJohn, Paul Zwiernig-Rotterdam: Dialog, Oktober 2023. In: Paul Rotterdam: Nachtbogen, S. 78.

³ Den Titeln „Substanz“ war jeweils eine Nummerierung beigelegt. Dieses System behielt der Künstler bis heute bei. Siehe Titel der Abbildungen zu diesem Essay.

⁴ Paul Rotterdam: Auszüge aus einem noch unveröffentlichten Manuskript / Kunsttheoretische Schriften. In: Krämer, Galerie im Griechenbeisl 1960–1971, S. 107.

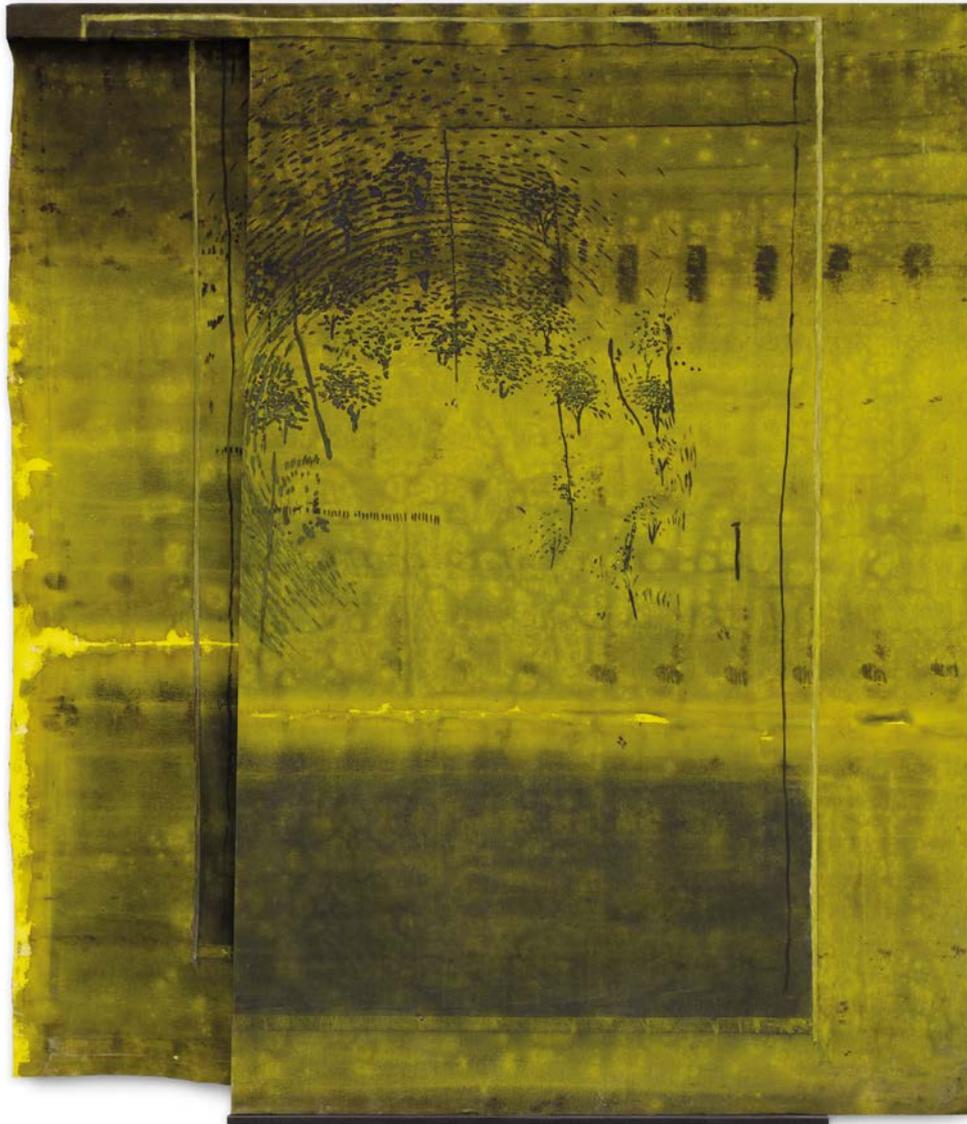
⁵ Joachim Rössl: L'èquilibre mental. In: Kulturabteilung des Landes Niederösterreich (Hrsg.), Paul Zwiernig-Rotterdam. Ausgewählte Arbeiten. 1969–1989. Wien 1989, o. S.

⁶ Vgl. Dore Ashton: Alle Malerei beginnt im Paradoxen. In: Kulturabteilung des Landes Niederösterreich (Hrsg.), Paul Zwiernig-Rotterdam, o. S.

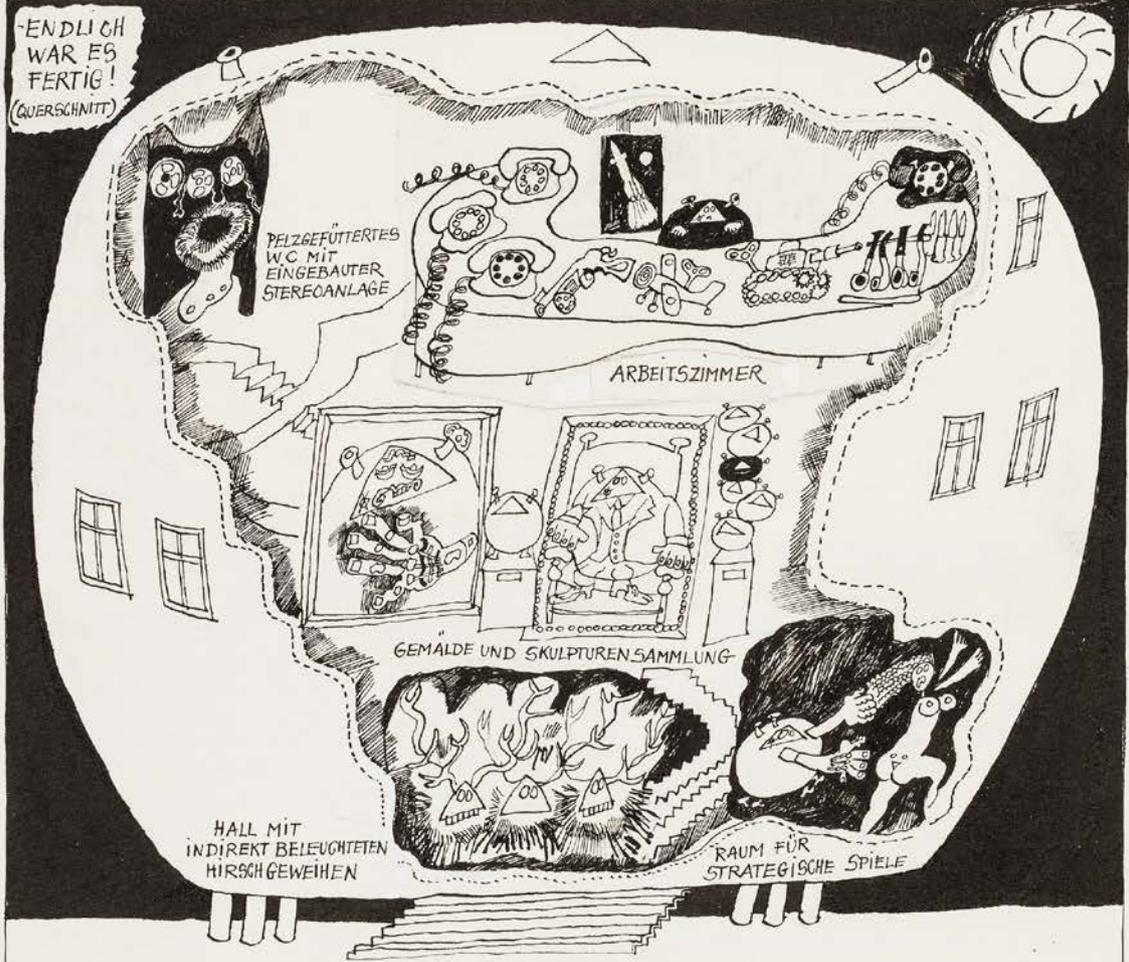
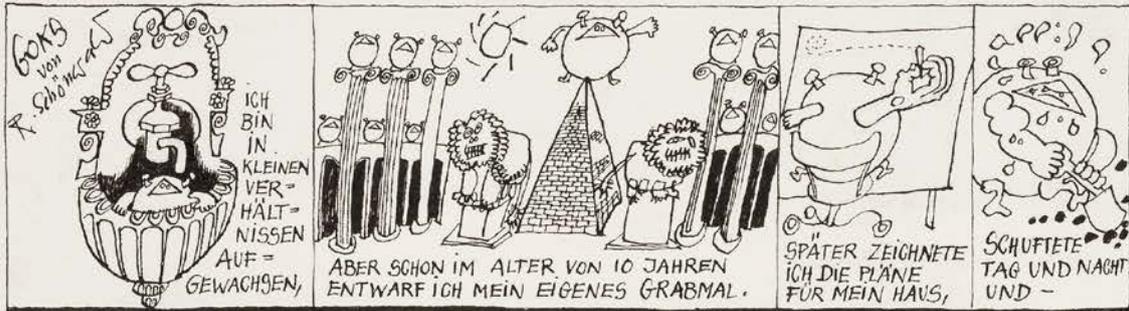
⁷ Paul Rotterdam: Nachtbogen, in: ders., Nachtbogen, S. 13.

⁸ LittleJohn/Zwiernig-Rotterdam: Dialog, S. 78.

⁹ Paul Zwiernig Rotterdam: Von der künstlerischen Substanz. In: ders., Wilde Vegetation. Von Kunst zu Natur. München 2014, S. 14.



Paul Rotterdam, Blenheim, 2001/02
Acryl auf Leinwand, 282,8 x 248 x 6,8 cm
(Inv.Nr. KS-27082)



NEVES "KONUM" GRÖSSE DES SPATSPIEGELS

BITTE NICHT FALTEN !! 457

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

„GOKS“ – *Comic- und Seelenstrip?*

Rudolf Schönwald zu Ehren

Von Wolfgang Krug

Am 14. Oktober 2022 starb der österreichische Zeichner Rudolf Schönwald im Alter von 94 Jahren in Freiburg im Breisgau. Durch die sich im Berichtsjahr bietende Gelegenheit zum Ankauf aus seinem Nachlass konnten dem Sammlungsbereich Karikatur in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) einige wichtige frühe Arbeiten des Künstlers hinzugefügt werden.

Erste Originalzeichnungen von Rudolf Schönwald waren bereits 2011 für die Sammlung erworben worden. Es waren dies 17 mittelformatige Tuschblätter zu seinem legendären „esoterischen Anti-Comic-Strip“⁴¹ „GOKS“, zugleich die letzten dieser kultigen Serie, die noch greifbar waren und die darum vom Künstler hoch in Ehren gehalten wurden. Drei Viertel der „GOKS“-Produktion galten schon damals als verloren. Schönwald fand Gefallen am Gedanken, mit diesen Arbeiten in einer Karikaturensammlung vertreten zu sein, zumal diese einen Schwerpunkt im Grenzgebiet zwischen „ernster“

Kunst und Karikatur anzusiedeln beabsichtigte. Für die noch junge Karikaturensammlung tat sich mit den „GOKS“-Blättern ein ganz neues Gebiet auf. Es waren die ersten Bildgeschichten im Bestand – sieht man von einigen Arbeiten von Manfred Deix ab. Später kamen mit der „Familie Riebeis!“ von Fritz Gareis und „Tobias Seicherl“ von Ladislaus Kmoch umfangreiche Konvolute zu den frühesten Comic-Serien österreichischer Produktion hinzu. Dass Schönwald Ladislaus Kmoch, dessen Seicherl er bewunderte, in der Redaktion des „Wiener Wochenblatts“, für das sie beide arbeiteten, einst sogar persönlich kennenlernte, war ein Zufall, wie ihn nur das Leben spielt.

„NEUES FORVM“

Schönwald schuf „GOKS“ 1968 bis 1974 für die Zeitschrift „NEUESFORVM“. Er illustrierte auch andere >>

Beiträge für dieses ursprünglich von Friedrich Torberg geleitete und ab 1966 von Günther Nennung herausgegebene Blatt. Während Torberg einen strikt antikommunistischen Kurs verfolgt hatte, öffnete Nennung, bekennender Christ und Sozialist, das „NEUE FORVM“ politisch nach weit links der Mitte. Themen, die im Vorfeld der Studentenrevolten brannten, wurden hier diskutiert. Autoren wie Heinrich Böll, Elias Canetti, Erich Fried, Michael Guttenbrunner, Friedrich Heer, Georg Lukács, Herbert Marcuse, Erwin Ringel, Manès Sperber oder Oswald Wiener befassten sich im „NEUEN FORVM“ mit gesellschaftlich, politisch oder ideologisch Brisantem, mit Vergangenheitsbewältigung und Neutralität gleichwie mit Aktionismus und sexueller Revolution. Die Zeitschrift war am Puls der Zeit. Nennung konnte die Auflage in der Folge mehr als verzehnfachen und auf fast 30.000 Exemplare steigern.

Als Rudolf Schönwald 1968 zur Mitarbeit gewonnen wurde, waren die Studentenproteste auch in Österreich am Höhepunkt. Das skandalträchtige Happening „Kunst und Revolution“ im Neuen Institutsgebäude (NIG) der Wiener Universität, das als „Uni-Ferkelei“ skandalisiert ein gerichtliches Nachspiel nach sich zog, fand wenige Tage vor Schönwalds 30. Geburtstag statt. Er war, wie viele Intellektuelle seiner Generation, ursprünglich dem Kommunismus nahegestanden und nun im linken Lager beheimatet; selbstredend, dass er mit seinen zeichnerischen Mitteln Stellung beziehen und die Situation der Gesellschaft widerspiegeln wollte.

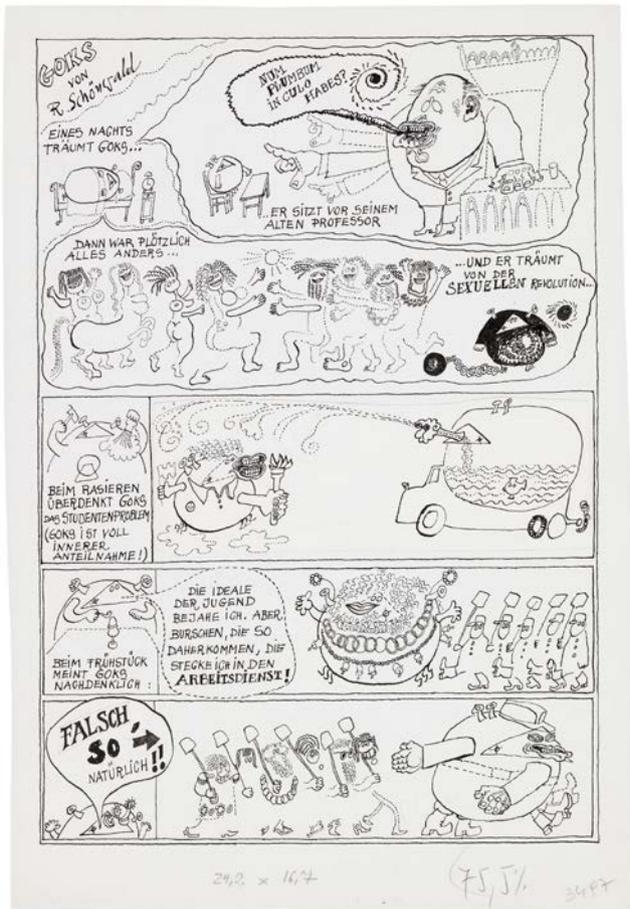
Das „NEUE FORVM“ hatte „ein Bilderrätsel, einen gescheiterten Rebus oder sowas ähnliches“² im Sinn, Schönwald dagegen eine Bildergeschichte. Mit dem Placet der Redaktion machte er sich daran, eine ihm künstlerisch entsprechende Comic-Serie zu entwickeln, die unbelastet von „in diesem Genre schon ehrwürdig gewordenen Konventionen“³ und auch nicht autobiografischen Inhalts sein sollte. Von Schönwald erlebt war freilich das dargestellte Milieu, auch schöpfte er aus Erinnerungen. Seiner eigenen Vergangenheit stellte er sich bald in radierten „Bildergeschichten“, die sich nun ebenfalls in der Karikaturensammlung der LSNÖ befinden.

„GOKS“

Die zentrale „GOKS“-Figur entstand aus einem Kreis und einem Dreieck, symbolbeladenen mathematischen Zeichen. GOKS war die ideale Comic-Gestalt, Held und Armutschgerl zugleich, „ein theoretischer Wüstling und Übermensch, ein Stadt-Monstrum und andererseits ein Nichts, eine Maus. In die ‚Abgründe seines Weinglases‘ blickend, schlägt er sich mit den Tücken des Ehelebens, des Haschgenusses und des Gruppensexes herum und genießt auch weidlich die geheimen Wonnen seiner grausligen Seelenwinkel. Er kämpft mit seiner Umwelt, mit der Gegenwart und der Vergangenheit Wiens, mit seiner Dummheit und Trägheit und sehnt sich nach einer Welt ohne Ehrgeiz, Dämonie und Neurosen. Also ringt er als ein echter Wiener mit sich selbst nach dem Nestroyschen Motto: Wer ist stärker, ich oder ich? Am Ende sind beide schwach, und alle großmächtig beginnenden Geschichten enden kläglich.“⁴

Schönwalds Frau Gilli Hillmayr erklärte den Namen GOKS als Wiener Dialektausdruck für Unsinn und als Schüler-Warnruf für den die Klasse betretenden Lehrer.⁵ Zurückzuführen ist er wohl auf den scherzhaften Titel „Graf Koks“, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum für eine eingebildete, vornehm tuende Person stand. Der Volksmund hatte ihn einer Operette Carl Millöckers entlehnt, dessen „Gasparone“ kurzerhand als „Gasbarone“ verballhornt und zum „Grafen Koks“ weiterentwickelt. Kurt Tucholsky verwendete den Namen übrigens für einen besonders klugen Kopf. Als ausgewiesener Literaturkenner war sich Schönwald dieser Bandbreite an Charakteristika zweifellos bewusst – sie passte ja auch ausgezeichnet zu seinem Protagonisten.

Die „GOKS“-Comic-Serie war „ein allen Regeln der Spezies hohnlachendes Produkt“⁶, satirisch, aber auch surreal, für die Leserschaft von damals schwierig, wenn überhaupt, zu begreifen. Diesbezüglich essenziell waren die den Bildern beigefügten Texte, die schon nach der dritten Folge von Gilli Schönwald verfasst wurden. Nennung beklagte sich bei Schönwald, dass „GOKS“ ➤



Rudolf Schönwald,
GOKS – Studentenproblem,
um 1970, Tusche auf Papier
(Inv.Nr. KS-16570/5)



Rudolf Schönwald,
Bildergeschichte 1-3,
1968, Radierung
(Inv.Nr. KS-39050/1-3)

„ihm jeden Monat zwei Abonnenten koste, aber das sei er ihm doch wert“⁷. Es gab mittlerweile auch einen wachsenden Kreis an „GOKS“-Verehrer*innen. 1970 präsentierte man „GOKS“ in der Ausstellung „Comic Strips“ im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 1972 fand sogar eine eigene „GOKS“-Ausstellung statt – in Zagreb.

Ungeachtet der Wertschätzung trug Schönwald nach sechs Jahren seine Comic-Figur, unvermittelt und für alle überraschend, zu Grabe. Vorausgegangen waren strukturelle Veränderungen der Zeitschrift. 1973 war sie ins Eigentum des Vereins der Redakteure und Angestellten des FORVM übergeführt und auch ein Redaktionsbeirat ins Leben gerufen worden. Günther Nenning blieb noch bis 1986 Herausgeber. Vielleicht trugen die Änderungen zu Schönwalds Rückzug bei, in jedem Fall standen aber künstlerische Gründe im Vordergrund. Für Schönwald kam nun eine Phase der Neuorientierung, die 1976 in eine Professur für bildnerische Gestaltung an der Technischen Hochschule in Aachen mündete. Bis 1993 bekleidete er diese Funktion.

NAHEBEZIEHUNG ZUR LITERATUR

Rudolf Schönwald wurde am 30. Juni 1928 in Hamburg geboren. Sein Vater Dr. Ludwig Schönwald war Wiener, freier Schriftsteller und Theaterkritiker, seine aus Breslau stammende Mutter Isolde Pringsheim weitschichtig mit Thomas Mann verwandt, vielleicht aber auch Tochter Carl Hauptmanns, eines nahen Freundes ihres Vaters und Bruders von Gerhard Hauptmann, was mit Schönwalds Nahebeziehung zur Literatur erklärt.

1934 übersiedelte die Familie nach Salzburg, wo Schönwald bis 1938 die Volksschule besuchte. Bald wurde eine weitere schulische Ausbildung durch die „Nürnberger Rassengesetze“ unterbunden. Der Vater beging 1939 in Hamburg Suizid. Schon stand die Emigration nach England bevor, als der Zweite Weltkrieg ausbrach und Rudolf, seine Mutter und seinen Bruder Peter zurück nach Wien zwang. 1943 gelang den rassisch Verfolgten die Flucht nach Ungarn. Schönwald und sein Bruder überlebten dort als U-Boote, seine Mutter

Auschwitz und weitere KZs. Nach dem Krieg nach Wien zurückgekehrt, absolvierte Schönwald ab 1948 an der Wiener Akademie das Studium der Malerei und Grafik bei Josef Dobrowsky und Christian Ludwig Martin. 1951 wurde er Mitglied der Wiener Secession. Gemeinsam mit Georg Eisler, Alfred Hrdlicka und Fritz Martinz, ebenfalls dem Realismus zugewandten Künstlerfreunden, betrieb er ab 1955 eine Lithografie-Werkstätte. „Schönwald beschäftigte sich als Zeichner, Holzschneider und Radierer in Zyklen mit Voltaire, mit Defoes ‚Captain Singleton‘ und vor allem auch mit Père Ubu [ab 1965]. Ja, er kann geradezu als Ubu-Spezialist bezeichnet werden.“⁸ König Ubu, ab 1965 als Holzschnittzyklus realisiert, sollte auch für GOKS künstlerisch Pate stehen.

In den 1960er-Jahren stellten sich erste große Erfolge ein. 1964 wurde Schönwalds Radierzyklus „Gargantua und Pantagruel“ in der Galerie nächst St. Stephan präsentiert. Viele Ausstellungen, auch international, folgten und wichtige Ehrungen und Preise wurden ihm zuteil, etwa auf den Grafik-Biennalen von Lugano (1966), Ljubljana (1967) und Lüttich (1969). 1971 erhielt Schönwald den Österreichischen Staatspreis für Grafik.

In den 1970er-Jahren entwarf er auch keramische Wandbilder, später Bühnenbilder, etwa zu Bert Brechts Songspiel „Mahagonny“ (1989), und Bühnenkostüme. Schon in der Zeit nach dem Studium hatte er sich als Kulissenmaler verdingt und im Theaterbereich wertvolle Erfahrungen gesammelt. Seine Professur in Aachen führte ihn schließlich zum letzten großen Thema seines Lebens, zur zeichnerischen Bestandsaufnahme funktionslos gewordener „Industriekathedralen“.

ERINNERUNG AN „GOKS“

1979 tat der Innsbrucker Galerist Peter Bloch noch einmal einen Blick zurück auf Schönwalds künstlerisch-avantgardistischen Comic und ließ „das geheimnisvolle Forum-Monster“⁹ in „ästhetischbibliophiler Ausstattung“¹⁰ in Buchform wiedererstehen. Gilli Schönwald schrieb dazu das Vorwort, in dem sie das Werden der Bildgeschichte im Rückblick vergnüglich



Rudolf Schönwald,
Die Maler (Fuchs, Eisler,
Gütersloh, n.n., Prachensky,
Hundertwasser) 1973,
Tusche, laviert auf Papier
(Inv.Nr. KS-39047)

beleuchtete. Paul Flora, Freund des Künstlers, rezensierte den Band für „Die Zeit“: „Für jene, denen dieses Bilderrätsel ein böhmisches Dorf bleiben dürfte, wird er ein exotischer Wiener Fremdling in ihrem Bücherschrank sein, für die *happy few* aber, die ihn begreifen, ein intellektuelles und graphisches Vergnügen. Wie immer man's nimmt, GOKS bleibt ein Pflichtstück für jeden Comic-Freund und Comic-Sammler.“¹¹

Bleibt zu hoffen, dass auch die verschollenen Originalzeichnungen zu dieser Kult-Serie einst den Weg zurück ans Licht der Öffentlichkeit finden mögen.

¹ Paul Flora: Ein Fremdling aus Wien im Comic-Land. In: Die Zeit, 15.2.1980, S. 1.

² Gilli Schönwald: Vorwort. In: Peter Bloch (Hrsg.), Rudolf Schönwald: Goks. Innsbruck 1979, S. 5.

³ Ebd., S. 8.

⁴ Flora: Ein Fremdling aus Wien, S. 1.

⁵ Vgl. Schönwald: Vorwort, S. 6.

⁶ Flora: Ein Fremdling aus Wien, S. 1.

⁷ Michael Rohrwasser: Gespräche enden immer in Fragen. Reflexionen. In: Wiener Zeitung, 19.2.2022.

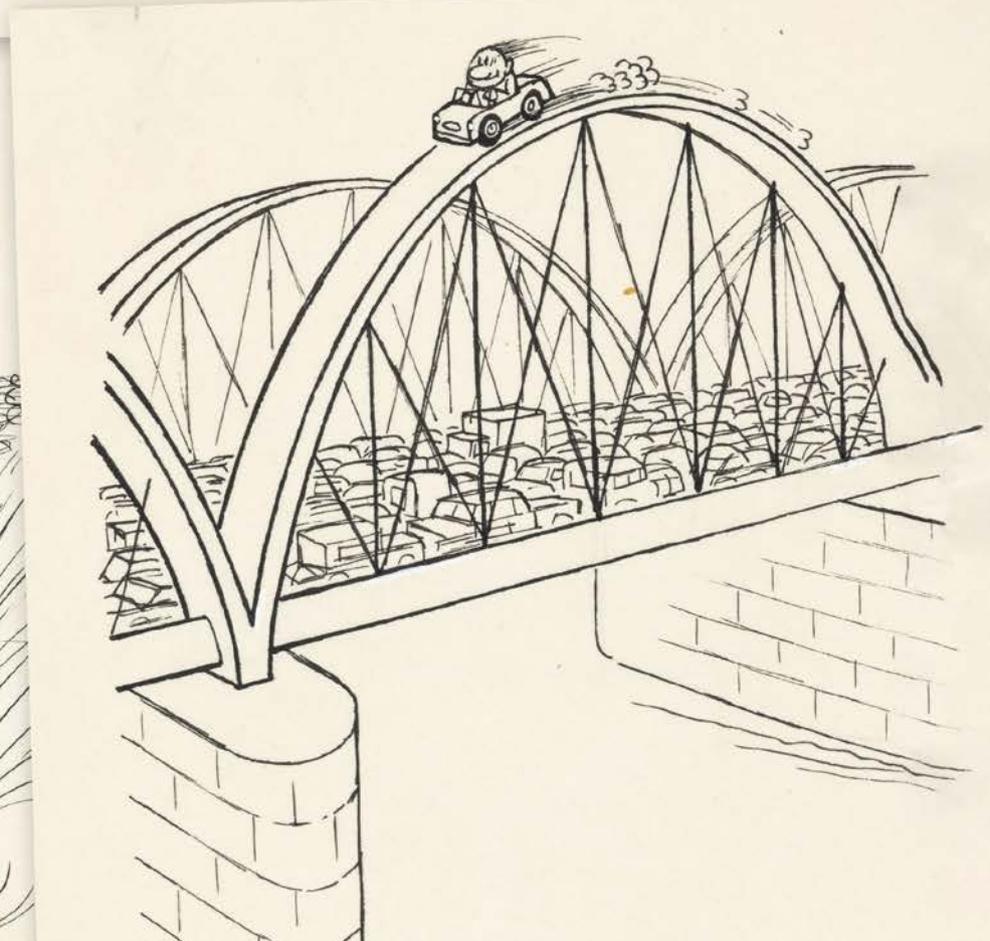
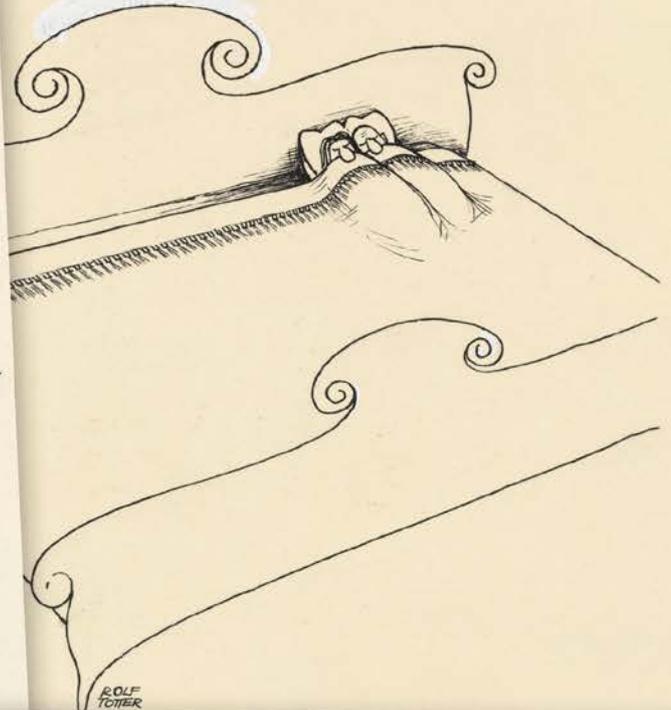
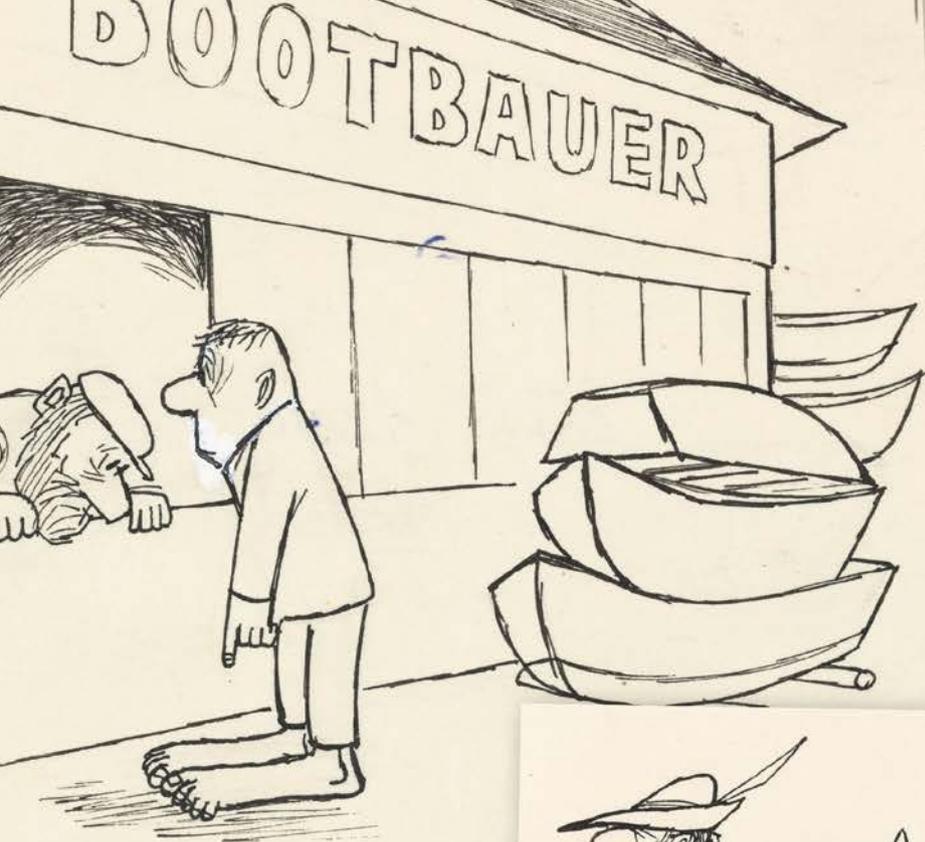
⁸ Flora: Ein Fremdling aus Wien, S. 1.

⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

<https://doi.org/10.48341/fgrh-td78>



SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Die Komik des Alltags

Rolf Totter

Von Jutta M. Pichler

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) konnten aus dem Nachlass von Rolf Totter – er zählte in den 1950er- und 1960er-Jahren zu den bedeutendsten Karikaturist*innen Österreichs – über 200 Werke erwerben. Im Jahr 2024 wurden sie inventarisiert und wissenschaftlich aufgearbeitet. Das Konvolut von Witz- und Humorzeichnungen, satirischen Illustrationen und tagespolitischen Karikaturen ist repräsentativ für das künstlerische Schaffen Totters und bedeutet einen wichtigen Sammlungszuwachs für die Karikaturammlung der LSNÖ, vor allem im Hinblick auf die Dokumentation der Entwicklung der Karikatur in Österreich nach 1945. So befinden sich zum Teil umfangreiche Werkkonvolute von Rudolf Angerer, Paul Flora, Hellmuth Macheck, Gustav Peichl und Erich Sokol bereits im Bestand der LSNÖ.

Die Bearbeitung der Neuerwerbung erfolgte mit Unterstützung von Sabine und Hannes Totter, die den Nachlass ihres Vaters mit Umsicht und großem persönlichen Engagement verwalten. Es entwickelte sich eine für beide Seiten durchaus gewinnbringende Zusammen-

arbeit; so konnten die LSNÖ die Nachlassverwalter*innen unter anderem bei Fragen der Archivierung mit ihrer Fachkompetenz unterstützen. Gemeinsames Anliegen der von gegenseitiger Wertschätzung getragenen Kooperation war es, das Werk Rolf Totters zu bewahren und sein künstlerisches Schaffen lebendig zu halten.

„Witze und Karikaturen“ hatte der Titel einer Karikaturenausstellung gelautet, die im Oktober 1957 unter Beteiligung Rolf Totters in der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien stattfand.¹ In der Schau waren auch Heinz Bren, Hellmuth Macheck und Gustav Peichl vertreten. Rolf Totter, zu dieser Zeit einer der meistbeschäftigten Karikaturist*innen und Illustrator*innen Österreichs, präsentierte in der wegweisenden Schau rund 30 Werke. Das Medienecho auf die Gemeinschaftsausstellung der „Großen Vier“ war außerordentlich positiv. So schrieb die „Wochenpresse“: „Mit 166 Zeichnungen will das ‚Strichquartett‘ eine ‚Bresche in die konservative Masse der heimischen Leser und Redakteure schlagen‘, die der Zeichnung noch zu wenig Wert beimessen.“² >>

Und es wurde auf die Besonderheit dieses Ausstellungsprojekts verwiesen, „weil in Wien wohl Gemälde und Fotos, nicht jedoch lose Blätter von Zeitungszeichnern ausgestellt zu werden pflegen“³.

Mit dieser Ausstellung gab die Karikatur in Österreich ein kräftiges Lebenszeichen von sich. Es war ein selbstbewusstes Statement von vier satirischen Zeichnern, die sich zusammengefunden hatten, um gemeinsam die „Humorbastei gegen Demolierung“ zu verteidigen.⁴

BILDSATIRIKER MIT BREITEM BETÄTIGUNGSFELD

Rudolf (Rolf) Totter wurde 1922 in Wien geboren. Nach Abbruch der Schulausbildung absolvierte er 1938 bis 1941 eine Kartographenlehre am Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, wo er im Anschluss als Terrainzeichner tätig war. Im Jahr 1942 wurde er zum Kriegsdienst einberufen, geriet 1945 in russische Kriegsgefangenschaft und kehrte erst im Jahr 1947 nach Österreich zurück. Auf diese Zäsur folgte das Studium der Malerei bei Robin Christian Andersen und Franz Elsner an der Akademie der bildenden Künste Wien, das er 1951 mit Diplom abschloss.

Bereits während seiner Studienzeit begann Totter als Karikaturist, Zeichner, Illustrator und Werbegrafiker zu arbeiten. Einer seiner ersten Auftraggeber war der Österreichische Gewerkschaftsbund (ÖGB). Der Publizist Hugo Pepper über die Anfänge Totters bei der Zeitschrift „ÖGB Bildungsfunktionär“: „In der Tat war Rolf Totter im Einsatz grafischer Mittel ebenso wandlungsfähig wie im stilistischen Bereich. Seine beträchtliche Schwingungsbreite zwischen erzählender, textbegleitender oder auslegender Ausdrucksweise reichte über expressive Gestaltung bis hin zu satirischen, karikierenden Darstellungen.“⁵ Totter war ab Anfang der 1950er-Jahre auch sehr erfolgreich als Grafiker tätig, gestaltete unter anderem Bücher, Plattencover, Werbeinserate und Plakate.⁶ Im Jahr 1954 initiierte er für einen Wiener Friseursalon mit Studierenden der Akademie für angewandte Kunst eine öffentliche und sehr werbewirksame Plakatmalaktion in Wien.⁷ Darüber hinaus arbeitete Totter als Karikaturist und Humorzeichner für unter-

schiedliche österreichische Zeitungen und Zeitschriften („Arbeiter-Zeitung“, „Die Weltpresse“, „Welt am Montag“, „Wiener Illustrierte“ u. a.). Er wurde Mitarbeiter der Tageszeitung „Neues Österreich“ und zeichnete ab den späten 1960er-Jahren auch für die „Neue Zeit“ und die „Kleine Zeitung“.

Dass die Arbeiten von Rolf Totter auch international publiziert und geschätzt wurden, zeigen die in New York erschienenen Sammelbände „Best Cartoons From Abroad“ aus den Jahren 1956 bis 1959, in denen er mit Humorzeichnungen vertreten war.⁸ Ab 1960 erschienen unter anderem im Frankfurter Verlag Bärmeier & Nikel mehrere Publikationen von Totter, der darüber hinaus auch als Buchillustrator tätig war.⁹

Rolf Totters berufliches Betätigungsfeld war also breit gefächert, wobei die Bildsatire auch bei seinen Werbeaufträgen für Institutionen und Unternehmen einen zentralen Stellenwert einnahm: „Augenwitz und Augenweide auf der Inseratenseite! Rolf Totter hat mit seinen werbenden Comic-strips, der Würze in der Werbung, nun auch bei uns eine Presche geschlagen. Längst wirbt man in den USA, Frankreich oder Deutschland mittels des humorvollen Inserates oder witziger ‚wortloser‘ Bildfolgen.“¹⁰

Eine bei Rolf Totter bereits 1958 diagnostizierte Tumorerkrankung führte – nach zahlreichen Operationen und Krankenhausaufenthalten – im Jahr 1972 zu großen körperlichen Einschränkungen, die vieles erschwerten, nicht aber den Abbruch seiner künstlerischen Tätigkeit bedeuteten. Ab 1975 war er hauptberuflich als Zeichner bei der Allgemeinen Unfallversicherungsanstalt tätig. Rolf Totter starb am 22. Jänner 1979 in Wien.

MIT STIL, WITZ UND CHARME

Die frühen Arbeiten Totters wiesen noch eine große stilistische Bandbreite auf, bereits ab Mitte der 1950er-Jahre fand er jedoch zu seinem eigenen Stil. Die Zeichnungen, fast ausschließlich in Schwarz-Weiß, waren in der Darstellung nun auf das Wesentliche konzentriert, kamen in der Regel ohne Text aus und waren technisch routiniert umgesetzt. Vor allem die „rundnasigen Totter-Figuren“ hatten großen Wiedererkennungswert.



SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

Von Dorfbarbieren und Wallfahrerinnen

Die Welt des Eduard Ritter

Von Wolfgang Krug

Eduard Ritter zählt zu den gefragtesten Wiener Genremalern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Obwohl in österreichischen Sammlungen gut vertreten und auch auf dem Kunstmarkt geschätzt, war sein Schaffen noch nie Thema einer Personalausstellung. Diesem Umstand Rechnung tragend, wurde die Werkdokumentation des Künstlers in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) in den vergangenen Jahren tatkräftig erweitert. In etwa einem Dezennium, einem für Museen sehr kurzen Zeitraum, konnte der Bestand an Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Ritters beinahe verfünffacht werden. Drei Gemälde kamen zuletzt mit der Sammlung Richard Nimmerrichter. Mit rund 30 Werken, darunter zwölf Ölgemälden, verfügen die LSNÖ nun über den ansehnlichsten Bestand an Arbeiten Eduard Ritters in einer öffentlichen Institution.

Eine repräsentative Auswahl daraus soll 2025 in einer Sonderschau im Gauermaun-Museum in Miesenbach ge-

zeigt werden, das sich schon seit Längerem zum Ziel setzt, zu Unrecht „vergessene“ Zeitgenossen und Weggefährten Friedrich Gauermauns vor den Vorhang zu holen.

ENGE FAMILIENBANDE

Eduard Ritter wurde am 28. September 1808 in Wien geboren.¹ Er war Sohn des „bürgerlichen Handelsmanns“ Andreas Ritter (1780–1842) und der Josepha (1786–1809),² Tochter des Schriftstellers Joseph Wiedemann. Andreas Ritter führte die schon von seinem Vater Johann Michael Ritter (1741–1810) eingerichtete Seidenwarenhandlung „Zum Prinz von Württemberg“ am Kohlmarkt 272. Er arbeitete mit seinem Bruder, dem bürgerlichen Seidenzeug-Fabrikanten (Johann) Michael Ritter (1777–1824), eng zusammen, der auch als Taufpate Eduards genannt wird und im väterlichen Anwesen auf der Wieden wohnte. >>

Eduards Mutter starb, erst 23 Jahre alt, im November 1809, bald darauf auch seine dreieinhalb Monate alte Schwester Amalia (1809). Nach Ende der Trauerzeit vermählte sich sein Vater erneut mit einer Josepha (1792–1821),³ der Tochter des Wiener Bäckermeisters Leopold Rankl, Besitzer des Hauses „Zum Grünen Baum“ in Hungelbrunn 8. Josepha war die wichtigste Bezugsperson des jungen Eduard, bis auch sie im Februar 1821, viel zu früh, nach Geburt der Tochter Johanna Josepha Caroline (1821) verstarb. Sein Vater war zu dieser Zeit nicht mehr als „Handelsmann“ tätig. 1824 wurde er als „Richter u. k:k: Armenrat“⁴ genannt, später als „Criminal-Gerichts-Beysitzer“⁵ und Mitglied des äußeren Rats.⁶ Er heiratete noch ein drittes Mal, Adelheid Breiner (1792–1825), eine Witwe aus Baden bei Wien, doch auch diese Verbindung war nur von kurzer Dauer.

Die Lust am Zeichnen führte Eduard Ritter 1824 an die Blumenmanufaktursschule der Wiener Akademie, wo er vier Jahre später Schüler von Johann Peter Krafft (1780–1856) und Karl Gsellhofer (1779–1858) wurde. Wie sein Studienfreund Josef Danhauser (1805–1845) konzentrierte sich Ritter auf das Historienfach, auf Porträt- und Genremalerei. Bereits 1829 fand er in der „Wiener Zeitung“ als „akad. Mahler“ Erwähnung.⁷ Ein Selbstporträt soll es gewesen sein, mit dem er 1830 erstmals auf einer Jahresausstellung der k. k. Akademie zu St. Anna in Erscheinung trat.⁸

Zu den wenigen aus der frühen Schaffenszeit bekannten Werken des Künstlers zählen auch die in den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein verwahrten Porträts seiner Schwiegereltern, des Wirtschaftsbesitzers Benedikt Hillinger (dat. 1835) und der Theresia (dat. 1836), aus Grunddorf bei Krems. Ritter hatte ihre Tochter (Maria) Anna (1807–?) am 22. Oktober 1834 zu St. Stephan in Wien geheiratet. Das junge Glück wurde getrübt, als Anfang 1835 ihr vier Monate altes Töchterchen Ottilia starb. Noch im selben Jahr wurde Leopoldine geboren, 1837 Friedolin und 1838 Hedwig. 1840 kam Raphael auf die Welt, 1842 Anna und 1844 Rosa.

EINE KÜNSTLERKARRIERE IM BIEDERMEIER

Eduard Ritter hatte mit seiner Kunst beim Publikum sogleich Anklang gefunden. Seine „aus dem Leben genommenen, mit gesundem Humor und oft echter Naivetät ausgeführten Bildchen und Skizzen“⁹ zeugten von ausgezeichneter Beobachtungsgabe und begeisterten durch ihre Erzählfreude und die vielen im wahrsten Sinne des Wortes „sprechenden“ Details. Es waren meist unspektakuläre, die Lebensumstände der Landbevölkerung illustrierende Situationen, die vom Künstler in den Fokus gerückt wurden. Aber nicht nur Humor und Situationskomik sprechen aus seinen Werken, sondern auch Mitgefühl und persönliche Anteilnahme. Vieles davon war wohl im Kreise der Familie selbst erlebt.

Die Kritik betrachtete Ritters Schöpfungen überwiegend wohlwollend. Über seine 1838 präsentierte „Bauernfamilie“ war etwa zu lesen: „ein sehr gelungenes Bild, die Situation glücklich gewählt, einige Gesichter vortrefflich, andere übertrieben, das Ganze, besonders Garn und Brod, das man fast nirgends gut dargestellt findet, mit kunstgeübtem Fleiße ausgeführt“¹⁰. Ein Kritiker schätzte an Ritter „nicht nur den Mahler, sondern gewiß auch den Poeten [...]. Solche Composition kann nur ein wirklich poetisches Gemüth ersinnen, so wie [...] die Ausführung auch nur einer echten Künstlerhand möglich ist.“¹¹ Für einen anderen trugen Ritters Themen dagegen „fast alle das Gepräge der Trivialität an sich“¹², und Franz Carl Weidmann brachte die Hoffnung zum Ausdruck, „daß dieser in der Technik ziemlich weit vorgeschrittene Künstler sich auch einmal einen der Idee nach etwas höher stehenden Vorwurf für seine Darstellungen wähle“¹³. Mit der Ausführung eines Altarbildes für die Kirche St. Jakob in Brünn 1843/44 kam Ritter wohl diesbezüglichen Erwartungen nach.¹⁴

Manche seiner Arbeiten wurden zurecht „als echte ‚Cabinetsstücke‘“¹⁵ bezeichnet. Andere wiederum bringen eine gewisse Unbeholfenheit an den Tag, insbesondere in Hinblick auf die Figurenbehandlung. Dass Ritter die Technik der Ölmalerei nie wirklich gelernt, ➤



Eduard Ritter, In der Bauernstube, 1838
 Öl auf Holz (Inv.Nr. KS-548)



Eduard Ritter, Die bemalte Puppe, 1839
 Bleistift auf Papier (Inv.Nr. KS-26045)



Eduard Ritter, Die bemalte Puppe, 1840
 Aquarell auf Papier (Inv.Nr. KS-26046)

sondern sich im Wesentlichen von anderen abgeschaut hatte, dabei auch ein sehr fleißiger Maler war, der „unge-
mein rasch“¹⁶ arbeitete, mag differierende Ausführungs-
qualitäten erklären.

Eines seiner schönsten Bilder soll die „Production einer Bänkelsängertruppe vor einer Bauerngesellschaft“¹⁷ aus dem Jahr 1848 gewesen sein. Ritter wurde damals zum Mitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt und trat mit lithografisch verbreiteten Revolutions-
szenen hervor.

Trotz einer Gehbehinderung, die von Kindheit an die
Zuhilfenahme einer Krücke bzw. eines Stockes notwendig machte, hatte Ritter bis 1846 immer wieder die
Beschwerden auch weiterer Studienreisen auf sich genommen – bisweilen in Begleitung von Malerkollegen wie
Anton Altmann (1808–1871), Josef Heicke (1811–1861),
Ferdinand Küss (1800–1886) oder Anton Schiffer (1811–
1876). Seine sich verschlechternde Fußkrankheit fesselte
Ritter bald ganz ans Bett und machte ihn für längere
Zeit arbeitsunfähig. Erst Ende 1849 konnte er seine
künstlerische Tätigkeit wieder aufnehmen. Dauerhaft
auf Schmerzmittel angewiesen, waren ihm Ausflüge nur
noch unter Beiziehung von Sesselträgern möglich.

Ab 1850 wurden Ritters Bilder auch in den Mo-
nats-Ausstellungen des Österreichischen Kunstvereins
gezeigt. Vielfach waren es Themenwiederholungen, die
er nun zum Besten gab, Variationen und Neuinterpretationen
von Genrebildern, denen er seine Karriere zu ver-
danken hatte. In einem Ende 1852 im „Fremden-Blatt“
erschiedenen kleinen Bericht heißt es: „Unter andern
Maler-Ateliers besuchte ich auch jenes des ausgezeich-
neten Genre-Malers Eduard Ritter, und fand zu meinem
Vergnügen, daß er noch derselbe lebensfrohe und geis-
testhätige Künstler ist wie früher; dies bezeugen seine,
theils in jüngster Zeit vollendeten, theils noch in Arbeit
befindlichen natur- und lebenswahren Genrebilder; zu-
gleich ist hiermit das zum Theil verbreitete Gerücht sei-
nes kürzlich vermeinten Todes, als vollkommen aus der
Luft gegriffen, wiederlegt.“¹⁸ Kaum ein Jahr später, am
5. September 1853, kurz vor seinem 45. Geburtstag, war

es dann doch so weit, Eduard Ritter starb auf der Wie-
den 71, nach langer Krankheit, „an der Entkräftung“.¹⁹
Zwei Tage später wurde er am Matzleinsdorfer Friedhof
zur letzten Ruhe gebettet.

DIE VERGESSENE MALERFAMILIE

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass die vorliegende Be-
schäftigung mit Eduard Ritter auch eine vergessene
Malerfamilie zu Tage brachte. Abgesehen von seinem
Vater, der gut gezeichnet haben soll, gab es im väterli-
chen Zweig der Familie gleich mehrere Talente. Allen
gemeinsam war, dass sie entweder jung starben oder
schließlich doch auf andere Berufszweige umstiegen.
Ersteres betraf etwa Lambert Höpfinger (1799–1828),
einen Cousin Eduard Ritters. Höpfinger war Land-
schaftsmaler und hatte sich vergleichsweise früh mit der
Technik der Lithografie auseinandergesetzt. Seinem und
Eduard Ritters Vorbild nacheifernd, schrieb sich 1826
auch (Johann) Michael Ritter (1808–1833), der Sohn
von Eduards Taufpaten, an der Wiener Akademie ein.
Als Maler kaum je in Erscheinung getreten, starb er mit
25 Jahren an „Luftröhrenschwindsucht“.²⁰ (Johann) Mi-
chaels älterer Bruder Karl (1807–1842) trat im November
1831 in die Wiener Akademie ein. Er sollte als Land-
schafts- und Tiermaler tätig werden. 1837 noch unter die
„bedeutenden Kräfte“ gereiht,²¹ war er nach dem Jahr
1840 in den Jahresausstellungen zu St. Anna nicht mehr
vertreten.²² In der Literatur wurden auch einige mit
„J. Ritter“ signierte Werke mit Eduard Ritter in Verbin-
dung gebracht.²³ Wurzbach nannte in diesem Zusam-
menhang den Namen Joseph Ritter,²⁴ bei dem es sich um
einen 1810 geborenen Cousin Eduards gehandelt haben
könnte, dessen künstlerische Ausbildung jedoch nicht
belegt ist. Auch Eduard Ritters Sohn Friedolin studierte
an der Wiener Akademie. Er besuchte dort von 1852 bis
1854 die Vorbereitungsschule, scheint aber keine künst-
lerische Laufbahn eingeschlagen zu haben. Raphaels
Aufnahme an die Wiener Akademie scheiterte 1857 an
fehlenden Schulzeiten.²⁵



Eduard Ritter,
Die Rückkehr
der Wallfahlerin, 1853
Öl auf Holz
(Inv.Nr. KS-35733)

¹ Dank an Mag. Marc-Oliver Schuster, PhD, für die Ermöglichung der Überprüfung und Ergänzung der biografischen Daten Eduard Ritters anhand in Privatbesitz befindlicher autobiografischer Aufzeichnungen des Künstlers.

² Verehelicht am 19.11.1807 (Trauungsbuch St. Peter, Wien 1).

³ Verehelicht am 29.11.1807 (Trauungsbuch St. Michael, Wien 1).

⁴ Protocoll. Schüler-Liste vom Jahre 1821–1831, S. 49 (Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien).

⁵ Wiener Zeitung, 31.12.1830, S. 1136.

⁶ Verstorben am 9.3.1842 (Sterbebuch Paulanerkirche, Wien 4).

⁷ Wiener Zeitung, 31.12.1830, S. 1136.

⁸ Vgl. Constantin von Wurzbach: Ritter, Eduard. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 26. Wien 1874, S. 179.

⁹ Ebd.

¹⁰ Der Humorist, 23.5.1838, S. 326.

¹¹ Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt, 1.5.1841, S. 275.

¹² Wiener Zeitung, 12.5.1840, S. 895.

¹³ Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt, 23.5.1844, S. 335.

¹⁴ Vgl. Sonntagsblätter, 21.1.1844, S. 70.

¹⁵ Wurzbach: Ritter, Eduard, S. 181.

¹⁶ Ebd., S. 179.

¹⁷ Ebd., S. 180.

¹⁸ C.S.: Atelierschau. In: Fremden-Blatt, 9.11.1852, o. S.

¹⁹ Sterbebuch St. Karl Borromaeus, Wien 4.

²⁰ Verstorben am 11.2.1833 (Sterbebuch St. Josef, Wien 5).

²¹ Der Humorist, 15.5.1837, S. 78.

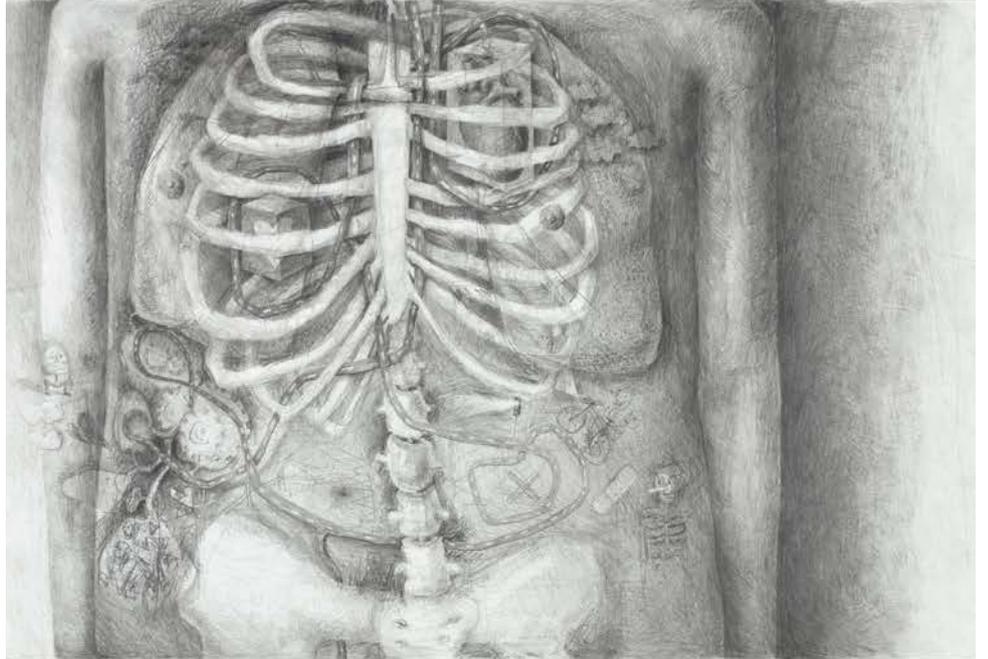
²² Vgl. Wurzbach: Ritter, Eduard, S. 193.

²³ Vgl. ebd., S. 180.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Register von 1853/54 bis inclusiv 1857/58, Protokoll Pag. 151, Num. 369/1857 (Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien).

<https://doi.org/10.48341/bx53-w909>



SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Neu in der Sammlung

Erwerbungen aus Mitteln der Galerienförderung

Von Alexandra Schantl

Zur Unterstützung von Künstler*innen und zur Dokumentation des niederösterreichischen Kunstschaffens sieht das Niederösterreichische Kulturförderungsgesetz den Erwerb von Kunstobjekten für die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) vor. Seit 2002 erfolgt dies unter anderem im Rahmen der sogenannten Galerienförderung, die auf einem Kooperationsvertrag zwischen dem Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) sowie dem Land Niederösterreich basiert. Neben den LSNÖ profitieren gegenwärtig weitere 14 Bundes- und Landesmuseen von der Galerienförderung. Ab dem Jahr 2002 wurden jährlich Bundesmittel in Höhe von 36.500 Euro für den Erwerb von Kunstwerken durch die LSNÖ bereitgestellt, wobei diese Summe durch das Land Niederösterreich um mindestens 50 Prozent aufzustocken war. Im Jahr 2024 wurde der Bundesanteil erstmalig auf 50.000 Euro angehoben, was eine Gesamtfördersumme von mindestens 75.000 Euro vorgab, die für Ankäufe aus österreichischen Galerien zur Verfügung stand. Diese Erhöhung ist ein klares Zeichen für die Wertschätzung

der heimischen Galerienszene, die aktuell wie viele andere Branchen mit dem Problem steigender Kosten bei gleichzeitig sinkender Rentabilität konfrontiert ist.

An die Bundesförderung sind strenge Bedingungen geknüpft.¹ Ein zentrales Kriterium ist, dass die angekauften Werke von österreichischen oder in Österreich lebenden Künstler*innen geschaffen wurden. Einen weiteren wichtigen Aspekt bildet die gezielte Unterstützung von „aufstrebenden Künstler*innen“ („emerging artists“). Mindestens 25.000 Euro der Gesamtsumme müssen für Werke von Künstler*innen verwendet werden, die noch nicht über einen so hohen Bekanntheitsgrad und museale Präsenz verfügen wie etablierte Künstler*innen. Indem ihre Werke Eingang in öffentliche Sammlungen finden, wird ihr Schaffen einem breiteren Publikum zugänglich. In den Sammlungen wiederum spiegelt sich dadurch der Facettenreichtum der künstlerischen Gegenwart wider, was wesentlich zu deren dynamischer Entwicklung beiträgt. Für die LSNÖ bedeutet dies, dass in den vergangenen 22 Jahren der Sammlungsbestand allein durch die in Galerien getätigten Ankäufe um etwa 600 Werke aus den >>



Ausstellungsansicht
„The Borrowed Eye of a Needle“,
Georg Kargl Fine Arts, Wien
(8.3.–27.4.2024):
Katrina Daschner,
Amazon Needle
(Silver #1), 2024,
Aluminium, verchromt,
310 x 4,5 cm
(Inv.Nr. KS-39595)



Christine und Irene Hohenbüchler, ...schmelzen 1..., ...schmelzen 2..., ...schmelzen 3..., 2020
 Bleistift, Farbstift auf Papier, gerahmt, je 113 x 87 x 4,5 cm (Inv.Nr. KS-39594/1-3)



Sébastien de Ganay, Carton C/13, 2006
 Aluminium pulverbeschichtet, handbemalt, Unikat, 58 x 94 x 60 cm (Inv.Nr. KS-39623)

Bereichen Malerei, Skulptur, Grafik, Fotografie und zeitbasierte Medienkunst erweitert werden konnte.²

2024 wurden um insgesamt 83.190,26 Euro netto Arbeiten von neun Künstler*innen erworben, von denen fünf der Definition nach als „emerging artists“ gelten. In Anbetracht dessen, dass alle neun Künstler*innen bereits in der Sammlung vertreten waren, wurde bei den jeweiligen Ankäufen darauf geachtet, dass sie eine schlüssige Ergänzung zum vorhandenen Werkbestand oder zu thematischen Sammlungsschwerpunkten darstellen. Das impliziert, dass mitunter auch Werke älteren Entstehungsdatums ausgewählt wurden, wie etwa im Fall des in Frankreich geborenen und in Niederösterreich lebenden Künstlers Sébastien de Ganay. Von ihm wurde über die Galerie Nikolaus Ruzicka neben zwei Wandobjekten aus der aktuellen Serie „Empty Grid“ auch eine 2006 entstandene Skulptur aus der Werkgruppe „Carton“ erworben (Inv.Nr. KS-39623). Bei dieser Arbeit, die als „signature work“ anzusehen ist, handelt es sich in augenzwinkernder Anlehnung an das Ready-made einerseits und die Tradition der Minimal Art andererseits um die Transformation eines schnelllebigem Verpackungskartons in ein Objekt aus hochwertigem Aluminium, das zwischen Kunst und Design changiert. Wenngleich die braune Lackierung einen mimetischen Effekt erzeugt, wird dieser durch das formstabile Material aufgehoben, das dazu einlädt, den „Carton“ als Sitzmöbel zu verwenden.

Auch Katrina Daschner geht bei ihrer „Amazon Needle (Silver #1)“ (Inv.Nr. KS-39595) aus dem Jahr 2024, die anlässlich ihrer Einzelausstellung „The Borrowed Eye of a Needle“ in der Galerie Georg Kargl Fine Arts erworben wurde, von einem unscheinbaren Alltagsgegenstand aus: einer Nähnadel. Vergrößert auf eine Höhe von drei Metern und aus verchromtem Aluminium gefertigt, verleiht die Künstlerin ihr nicht nur Gewicht, sondern stilisiert sie – wie der Werktitel impliziert – zu einer Waffe.

Ein Déjà-vu anderer Art beschert Maria Temnitskas über die Galerie Ulrike Hrobsky erworbenes Gemälde „Schrott 5“ (Inv.Nr. KS-39608), das die Betrachter*in-

nen unwillkürlich an das berühmte Bild „Das Eismeer“ von Caspar David Friedrich (1774–1840) denken lässt. Hier türmen sich allerdings nicht Eisschollen auf, sondern Almetallteile, aus denen anstelle eines halb versunkenen Schiffswracks eine aufgelassene Tankstelle herausragt. Beide Bilder vermitteln – wenngleich freilich unter verschiedenen Vorzeichen – die Erstarrung und Trostlosigkeit nach einer Katastrophe.

Aus persönlicher Betroffenheit heraus entstanden sind die drei Zeichnungen „...schmelzen...“ (Inv.Nr. KS-39594/1-3) von Christine und Irene Hohenbüchler, die von der Galerie Martin Janda angekauft wurden. In Erinnerung an die gemeinsam mit dem Vater unternommenen Wanderungen im Hochgebirge Osttirols thematisieren die Künstlerinnen in der Abfolge der drei Blätter den durch die Erderwärmung bedingten sukzessiven Rückgang der Gletscherzunge des Großvenedigers, dessen Gipfel sie als Jugendliche im Sommer noch von großen Schneeweichen bedeckt erlebt haben, während heute nur noch dunkle Geröllhalden sichtbar sind.

Hervorzuheben ist schließlich noch die Zeichnung „Machina“ (Inv.Nr. KS-39293) von Stefan Zsaisits, die über die Galerie Sturm und Schober erworben wurde. Zusammengesetzt aus drei einzelnen Blättern handelt es sich um die lebensgroße Darstellung eines Menschen, dessen maschinenartiger Körper gleichermaßen von innen wie von außen wiedergegeben ist.

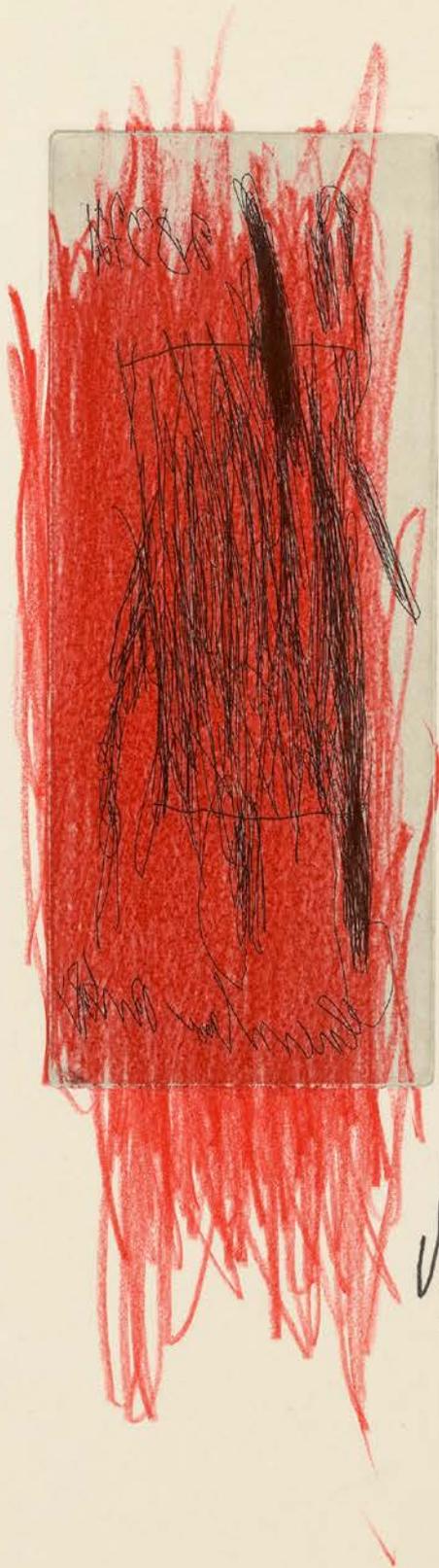
Abgesehen von den zuvor genannten wurden im Rahmen der Galerienförderung des Jahres 2024 noch folgende Ankäufe getätigt: ein Gemälde aus der Werkgruppe „Imagine Gaia“ (Inv.Nr. KS-39292) von Max Böhme über die Linzer Galerie Brunnhofer, zwei Gemälde mit Darstellungen der „Kaiserkrone“ (Inv.Nr. KS-39573, KS-39574) von Josef Kern, Würdigungspreisträger für bildende Kunst des Landes Niederösterreich 2024, über die Galerie Andrea Jünger, ein Gemälde mit dem Titel „Mies van der Rohe (Detroit)“ (Inv.Nr. KS-33405) von Felix Malnig im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung bei der Galerie Silvia Steinek sowie die sechsteilige Fotoserie „vom sein im lassen“ (Inv.Nr. KS-39263/1-6) von Claudia Schumann über grubeck contemporary.



Maria Temnitschka, Schrott 5, 2020
Öl auf Leinwand, 110 x 180 cm (Inv.Nr. KS-39608)

¹ Vgl. www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/sparten/bildende-kunst-design-mode-fotografie-medienkunst/foerderungen/galerien.html#galerienfoerderung-durch-museumsankaefe-0-1, abgerufen am 4.12.2024.

² Die bisher im Rahmen der Galerienförderung erworbenen Werke sind in der Online-Sammlung abrufbar: www.online.landessammlungen-noe.at/groups/galerie/



Max.

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Strich für Strich

Rudolf Liembergers Beitrag zur Kunst aus Gugging

Von Freia Bumberger und Alexandra Latiy

Am 28. Oktober 1997 übergab der Psychiater und Primarius Leo Navratil (1921–2006) mehr als 5.000 Werke von nahezu 100 Künstler*innen¹ aus Gugging, die in den 1950er- bis 1980er-Jahren entstanden waren, als Schenkung an die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).² Im Jahr 2024 wurde der Sammlungsbestand der Art Brut durch die wertvollen Exemplare der Schenkung „Sammlung Zambo“ erweitert. Dies hatte eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung der Navratil-Objekte³ zur Folge; in deren Rahmen wurden die Werke fotografiert und die Einträge in der Sammlungsdatenbank TMS Collections überprüft sowie vervollständigt, um schließlich in die Online-Sammlung eingespielt werden zu können.⁴ Im Zuge dieser Arbeiten wurde auch das umfangreiche Werk von Rudolf Liemberger wiederentdeckt – einem Künstler der ersten Generation aus Gugging, der im Vergleich zu seinen Zeitgenossen wie August Walla oder Johann Hauser bislang weniger Beachtung fand. Dieser Beitrag soll einen ersten Schritt zur Aufarbeitung seines Werks darstellen.

Leo Navratil war von 1946 bis zu seinem Ruhestand 1986 in der Männerabteilung für Psychiatrie der ehemaligen Heil- und Pflegeanstalt Gugging tätig,⁵ wo er 1954 begann, Zeichenaufgaben methodisch einzusetzen.⁶ Anfangs nur als diagnostische Hilfsmethode intendiert, erkannte der Psychiater in den Zeichnungen einiger Patienten künstlerisches Potenzial und begann, diese Werke wegen ihrer Originalität zu sammeln. Während seiner Zeit erlangte die Kunst aus Gugging sowohl in der österreichischen Kunstszene als auch international Anerkennung. Dies führte zu einem engeren Austausch zwischen Navratil und einigen zeitgenössischen Künstlern wie Alfred Hrdlička, Peter Handke oder Arnulf Rainer, aber auch dem Schriftsteller Gerhard Roth. Rainer präsentierte bereits 1969 die Gugginger Künstler aus seiner eigenen Sammlung in der Wiener Secession.⁷

Der bisherige Forschungsstand zur Persönlichkeit Rudolf Liembergers ist noch lückenhaft. Die meisten Informationen stammen aus den beiden Ende der 1990er-Jahre verfassten Publikationen⁸ von >>

Leo Navratil, in denen er einige der Gugginger Künstler vorstellt. Die Texte haben die Form von Gedächtnisprotokollen: Zu Beginn geht Navratil kurz auf die Biografie der jeweiligen Person ein, gefolgt von einer Beschreibung ihrer Arbeitsweise. Manche Beiträge werden durch die Transkriptionen von Original-Tonaufnahmen ergänzt, die die Gespräche zwischen dem Künstler und dem Psychiater wiedergeben.

Rudolf Liemberger wurde am 27. Dezember 1937 in Baden bei Wien geboren und war von seinem 17. Lebensjahr an wiederholt hospitalisiert, wobei er ab dem Alter von 37 Jahren dauerhaft in der Landesklinik Gugging blieb, wo er 1988 verstarb.⁹ Seine ersten diagnostisch motivierten Zeichnungen entstanden 1955.¹⁰ Liemberger signierte seine Arbeiten häufig mit dem Namen „MAX“, weshalb er in Sammlungen auch unter diesem Pseudonym vermerkt wird. Laut Navratil zeichnete er nur auf Aufforderung, weigerte sich zeitweise jedoch auch, dem Ansuchen nachzukommen.¹¹ Gelegentlich griff MAX vorgegebene Aufgabenstellungen auf oder wählte eigene Themen, die er während des Zeichnens oft abwandelte oder verwarf. Dabei führte er gern Gespräche und zeichnete häufig, ohne auf das Blatt zu sehen.¹² Seine Werke wurden erstmals in der Ausstellung „Pareidolien 2“¹³ gezeigt, die Zeichnungen von 28 Gugginger Künstlern präsentierte.¹⁴ Es folgten weitere Ausstellungsbeteiligungen,¹⁵ auch international, etwa 1979 in London¹⁶ und 1980 in Berlin¹⁷.

In den LSNÖ sind insgesamt 127 Werke von Rudolf Liemberger erhalten, wovon 117 aus der Sammlung Leo Navratil und zehn aus der Schenkung „Sammlung Zambo“ stammen. Der zeitliche Rahmen ihrer Entstehung reicht von 1960 bis 1979, wobei mehr als die Hälfte der Objekte undatiert ist. Bei 21 Werken lässt sich das genaue Datum festlegen und bei zehn davon auch die Betitelung, wie etwa „Mann“ oder „Frau“. Diese Informationen basieren auf Notizen von Navratil, mit Kugelschreiber auf der Rückseite der Blätter vermerkt. Sie sind entweder mit dem Mars- oder mit dem Venussymbol (♂/♀) versehen und auf den Tag datiert. Diese Werke stellen Beispiele für die von Navratil standardisierten Zeichenaufgaben dar.

Der Psychiater legte dabei stets einheitlich das Format (14,8 x 10,5 cm), die Materialien (Bleistift, kein Radiergummi) und die inhaltliche Vorgabe (Frau/Mann) fest.¹⁸ Die frühesten vier solcher Zeichnungen aus dem Jahr 1960 zeigen blockhaft aufgebaute menschliche Figuren, deren Geschlecht einzig an der Haarlänge abzulesen ist und die sich flächig der Zweidimensionalität des Blattes anfügen. Der Körper wird durch ein Rechteck gebildet, dem nach unten hin geradlinige Beine mit seitlich gedrehten Füßen angehängt sind; sie bilden wie Ziegel den Grundstein. Schräg vom Hals weg ragen die Arme mit durch Kringel angedeuteten Fingern. Einzig in diesen frühen Zeichnungen reicherte Liemberger den Kopf mit Mund, Augen und Nase im Profil an. Die Verstärkungen der Umrisslinie des Körpers werden durch wiederholtes Nachzeichnen erreicht, innere Strukturen wie Kleidung durch Unterteilungen des Rechtecks angedeutet, und Kompaktheit wird anhand der Konzentration der Linien innerhalb des Körperumrisses geschaffen. Liembergers „Menschen“ entwickelten sich mit ihrem Künstler mit: Behielten die Figuren im Jahr 1961 noch ihren geometrischen Grundriss, waren sie in der Folge zunehmend von kräftigen vertikalen und horizontalen Strichen dominiert. Der Hintergrund wurde vollständig ausgefüllt. In den 1970er-Jahren intensivierte Liemberger die Abstraktion des menschlichen Körpers und löste die Grenze zwischen Außen und Innen immer mehr auf. Die Umrisslinie des rechteckigen Körpers, der in seiner Dimension den Kopf und die Glieder unterordnet, blieb allerdings erhalten. Seine „Menschen“ legten ihr Geschlecht nun vollkommen ab und die Ausmalung griff verstärkt in die Bildfläche ein. Spätestens in den 1970er-Jahren bekam Liemberger Farbstifte, Wachskreide oder Kohle in die Hand und begann, seine Werke mit farbigen Akzenten zu versehen oder sie vollständig bunt zu gestalten.

Hervorzuheben bei MAX' Œuvre ist die Methode der Überzeichnung und Auslöschung. Werke dieser Art zeigen zwei Ebenen eines motorisch divers durchgeführten Zeichenprozesses auf. Obwohl eine Unterzeichnung, wie beispielsweise ein „Mensch“, in einer Technik oder Farbigkeit erkennbar ist, wurde diese mit einer Über-



Rudolf Liemberger, Frau, 25.1.1960
Bleistift auf Papier, 14,8 x 10,7 cm (Inv.Nr. KS-9163/3)



Rudolf Liemberger,
Ohne Titel, undatiert
Farbstift, Bleistift auf Papier,
21 x 14,8 cm
(Inv.Nr. KS-9163/25)

zeichnung transformiert oder zur Unkenntlichkeit ausgelöscht. Liemberger überzeichnete seine eigenen Radierungen sowie Zeichnungen seiner Kollegen in Gugging und Reproduktionen anderer Künstler, etwa Ausstellungseinladungen von Arnulf Rainer.

Neben den „Menschen“ finden sich bei Liemberger auch andere figürliche Darstellungen wie „Baum“, „Mond“, „Haus“ oder „Ritter“, doch der Großteil seines Werkes besteht aus formlosen Zeichnungen. Der motorische Abdruck seiner Zustriche, die übereinander gelagert werden und zur Verdichtung führen, spiegelt das intensive Hin- und Herbewegen der Stifte wider, das der Spontantät und dem Radius der Schreibhand folgt. Die Linie kann dabei über die Begrenzungen des Papierblattes ausbrechen.

Liembergers Werk steht exemplarisch für die Vielzahl an Werken weniger bekannter Gugginger Künstler*innen, die sich im Bestand der LSNÖ befinden. Deren systematische Erforschung ist von zentraler Bedeutung, um ihren Beitrag zur Kunstgeschichte sichtbar zu machen und das kulturelle Erbe der Gugginger Kunst weiter zu erschließen.

¹ In der Sammlung Leo Navratil sind nur zwei Künstlerinnen vertreten: Karoline Roszkopf und Emma Brosch. Deren Werke verdankte Navratil seiner Frau, der Psychiaterin Erna Girsule, die in der Frauenabteilung desselben Krankenhauses tätig war. Vgl. Leo Navratil: Gugging 1946–1986. Die Künstler und ihre Werke. Bd. 2. Wien 1997, S. 13.

² Vgl. Leo Navratil: Gugging 1946–1986. Art brut und Psychiatrie. Bd. 1. Wien 1997, S. 26.

³ Neben den Werken selbst wurden auch die Vorlagen, beispielsweise Zeichenausschnitte, die von Navratil bei den Zeichentests angeboten wurden, mit der Schenkung in die LSNÖ aufgenommen. Diese werden im Rahmen der Überarbeitung der TMS-Einträge 2024/25 fotografiert und zugeordnet, um die relevanten Quellen zu sichern.

⁴ Vgl. Landessammlungen Niederösterreich Online, <https://landessammlungen-noe.at/de/online.html>, abgerufen am 14.1.2025.

⁵ Vgl. Navratil: Gugging 1946–1986. Bd. 2, S. 13.

⁶ Als Inspiration für die Durchführung der „Testzeichnungen“ diente Navratil die Publikation „Personality Projection in the Drawing of the Human Figure“ (1949) der amerikanischen Psychologin Karen Machover. Vgl. weiters auch Leo Navratil: Die Gugginger Methode. Kunst in der Psychiatrie. Monographien zur Kunsttherapie, 1. Ulm 1998, S. 5.

⁷ Vgl. ebd., S. 58.

⁸ Vgl. ebd., S. 142–147; vgl. Navratil: Gugging 1946–1986. Bd. 2, S. 447–458.

⁹ Vgl. Rudolf Liemberger, www.museumgugging.at/de/gugginger-kuenstlerinnen/rudolfliemberger, abgerufen am 10.12.2024. Vgl. Brigitte Reutner-Doneus (Hrsg.): Art brut aus Gugging. Die Sammlung Leo Navratil und spätere Erwerbungen. Ausst.-Kat. Lentos Kunstmuseum Linz, Bd. 2. Linz 2017, S. 196.

¹⁰ Vgl. Navratil: Gugging 1946–1986. Bd. 2, S. 447.

¹¹ Vgl. Navratil: Die Gugginger Methode, S. 143.

¹² Vgl. ebd., S. 43.

¹³ Ausstellung „Pareidolien 2“, Galerie nächst St. Stephan, Wien, 31.10.–11.11.1972.

¹⁴ Vgl. Navratil: Gugging 1946–1986. Bd. 1, S. 314.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 709.

¹⁶ Ausstellung „Outsiders. An Art without Precedents or Tradition“, Hayward Gallery, London, 8.2.–8.4.1979.

¹⁷ Ausstellung „Kunst jenseits der Kunst“, Kunstamt Wedding, Berlin, 15.3.–26.4.1980.

¹⁸ Vgl. Navratil: Gugging 1946–1986. Bd. 1, S. 117.

<https://doi.org/10.48341/pf9h-1t40>



SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Kunstprojekte mit und für Kinder

Sieht aus wie ein Nashorn, Dinoknochen oder ...?

Von Katrina Petter

„Ist das ein Nashorn? Ich glaube, das ist ein Nashorn. Mama, das ist wirklich ein Nashorn!“

Im Zuge der Eröffnung der Skulpturen „CO:CO“ von Christine und Irene Hohenbüchler sowie des „Buchstaben-theaters“ von Andrea Maurer im September 2024 im Altoonapark in St. Pölten wurden die mit großflächigen Stoffen verhüllten Arbeiten gemeinsam mit den anwesenden Kindern feierlich enthüllt. Die Faszination und die Begeisterung des eingangs zitierten jungen Besuchers waren bezeichnend für den Erfolg eines sich über drei Jahre entwickelnden Prozesses zwischen dem KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst in St. Pölten, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (KOERNOE) sowie beteiligten Kindern und Jugendlichen. Die Offenheit der Skulpturen, die die Fantasie anregen, zum Entdecken und Erkunden einladen, die je nach Bedürfnis und Stimmung als Rückzugsort dienen oder Bühne bieten, wurde von den Kindern gleich auf individuelle Weise angenommen und mit eigenen Ideen und Bedürfnissen gefüllt.

Ausgangspunkt des Projekts war die Intention von Mona Jas, der künstlerischen Leiterin des neu entstandenen KinderKunstLabors, im Park rund um das Gebäude künstlerische Setzungen zu schaffen, die das Publikum des neuen Museums ansprechen, sich an dieses richten, aber keine klassischen Spielgeräte und Spielplatzgestaltungen sind, sondern eben Kunst. Das Team des Museums war bereits für die Findung eines Namens für die Institution, das visuelle Erscheinungsbild und Schwerpunktsetzungen bei den in Planung befindlichen Raumgestaltungen mit einem eigens geschaffenen Kinderbeirat in intensivem Austausch und führte zahlreiche Workshops in Schulen unterschiedlicher Schultypen in St. Pölten durch. So bestand auch in Hinblick auf die Beauftragung von künstlerischen Positionen für zwei Außenraumgestaltungen das große Interesse, Kinder und Jugendliche in den Auswahlprozess mit einzubeziehen.

Neben der Vermittlung von Interessen und Bedürfnissen der Kinder an die Künstler*innen ging es aus Sicht von KOERNOE nicht zuletzt auch darum, >>

den beteiligten Kindern einen Eindruck von den Abläufen zu geben, die mit der Auslobung und Jurierung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum einhergehen, und neue Erfahrungen durch Teilhabe zu schaffen. Nach welchen Kriterien werden Künstler*innen ausgewählt? Auf welche Aspekte muss im öffentlichen Raum geachtet werden – von Haltbarkeit über Sicherheit bis hin zu unterschiedlichen Gruppen, die den Raum nutzen? Welche Themen und Anforderungen können mit Skulpturen einhergehen: Benutzbarkeit, Interaktion, rein formale Kriterien oder thematische Bezüge? Von wem und nach welchen Kriterien werden Entscheidungen über die zu realisierenden Projekte getroffen? Alles Fragestellungen, auf die die Kinder im Zuge der Auseinandersetzung mit künstlerischen Projekten im Außenraum unterschiedliche Antworten und Zugänge fanden.

Im Austausch mit Mona Jas und ihrem Team (Andreas Hoffer, Carolin Riedelsberger und Stefanie Fröhlich) sowie den damaligen Mitgliedern des Gremiums für Kunst im öffentlichen Raum (Rafael Ecker, Silvia Eiblmayr, Petra Eichlinger, Marlene Hausegger, Peter Kozek, Anton Lederer, Heidi Pretterhofer und Roland Tusch) wurden ein zweistufiges Verfahren und begleitende kommunikative, vermittelnde Angebote festgelegt, um Kinder in den gesamten Prozess miteinzubeziehen.

In einem ersten Schritt nominierte das KOERNOE-Gremium zusammen mit Mona Jas acht Künstler*innen, die aus Sicht der Mitglieder aufgrund ihrer bisherigen Praxis interessante Ansätze für eine entsprechende Gestaltung eröffnen könnten. Über einen Zeitraum von vier Monaten wurden die acht Positionen von Daniela Brasil, Peter Fritzenwallner, Christine und Irene Hohenbüchler, Leopold Kessler, Folke Köbberling, Angelika Loderer, Andrea Maurer und Laure Prouvost im Rahmen von Workshops mit dem Kinderbeirat und der Kunstideenwerkstatt eingehend begutachtet, wurden Materialien erprobt, Tagebücher aufgesetzt, bestehende Arbeiten diskutiert und abgewogen. Konkret fanden elf Workshops für insgesamt 75 Kinder zwischen fünf und 13 Jahren statt, ein Teil davon wegen der Corona-Pandemie online.

Von den ursprünglich acht Nominierten wurden in der Folge Daniela Brasil, Peter Fritzenwallner, Christine und Irene Hohenbüchler sowie Andrea Maurer eingeladen, Projektentwürfe zu entwickeln, mit dem Ziel, daraus zwei skulpturale Arbeiten im Park umzusetzen. Im Zuge der Konzipierungsphase führten die Künstler*innen Workshops mit verschiedenen Schulklassen durch: Während Maurer und die Geschwister Hohenbüchler mit den Kindern in einen Austausch über ihre bereits entwickelten Überlegungen traten, Feedback und Reaktionen einholten bzw. einen spielerischen Dialog führten, ging es bei Brasil um eine körperliche und räumliche Auslotung des Parks, bei Fritzenwallner um ein künstlerisches Arbeiten im öffentlichen Raum und die Diskussion, wer diesen wie nutzen darf.

Sprache als Grundlage unserer Wahrnehmung der Welt bildet den Kern der Arbeit von Andrea Maurer. Ausgestattet mit einem Stapel von auf Papier ausgedruckten Buchstaben, begannen die Kinder intuitiv Wörter und in der Folge Sätze zu bilden und selbst Teil der Schriftzeichen zu sein. Peter Fritzenwallner wiederum brachte rosafarbene Styrodurplatten in den Park, die die Kinder individuell und im Zusammenspiel gestalteten. Anschließend mimte der Künstler einen Pensionisten, der über ihre Kunst schimpfte, was die Kinder dazu brachte, diese zu verteidigen und für ihre Arbeit einzustehen.

Die Kinder und Jugendlichen, die den gesamten Prozess begleitet hatten, sollten schließlich auch dem Gremium für die Jurierung der Entwürfe angehören. Um den unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht zu werden, erklärten sich die Künstler*innen bereit, ihre Entwürfe bei einem ersten Termin den Mitgliedern des Kinderbeirats vorzustellen und Fragen zu beantworten. Bei einem zweiten Termin präsentierten sie ihre Konzepte dem Gremium von KOERNOE. In der anschließenden gemeinsamen Feedbackrunde äußerten alle Anwesenden positive und kritische Anmerkungen zu allen Entwürfen und diskutierten danach gemeinsam die Vorschläge. Die anwesenden Jugendlichen (Mudasar Alikhel, Arin Berk, Marjam Borshikova, Ajaat Inalova, Lilaf >>



Andrea Maurer, Buchstabentheater, 2024



Christine und Irene Hohenbüchler, CO:CO, 2024 (Inv.Nr. PA-812)

Majidaldin und Yaser Nabizoda) erhielten gemeinsam zwei Stimmen, deren Vergabe untereinander diskutiert wurde. Begleitung und Unterstützung bekamen sie dabei von der Kunstvermittlerin Stefanie Fröhlich, die von Anfang an in das Projekt involviert war. Neben einer Aufwandsentschädigung wurde den Teilnehmenden auch eine Urkunde zuerkannt.¹

Schlussendlich wurden die Entwürfe für „CO:CO“ von Christine und Irene Hohenbüchler (Inv.Nr. PA-812) sowie das „Buchstabentheater“ von Andrea Maurer zur Umsetzung empfohlen. Beide erhielten auch die Stimmen der Jugendlichen; ihnen war es wichtig, allen beteiligten Künstler*innen ihre Wertschätzung auszudrücken. Dass die Beteiligung an diesem Auswahlprozess eine prägende war, zeigte sich nicht zuletzt bei der Eröffnung des KinderKunstLabors. Marjam Borshikova, die zusammen mit Arin Berk die Veranstaltung moderierte, nannte die Teilnahme an der Jurysitzung und das Mitentscheiden auf Augenhöhe als die eindrücklichste Erfahrung im Zuge ihrer Beteiligung am Kinderbeirat, und Arin Berk erzählte stolz, dass er der Namensgeber der Skulpturengruppe „CO:CO“ sei.

Die neu konzipierten Arbeiten werden ergänzt von Regina Maria Möllers „Spielskulptur“ (Inv.Nr. PA-247), die die Künstlerin bereits 2001 für den Außenraum eines Kindergartens in Großmugl realisierte. Nachdem sie nach einer Erweiterung des dortigen Gebäudes abgebaut werden musste, wurde das Kletter- und Rückzugsobjekt restauriert sowie im Zuge eines Workshops der Künstlerin mit zwei Schulklassen adaptiert. Die aufgesetzte Holzbox, in Anlehnung an eine Kartonschachtel, ist das Angebot eines Rückzugsorts als „Kinderzimmer“ im öffentlichen Raum.

Die umgesetzten Skulpturen bieten den Besucher*innen des Parks ganz unterschiedliche visuelle und haptische Erfahrungsmöglichkeiten. Das archaisch anmutende „Beton-Höhlen-Nashorn“, oder Elefant oder was so ein „CO:CO“ sonst noch alles sein könnte, spricht vor allem jüngere Kinder an, die sich darin verstecken oder versuchen hinaufzuklettern. Beim „Buchstabentheater“ nehmen wiederum gern Familien Platz, es spendet Schatten und löst durch den integrierten Spion-Spiegel immer wieder von Neuem Verwunderung aus. Die „Spielskulptur“ wird unter anderem gern von Jugendlichen als von Wetter und Blicken geschützter Raum in Besitz genommen. Die Skulpturen schaffen Angebote zur Nutzung und sind gleichzeitig künstlerische Setzungen, die sich im Parkraum behaupten. Sie haben Potenzial für eine weiterführende gedankliche wie sinnliche Auseinandersetzung, die bestens durch das Team des KinderKunstLabors begleitet wird.

¹ Der gesamte Prozess wurde von Mona Jas und dem Team des KinderKunstLabors umfassend dokumentiert und reflektiert. Ein Video, in dem beteiligte Kinder und die Künstlerinnen zu Wort kommen, wurde produziert. Nachzulesen und nachzusehen unter: www.kinderkunstlabor.at/de/co-kreieren/projekteundprozesse.



Eröffnung der Skulpturen im Altoonapark, 2024



Fotos: eSeL.at, Max Kropitz

Workshop mit Peter Fritzenwallner, 2022

SAMMLUNGSGEBIET NATUR

NEUES AUS DEM BESTAND

Ein bedeutendes Highlight des Jahres 2024 im Sammlungsgebiet Natur war die erfolgreiche Umsetzung des Projekts „Digitalisierung ausgewählter musealer Bestände der Landessammlungen Niederösterreich“, das im Rahmen des Förderprogramms „Kulturerbe digital“ des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (BMKÖS, seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) unterstützt wurde. Durch dieses Projekt konnte ein wesentlicher Teil der Sammlungen digital erfasst und erstmals online zugänglich gemacht werden.

Im Mittelpunkt des Projekts stand unter anderem die Fotosammlung Lothar Machura und Augustin Meisinger. Die beiden Beamten des Niederösterreichischen Landesmuseums hatten in den Nachkriegsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts intensiv im Alltag des behördlichen Naturschutzes mitgearbeitet und unter anderem die Veränderung von Landschaften und deren Missbrauch durch menschliche Eingriffe dokumentiert. Die historischen Schwarz-Weiß-Fotos, aufgenommen auf Glasplatten-

gativen und -positiven, sind eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion historischer Landschaften sowie für das Verständnis der Entwicklung des Umwelt- und Naturschutzes in Österreich. Die Fotos wurden bisher punktuell genutzt; durch ihre Online-Zugänglichkeit sollen sie die breite Öffentlichkeit erreichen und eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglichen.

Durch die digitale Erfassung konnten über 2.600 Digitalisate der naturkundlichen Fotosammlung erschlossen und veröffentlicht werden (Landessammlungen Niederösterreich Online). Dieses Projekt stellt einen bedeutenden Fortschritt in der Digitalisierung des naturkundlichen Erbes der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) dar und betont die Bedeutung der digitalen Archivierung.

Darüber hinaus sind die LSNÖ Teil der OSCA-Initiative (Open Scientific Collections Austria), eines Netzwerks zur Förderung der Digitalisierung naturwissenschaftlicher Sammlungen in Österreich, das langfristig eine vollständige Inventarisierung und Digitalisierung aller relevanten Sammlungen anstrebt.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2024

AUSSTELLUNGEN

- ▶ „Heraus mit der Sprache. Wie Tiere & Pflanzen kommunizieren“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (18.3.2023–11.2.2024)
- ▶ „Tierisch mobil! Natur in Bewegung“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (23.3.2024–9.2.2025)
- ▶ „Wildnis Stadt“, zu Gast bei „inatura. Natur, Mensch und Technik erleben“, Dornbirn, mit Objekten (Dioramen) aus den LSNÖ (21.11.2024–14.9.2025)

VERANSTALTUNGEN

- ▶ Tagung der Österreichischen Zoo Organisation (OZO), Bildungshaus St. Hippolyt und Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (15.–16.2.2024)
- ▶ Veranstaltungsreihe „Erlebte Natur“: „Naturparadies aus zweiter Hand. Lebensraum Schottergrube“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (20.2.2024)
- ▶ Veranstaltungsreihe „Erlebte Natur“: „Gekommen, um zu bleiben?! Wildtiere im Fokus“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (9.4.2025)
- ▶ CityNatureChallenge, CNC Region St. Pölten, in Kooperation mit dem Magistrat der Stadt St. Pölten und der Forschungsgemeinschaft LANIUS (26.–29.4.2024)

- ▶ „Warum sind lebende Insekten in der Insektensammlung gefährlich?“, Lange Nacht der Forschung 2024, Museum Niederösterreich, St. Pölten (24.5.2024)
- ▶ „Tag der Artenvielfalt“, Museumsgarten, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (2.6.2024)
- ▶ „SDG14: Leben unter Wasser“, Projekt „17x17 – 17 Museen 17 SDGs Ziele für nachhaltige Entwicklung der UN“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (Juni 2024–Jänner 2025)
- ▶ „Fledermausnacht“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten, mit der KFFÖ – Koordinationsstelle für Fledermausschutz und -forschung in Österreich und Fledermausexpertin Katharina Bürger (20. und 27.8.2024)
- ▶ Veranstaltungsreihe „Erlebte Natur“: „Spürnasen im Dienste des Artenschutzes“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (24.9.2024)
- ▶ ÖGH Reptilientag 2024, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten, in Kooperation mit der Österreichischen Gesellschaft für Herpetologie (ÖGH) (28.9.2024)
- ▶ ÖEG Fachgespräch 2024, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten, in Kooperation mit der Österreichischen Entomologischen Gesellschaft (ÖEG) (19.10.2024)
- ▶ Veranstaltungsreihe „Erlebte Natur“: „Ab in den Süden. Die Reise der Waldrappe“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (12.12.2024)

PROJEKTE

- ▶ Wintervogelzählung 2024 im Museumsgarten, 15. Stunde der Wintervogel (BirdLife Österreich), Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten. Das Haus für Natur unterstützte die Aktion (Citizen Science) von BirdLife Österreich und bot Museumsbesucher*innen an diesen Tagen an, gemeinsam mit Naturvermittler*innen im Museumsgarten Vögel zu zählen und zu bestimmen. (5.–7.1.2024)
- ▶ Digitalisierung von rund 2.600 Objekten der Fotosammlung Lothar Machura und Augustin Meisinger der LSNÖ, im Rahmen des BMKÖS-Förderprogramms „Kulturerbe digital“ (Jänner–August 2024)
- ▶ Kooperationszusage LSNÖ zu „Gefährdungseinstufung der Blatthornkäfer Österreichs“, in Kooperation mit Rote Listen Österreich, Naturhistorischem Museum Wien (NHM) (September 2024, mehrjähriges Projekt)
- ▶ Kooperationszusage LSNÖ zu „Rote Liste der Wildbienen Österreichs“, in Kooperation mit Rote Listen Österreich, NHM, Biodiversitätszentrum Oberösterreich, Joanneum etc. Ziel des vierjährigen Projekts, das aus dem Biodiversitätsfonds des Bundesministeriums für Land- und Forstwirtschaft, Klima- und Umweltschutz, Regionen und Wasserwirtschaft (bis April 2025: Bundesministerium für Innovation, Mobilität und Infrastruktur) finanziert wird, ist die Erarbeitung einer Roten Liste der Wildbienen Österreichs nach internationalen Standards, den IUCN Red List Criteria. Es sollen all jene Bienenarten identifiziert werden, die in Österreich gefährdet sind. (Oktober 2024, Laufzeit: 2023–2027)

PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

- ▶ Ronald Lintner, Christian Dietrich: Blick in die Natur. Bewahren für die Zukunft. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 267–273.
- ▶ Ronald Lintner: Hand in Hand. Im Einsatz für gefährdete Tierarten. In: Natur im Museum. Mitteilungen der Fachgruppe Naturwissenschaftliche Museen im Deutschen Museumsbund 14, 2024, S. 37–41.
- ▶ Ronald Lintner (Hrsg.): Naturkundliche Mitteilungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Band 33. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 9. St. Pölten 2024.



Roadkill

Von der Straße in die Sammlung

Von Ronald Lintner

Der Mensch hat die Landschaft nachhaltig verändert. Siedlungsentwicklung, Verkehrsinfrastruktur, Energiewirtschaft, Land- und Forstwirtschaft, aber auch Tourismus- und Freizeitwirtschaft haben dazu geführt, dass die Natur von immer mehr Barrieren durchzogen ist. Diese Hindernisse haben tiefgreifende Auswirkungen. Sie zerschneiden die Lebensräume von Tieren, erschweren die Suche nach Nahrung, unterbrechen saisonale Wanderungen zwischen Sommer- und Winterquartieren, verhindern die Abwanderung von Jungtieren. Genetischer Austausch zwischen Populationen ist oft nicht mehr möglich. Die Folgen: genetische Verarmung und, langfristig gesehen, Artensterben.

Eine der sichtbarsten Konsequenzen dieser Barrieren sind die sogenannten Roadkills – im Straßenverkehr zu Tode gekommene Tiere. Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), Sammlungsgebiet Natur, beschäftigen sich seit einigen Jahren mit diesem wichtigen Thema und sammeln in Abstimmung mit den

zuständigen Behörden relevante Belege für die naturkundlichen Sammlungen. Die gesammelten Daten stehen nicht nur der Forschung zur Verfügung, sondern fließen auch in Ausstellungs- und Umweltbildungsprojekte ein.

GEFAHREN DES STRASSENVERKEHRS FÜR WILDTIERE

Das Verkehrsnetz zerschneidet nicht nur Lebensräume, sondern stellt auch eine große Bedrohung für wandernde und ziehende Tiere da. Tiere überqueren Straßen auf der Suche nach Nahrung, nach Paarungspartnern oder beim Wechsel zwischen Winter- und Sommerquartieren. Besonders gefährlich wird es für jene Arten, die regelmäßig Wanderungen unternehmen, um zwischen verschiedenen Lebensräumen zu wechseln. So werden Amphibien wie Erdkröten meist auf ihrem Weg vom Winterquartier ins Laichgebiet oder retour getötet. >>

TIERART	ANZAHL
Feldhase	698
Igel	344
Erdkröte	323
Amsel	116
Eichhörnchen	103

Die unter den Roadkills am häufigsten gemeldeten Tierarten, September 2023–August 2024, nach Heigl und Dörler¹

Die immer dichter werdende Verkehrsinfrastruktur führt dazu, dass jährlich unzählige Tiere auf den Straßen ihr Leben lassen. Allein im Zeitraum von September 2023 bis August 2024 wurden in Österreich über die Online-Plattform Projekt „Roadkill“², ein Citizen-Science-Projekt der Universität für Bodenkultur Wien, 3.019 Roadkills³ zentral gemeldet, und zwar von Citizen Scientists, die auf ihren täglichen Wegen überfahrene Tiere sehen. Diese Daten stellen jedoch nur einen Bruchteil der tatsächlichen Zahl dar – die Dunkelziffer von Roadkills dürfte nach Expertenmeinung vermutlich sehr hoch liegen.

Wie die Tabelle zeigt, war im vergangenen Jahr der Feldhase die am häufigsten gemeldete getötete Art, gefolgt von Igel und Erdkröte. Auch Greifvögel und Eulen finden sich regelmäßig in den Statistiken zu Verkehrsunfällen wieder. Straßen üben starke Anziehungskraft auf diese Vögel aus. Ein möglicher Grund sind die zahlreichen Sitzwarten entlang von Straßenrändern.⁴ Ein besonders hohes Risiko besteht auf Straßen, die in der Nähe von Brutplätzen verlaufen. Ein zweiter Grund ist das reichhaltige Nahrungsangebot durch überfahrene Tiere. Zwar sind diese eine leichte Beute – aber auch die gefährlichste. Denn bei der Nahrungssuche geraten die Vögel selbst häufig in tödliche Kollisionen mit Fahrzeugen. Um wirksame Schutzmaßnahmen zu entwickeln, untersuchen Wissenschaftler*innen die Verbreitung, die Häufigkeit und die Ursachen von Roadkills in Österreich. Die erhobenen Daten sind von großer Bedeutung für Planungsprozesse bei Straßenbau- und Sanierungsprojekten.⁵ Denn nur durch deren Auswertung können sinnvolle Maßnahmen gesetzt werden, von denen Tier und Mensch gleichermaßen profitieren.

VON TÜRNITZ NACH ST. PÖLTEN

Tiere, die im Straßenverkehr verunglücken, können durch die Kunst der Präparation ein zweites Leben erhalten. In naturkundlichen Sammlungen aufbewahrt, dienen sie nicht nur der Forschung. Vielmehr tragen sie auch dazu bei, das Bewusstsein für den Schutz der Artenvielfalt zu fördern und die Öffentlichkeit auf die Erhaltung von Lebensräumen und die Notwendigkeit einer nachhaltigen Vernetzung aufmerksam zu machen.

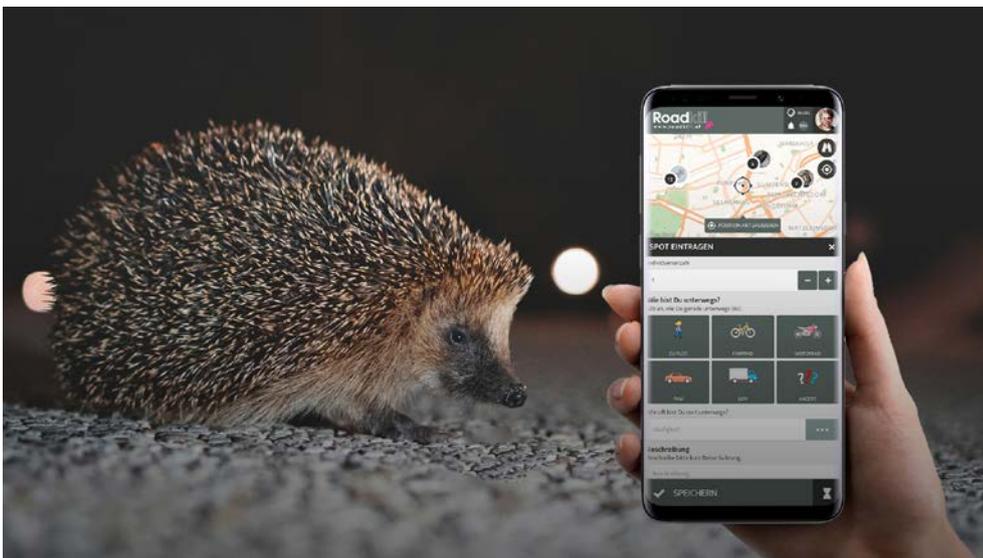
In den LSNÖ, Sammlungsbereich Zoologie und Botanik, werden Roadkills mit großem Engagement für wissenschaftliche und museale Zwecke dokumentiert und aufbewahrt. Als bemerkenswertes Beispiel sei ein Fischadler (*Pandion haliaetus*) genannt, der 2020 im Gemeindegebiet Türnitz in Niederösterreich dem Straßenverkehr zum Opfer fiel. Der Fischadler ist ein Zugvogel, der in Österreich vor allem im Frühjahr und im Herbst beim Durchzug zu beobachten ist. Mit einer Flügelspannweite von 1,45 bis 1,70 Metern gehört er zu den größeren Raubvögeln.

Der 2020 verunglückte Fischadler wurde nach seinem Tod vom zuständigen Jagdausübungsberechtigten freigegeben und den LSNÖ, Sammlungsgebiet Natur, dankenswerterweise zur Verfügung gestellt (Akt BH Lilienfeld). Nach fachgerechter Präparation durch die Tierpräparation Fischwenger bereichert er seit November 2024 die naturkundlichen Sammlungen. Er dient der wissenschaftlichen Forschung und erfüllt nun nach seinem Tod eine wichtige Bildungsfunktion als Botschafter für Natur- und Artenschutz im Rahmen von Ausstellungsprojekten.

Die LSNÖ, Sammlungsgebiet Natur, arbeiten eng mit der Naturschutzabteilung, der Abteilung für Forstwirtschaft und den Bezirkshauptmannschaften zusammen, um solche wichtigen Funde zu dokumentieren und in die Sammlungen zu integrieren. Diese Kooperation ermöglicht es, für die Bewertung der Auswirkungen von Straßen auf die biologische Vielfalt unerlässliche Daten zu sammeln und den Dialog zwischen Forschung, Naturschutz und Öffentlichkeit zu fördern. ➤



Ausstellungsdetail
 „Tierisch mobil! Natur in
 Bewegung“, Haus für Natur,
 Museum Niederösterreich,
 Projekt „Roadkill“



App zum Citizen-
 Science-Projekt
 „Roadkill“

AUFKLÄRUNG DURCH AUSSTELLUNG

Von großer Bedeutung ist auch die Verbindung zwischen dem Sammlungsgebiet Natur der LSNÖ und dem Haus für Natur, Museum Niederösterreich, in St. Pölten, da beides personell und inhaltlich eng miteinander verknüpft ist. Der Leiter der naturkundlichen Sammlungen der LSNÖ trägt auch die wissenschaftliche Verantwortung für die Sonderausstellungen im Haus für Natur.

So war das Thema Roadkill Teil der Sonderausstellung „Tierisch mobil! Natur in Bewegung“ (23.3.2024–9.2.2025) im Haus für Natur.⁶ Im Zentrum standen spannende Fragen wie: Warum wandern Tiere? Warum und wie beobachtet der Mensch Tierwanderungen? Welche Wanderungen lassen sich in Niederösterreich direkt vor der Haustür mitverfolgen? Welche Strecken legen die Tiere zurück? Dabei wurden nicht nur faszinierende Einblicke in die Bewegungen der Tierwelt gegeben, die Ausstellung beleuchtete auch die Hindernisse, die Tiere bei ihren Wanderungen überwinden müssen, darunter Straßen oder Wasserkraftanlagen. Gleichzeitig zeigte die Ausstellung Maßnahmen auf, wie sich diese Barrieren so gestalten lassen, dass sie für Tiere passierbar werden – ein Beispiel dafür, wie Aufklärung und Forschung gemeinsam dazu beitragen, ein besseres Miteinander zu schaffen.

SCHLUSSFOLGERUNG

Der Mensch hat die Natur in vielerlei Hinsicht verändert. Umso mehr liegt es in seiner Verantwortung, Wege zu finden, die Lebensräume der Tiere zu erhalten und zu vernetzen. Die Herausforderung besteht darin, nachhaltige Lösungen für ein friedliches Zusammenleben von Mensch und Tier zu finden. Nur durch einen schonenden Umgang mit der Umwelt lässt sich langfristig verhindern, dass die Zerschneidung von Lebensräumen weiter voranschreitet.

¹ Vgl. Florian Heigl, Daniel Dörler: Roadkill Jährliche Analyse 2024, <https://zenodo.org/records/13752128>, abgerufen am 8.12.2024.

² Vgl. Roadkill, <https://roadkill.at>, abgerufen am 8.12.2024.

³ Heigl/Dörler: Roadkill Jährliche Analyse 2024.

⁴ Vgl. Anette Fürste, Stephanie Peeters, Jürgen Prell, Andreas Toschki: Literaturstudie: Schlagopfer von Vögeln insbesondere Greifvögeln und Eulen an deutschen Straßen und Autobahnen. Aachen 2017, S. 4.

⁵ Vgl. Florian Heigl: 10 Jahre Roadkill: Ein Fest der Gemeinschaft, www.citizen-science.at/blog/10-jahre-roadkill-ein-fest-der-gemeinschaft, abgerufen am 8.12.2024.

⁶ Vgl. Tierisch mobil! Natur in Bewegung. Sonderausstellung im Haus für Natur, www.museumnoe.at/de/haus-fuer-natur/sonderausstellung/tierisch-mobil, abgerufen am 8.12.2024.



Fotos: NÖ Museum Betriebs GmbH, Daniel Hinterramskogler

Ausstellungsansichten „Tierisch mobil! Natur in Bewegung“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, Projekt „Roadkill“

Madame Moutôt



Stuttgarter Gaishirtle



Apfel aus Croncels

Hale (groß)



Roter Eisenapfel



*Hartwächs
gelbe Zwetschke*



Pomonas Schätze

Fruchtmodelle von Emil Haas

Von Christian Dietrich

Die römische Göttin Pomona steht Pate für die Lehre vom Obstbau, die Pomologie. Tatsächlich brachten erst die Römer verfeinerte Methoden zur Obstkultivierung nach Mitteleuropa. Ab Ende des 18. Jahrhunderts versuchten Pomologen, Ordnung in die schier unüberschaubare Zahl der Obstsorten zu bringen und dabei Eigenschaften wie Geschmack, Ertragswert, Boden- und Klimaansprüche etc. zu berücksichtigen. Ein wichtiger Aspekt war die Volksbildung in Hinblick auf Obstanbau und Sortenkenntnis zur Verbesserung der Selbstversorgung. Für die Bestimmung der Fruchtarten wurden neben kunstvollen farbigen Abbildungen auch bald naturgetreue Sortenmodelle hergestellt. Solche „Obstkabinette“ dienten hauptsächlich der Vermittlung von Sortenkenntnissen.

DIE HERKUNFT

Auch in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) finden sich 52 Fruchtmodelle, hauptsächlich von Kern- und Steinobst; deren Herkunft war aufgrund

fehlender Inventarisierung und nicht auffindbaren Anschaffungsakts zunächst unklar. Ein Blick in die Kataloge des NÖ Landesmuseums deutete darauf hin, dass die Modelle am vormaligen Standort in Wien, Herrengasse 9, von dessen Wiedereröffnung 1951 bis zu seiner Schließung 1996 durchgängig präsentiert worden waren. Weiters zeigt ein Foto aus den frühen 1950er-Jahren die ursprüngliche Präsentation mit Namenstäfelchen aus Glas. Diese Glastäfelchen, die teilweise noch vorhanden sind, wurden von Irmgard Grillmayer beschriftet. Schließlich konnte der entscheidende Hinweis zur Herkunft gefunden werden. Eine im Rahmen der Wiedereröffnung erstellte Inventarliste von Lothar Machura, Leiter der Naturwissenschaftlichen Abteilung des Museums, benennt die Fruchtmodelle mit der Überschrift: „Obstmodelle v.E.Haas, Klosterneuburg“. Darüber hinaus befinden sich im NÖ Landesarchiv die damaligen Eingangsbücher der Kulturabteilung. Demnach wurden die Modelle in zwei Tranchen gekauft; eine Rechnung über 1.116,50 Schilling datiert vom 27. Jänner 1950, eine weitere über 2.037 Schilling vom 19. September 1950. In beiden >>

Fällen finden sich die Einträge „Obstmodelle“ und „Emil Haas, Weinbauschule Klosterneuburg“. Ebenso ist hier ein Skartierungsvermerk zu erkennen. Offenbar wurden aber vor der Skartierung Teile des Akts entnommen, denn es ist eine weitere Modellliste in Form loser Zettel aufgetaucht, die eine sehr hohe Übereinstimmung mit den tatsächlich gelieferten Früchten aufweist. Darauf steht handschriftlich der Name „Grillmayer“. Es scheint, als wäre dies eine Art Lieferschein, der Frau Grillmayer als Vorlage zur Beschriftung ausgehändigt wurde.

Emil Haas war kein Mitarbeiter der damaligen Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Wein-, Obst- und Gartenbau Klosterneuburg. Zwar wird in der dortigen Festschrift zum Zeitraum 1945 bis 1950 die Anfertigung verschiedener Obstmodelle erwähnt, aber kein Hinweis auf Haas gegeben.¹ Dennoch existiert eine Mitteilung vom 26. Juli 1951 mit der gestempelten Anschrift „EMIL HAAS |Kunstgewerbl. Atelier zur Erzeugung von wissenschaftl. Obstmodellen, Pilzmodellen, von Feldfrüchten, sowie Schulwandtafeln |Klosterneuburg, Wienerstr. 74“.² Weiters gibt es ein Gutachten von Josef Falch mit dem Einleitungssatz: „Die von dem kunstgewerblichen Atelier Emil Haas an der hiesigen Lehranstalt unter fachlicher Anleitung hergestellten Obstsortenmodelle [...]“.³ Haas war also organisatorisch nicht Teil der Schule, bediente sich aber derselben Adresse und vermutlich wurden ihm auch Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt.

DAS SORTIMENT

Der österreichische Obstbau war in der Nachkriegszeit mit dem Wegfall von Handelsbeschränkungen nicht konkurrenzfähig. Unter anderem war die Pflege der Obstkulturen im Zweiten Weltkrieg infolge der Kriegsanstrengungen vernachlässigt worden, die Qualität war unerheblich, der Erlös blieb stets der gleiche.⁴ Ein Bündel von Maßnahmen sollte dem begegnen, darunter Sortenbereinigung und Ausbildung.⁵ Und genau hier versuchte sich Haas zu positionieren. Gezielte Anbotsschreiben an landwirtschaftliche Schulen und Institutionen aus dem

Jahr 1951 sind ebenso belegbar wie die Zusammenarbeit mit ebensolchen.⁶ Seine den Schreiben beigelegte Mitteilung ist sehr konkret: „Auf Grund des Ergebnisses der Landes-Obstbauinspektorenkonferenz vom 16. und 17. Mai v.J. und vom 18. April l.J. auch bezüglich des Bedarfes an Obstmodellen für alle in Frage kommenden Schulen bzw. Interessenten, erlaube ich mir die Liste jener Obstsortenmodelle vorzulegen, welche bisher angefertigt wurden.“⁷

Für den Modellbestand der LSNÖ stehen drei Listen zur Verfügung – die „Machura-Liste“, die „Grillmayer-Liste“ und das Lieferangebot von Haas 1951⁸ –, die aber in einigen Details unterschiedlich sind. Eine genaue Zuordnung der Früchte wurde erst durch die gemeinsame Betrachtung dieser Listen und des Ausstellungsfotos möglich. Demnach kaufte das damalige NÖ Landesmuseum 29 Apfel-, 15 Birnen- und neun Steinobstmodelle sowie ein Erdbeermodell.⁹ Drei Apfelmodelle sind verschollen: Kaiser Wilhelm Apfel, Winter Goldparmäne und Geflammtter Kardinal.

Die Intention zur Auswahl der für die Neueröffnung des NÖ Landesmuseums 1951 von Emil Haas angeschafften Fruchtmodelle lässt sich durch Vergleiche mit dem „Normalsortiment für den Obstbau für Niederösterreich und Wien 1950“ anschaulich darstellen. Aufschlussreich ist dabei die Berechnung der Ähnlichkeiten mittels Jaccard-Index¹⁰ vom Kernobst (Äpfel, Birnen) aus dem Sortiment der LSNÖ (n = 44), aus dem Normalsortiment (n = 56) und dem Lieferangebot von Haas (n = 111). Die Ähnlichkeit von Normalsortiment und Lieferangebot beträgt lediglich 0,4; nicht verwunderlich, nachdem das Haas'sche Angebot doppelt so umfangreich war wie das Normalsortiment. Der Jaccard-Index von Normalsortiment und LSNÖ beträgt hingegen 0,7. Diese Zahl erhöht sich auf 0,8, wenn jene Früchte unberücksichtigt bleiben, die nicht bei Haas erwerbbar waren. Die Auswahl der Früchte für das NÖ Landesmuseum orientierte sich also nicht an einer möglichst großen Vielfalt oder der Seltenheit der Obstsorten. Vielmehr standen jene Früchte im Fokus, die für den Obstbau bedeutsam erschienen. Als Kritik an der damaligen Präsentation muss die



Präsentation der Obstmodelle im Niederösterreichischen Landesmuseum um 1951

1. Reihe: zehn Äpfel
2. Reihe: elf Äpfel, Frühe Gelbe Mirabelle, Hartweiß Gelbe Zwetschke
3. Reihe: acht Äpfel, Ungarische Beste (Marille), Hale (Pfirsich), Aprikose von Nancy
4. Reihe: 15 Birnen, Graf Althans Reneklode, Ruth Gerstetter (Pflaume), Ersinger Frühzwetschke, Madame Moutot (Erdbeere)

Nichtbehandlung der niederösterreichischen Obstbauzonen mit ihren unterschiedlichen Standortverhältnissen angemerkt werden. Auch das Mostobst, obwohl im Haas-Sortiment vorhanden und namensgebend für das Mostviertel, fand keine Berücksichtigung. Zielpublikum waren damit eindeutig Kleingärtner. Dies entspricht dem Selbstverständnis des damaligen Landesmuseums, das sich als Volksehrerbildungseinrichtung betrachtete.

DIE HERSTELLUNG

Dank der Mitteilung von Haas und des Gutachtens von Falch ist über das Herstellungsverfahren der Modelle einiges bekannt. Josef Falch, Leiter der Abteilung Obstbau und Obstverwertung an der Wein- und Obstbauschule Klosterneuburg, wählte die typischen Originalfrüchte als Form- und Malstücke aus. In die durch Gussabnahme gewonnene Form wurde das Modellstück gegossen. Die naturgetreue Bemalung erfolgte nach dem Malstück. Schließlich bekamen die Modelle zum Schutz einen wachsartigen Überzug. Die Originalstiele (für die Sortenbestimmung oft wichtig) wurden innen im Modell mit Draht verankert. Vorläufige Untersuchungen an den Modellen der LSNÖ zeigen, dass diese Herstellungsbeschreibung aber nicht auf alle Exemplare zutrifft: Einige sind innen hohl, nicht alle Stiele echt, und es gibt unterschiedliche Drahtbefestigungen. Darüber hinaus ist das Steinobst meist nicht Haas-typisch beschriftet.

Es scheint, als würden diese Modelle die Genese des Haas'schen Herstellungsverfahrens widerspiegeln.

Leider wurden die Fruchtmodelle der LSNÖ in der Vergangenheit mit zu wenig Sorgfalt behandelt. Die Wachs-schichten weisen Kratzspuren auf, vor allem aber fehlen zumeist die Stiele. Wie sich zeigte, waren die Modelle zumindest teilweise durchgängig von 1951 bis 1996 ausgestellt, und man kann sich daher dem Fazit in der Mitteilung von Emil Haas nur anschließen: „Bei entsprechender Behandlung sind die Modelle unbegrenzt haltbar.“

¹ Vgl. Josef Falch: Obstbau – Obstverwertung. In: Emil Planckh (Hrsg.), Jahresbericht 1945–1950 (fünf Jahre Wiederaufbau). Klosterneuburg 1950, S. 52–62, hier: S. 60.

² Vgl. Emil Haas: Mitteilung über die Erzeugung von Obstmodellen, 1951. Privatarchiv Siegfried Bernkopf. Der Autor dankt Dr. Siegfried Bernkopf herzlich für seine bereitwillige Hilfestellung.

³ Vgl. Josef Falch: Gutachten, 1951. Privatarchiv Siegfried Bernkopf.

⁴ Vgl. Franz Grünseis: Möglichkeiten und Wege des österreichischen Obstbaues in der Zukunft. In: Die Bodenkultur 3, 1949, S. 457.

⁵ Vgl. Fritz Bodo: Vorschläge zur Rationalisierung des österreichischen Obstbaues. In: Zeitgemässe Obstbaufragen 1, 1954, S. 120–127.

⁶ Landw. Landeslehranstalt Imst; Kammer für Land- u. Forstwirtschaft. in Salzburg, Landwirtschaftliche Fachschule Ritzlhof. Privatarchiv Siegfried Bernkopf.

⁷ Vgl. Haas: Mitteilung über die Erzeugung von Obstmodellen.

⁸ Liste lieferbarer Obstsortenmodelle von Emil Haas, 1951. Privatarchiv Siegfried Bernkopf.

⁹ Inv.Nr. NK-M-381 bis 434, www.online.landessammlungen-noe.at/search/emil%20haas/objects/list?page=1.

¹⁰ Der Jaccard-Index ist der Quotient von Schnitt- und Vereinigungsmenge. 0 bedeutet keine, 1 völlige Übereinstimmung der verglichenen Mengen.

Wertet Besucher!

Sollte der Schauraum mit der Sammlung
gefallen, so würden wir für den
Betrieb und die Erhaltung um
eine Spende bitten **Danke**



SAMMLUNGSBEREICH ERDWISSENSCHAFTEN

Schätze aus Ernstbrunn

Fossilien aus dem ehemaligen Schauraum

Von Fritz Egermann

Im Juli 2023 berichteten die „Niederösterreichischen Nachrichten“ über die Schließung des Fossilien Schau- raums von Ernstbrunn: „Vor langer Zeit erwarb Ferdinand Weiß für den Naturpark Leiser Berge das kleine Waag- häuschen am Bahnhof Ernstbrunn und eröffnete den Fossilien schauraum. Aber die Besucher blieben aus, das hatte mit der geringen Vermarktung zu tun [...]. Da nun der Platz aber benötigt wird, wird das Häus- chen im Herbst abgerissen [...].“⁶¹ Privatpersonen und eine Schullehrerin erhielten einige Fossilien, Leihga- ben wurden den Besitzer*innen zurückgegeben. Einen Großteil der Fossilien, in etwa 400 Einzelstücke, stellte der Regionalentwicklungsverein Naturpark Leiser Ber- ge den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) unentgeltlich zur Verfügung, im August 2023 wurde das Konvolut übergeben.

Foto: Landessammlungen NÖ

ERNSTBRUNNER FOSSILIEN – AUS DEM MESO- UND KÄNOZOIKUM

Die früher in Ernstbrunn ausgestellten Fossilien stam- men aus dem Mesozoikum, dem Erdmittelalter ab dem Jura, und aus dem Känozoikum, der Erdneuzeit. Das Mesozoikum wird in Trias, Jura und Kreide unterteilt und begann vor etwa 252 Millionen Jahren, das Käno- zoikum vor etwa 66 Millionen Jahren.

Vor etwa 150 Millionen Jahren, im oberen Jura, erstreckte sich in Europa ein langgezogener Gürtel von Lagunen und Riffen entlang des Nordrandes des Tethys-Meereres – ein Gebiet, das sich etwa vom heutigen Frankreich bis nach Polen und Rumänien zog. Dieser Tethys-Ozean verschwand erst im Lauf des Känozoi- kums, doch gegen Ende des Jura boten dort noch >>

ausgedehnte Flachwasserbereiche einer Vielzahl von Organismen geeignete Lebensräume. Kieselschwämme, Algen, Moostierchen, Röhrenwürmer und Korallen traten bis nahe an der Meeresoberfläche auf. Die weißen Kalke der Klippen von Ernstbrunn, Falkenstein und Staats sowie von Mikulov/Nikolsburg in Südmähren, die dort heute noch aus jüngeren Ablagerungen herausragen, sind so Teile ehemaliger Riffe und benachbarter Lagunen. Der Ernstbrunner Kalk wird wirtschaftlich seit Langem genutzt und in verschiedenen Steinbrüchen abgebaut, z. B. bei Dörfles nördlich von Ernstbrunn.^{2,3}

Die weißen mesozoischen Kalke bei Ernstbrunn und Falkenstein sind reich an Fossilien wie Korallen, anderen riffbildende Organismen oder z. B. dickschaligen Muscheln wie *Diceras*, volkstümlich auch als „Hörndln“ bezeichnet.⁴ Von den oft großen Muscheln mit starken, nach außen gekrümmten Wirbeln sind aber – wie bei den meisten Fossilien aus dem Ernstbrunner Kalk – oft nur noch Steinkerne zu finden. Die ursprünglichen Schalen sind aufgelöst, lediglich die Ausfüllung des ursprünglichen Hohlraums ist vorhanden.⁵ Die beiden entgegengesetzt, widderhornartig gekrümmten Klappen der „Hörndln“ sind durch eine Art Bajonettverschluss fest miteinander verbunden. Während ihrer Blütezeit bauten sie – ähnlich den heutigen Korallen – mächtige Riffe im Flachwasser auf, am Ende der Kreidezeit sind sie zusammen mit den Dinosauriern und Ammoniten ausgestorben. Ihren Namen erhielten die weltberühmten „Hörndln“ wegen der Krümmung der Schalen von Steinbrucharbeitern.⁶

Häufig sind auch Ammoniten, Seeigel, Schwämme oder Krabben als Fossilfunde im Ernstbrunner Kalk erhalten. An einem großen Gesteinsblock aus der Sammlung Ernstbrunn konnte man einen Blick in ein aufgebrochenes Ammonitengehäuse machen: Deutlich ließen sich bei dem Ammoniten *Phylloceras* die Stützelemente sehen, mit denen die kalkigen Kammerscheidewände an der Außenschale festgewachsen waren.

Darüber hinaus finden sich viele Steinkerne verschiedenster Muschel- und Schneckenarten, wie z. B. der Schnecke *Purpuroidea subnodosa*, unter den Fossilien.

Seelilien-Reste, Brachiopoden, Bohrmuscheln und Fischzähne von *Lepidotus sp.*, einem Schmelzschupper mit Knollenzähnen zum Aufbrechen von Schalen, sind ebenfalls vertreten. Von Letzteren haben sich oft nur die glänzenden, halbkugeligen Pflasterzähne erhalten, die aus dem helleren Kalk blau bis schwarz herausleuchten.⁷

DAS KÄNOZOIKUM – AM WEG ZUR GEGENWART

Auch aus dem Känozoikum waren von der Waschbergzone⁸, wie das Gebiet um Ernstbrunn geologisch auch bezeichnet wird, noch sehr viele marine fossile Organismen in der Ernstbrunner Ausstellung zu sehen, z. B. Bohr- oder Pilgermuscheln, Austern wie *Ostrea*, verschiedene Schneckenarten, Korallen, Seeigel- und Seesternreste. Zur Geologie war außerdem – neben Bohrkernen aus verschiedenen Bohrungen aus unterschiedlichen Tiefen, die weit bis ins Mesozoikum zurückreichen – auch eine Serie von „Gesteinen“ ausgestellt, „die an der Oberfläche der Waschberg-Ernstbrunner Klippenzone zu Tage treten“.

Die ältere Periode des Känozoikums, das Paläogen (etwa 66 bis 23 Millionen Jahre), wird von den Epochen Paleozän, Eozän und Oligozän gebildet. Es begann nach dem Asteroideneinschlag vor etwa 66 Millionen Jahren und einem Massensterben zahlreicher Pflanzen- und Tierarten, wie dem Aussterben der Ammoniten und der Dinosaurier. Säugetiere und Vögel begannen die Ökosysteme des Landes zu erobern. Der Tethys-Ozean blieb vorerst noch erhalten, erst durch die Norddrift Afrikas wurde er später eingeengt und es kam zur Aufaltung der Alpen. Fossilien des Eozäns zeugen von einem tropischen Meer mit Korallenriffen, Seegraswiesen und Inseln mit Palmen.⁹

Der jüngere Abschnitt des Känozoikums wird als Neogen bezeichnet (ab etwa 23 Millionen Jahren), bestehend aus Miozän und Pliozän. Das Miozän war die Epoche der alpidischen Gebirgsbildung. Weite Teile Europas wurden im Neogen zu Festland, der Tethys-Ozean zerfiel und im Westen entstand daraus das Mittelmeer.¹⁰ Aus dieser Zeit stammen etwa auch Zähne von einer frü-

heren Pferdeart (Gattung *Hipparion*) aus der aufgelösten Ernstbrunner Sammlung. Außerdem sind beispielsweise auch verkieseltes Holz, ein versteinertes Rehgeweih oder aus dem Karpat des Korneuburger Beckens, vom Teiritzberg, schöne Fossilien von Krabben (*Macrophthalmus vindobonensis*) und Schlangensterne (*Amphiura kühni*) erhalten.

FERDINAND WEISS – EHRENBÜRGER VON ERNSTBRUNN

Der Informations- und Schauraum Ernstbrunn, früher Waagehaus beim Bahnhof, entstand ursprünglich aus einer Schenkung der Zuckerfabrik Hohenau. Aus Platzmangel begannen im Oktober 1992 Arbeiten für einen Zubau. Es war dem unermüdlichen Wirken von Ferdinand Weiß (1929–2018) zu verdanken, der durch viel Ausdauer, handwerkliches und künstlerisches Geschick den Bau so weit vorantrieb, dass nach zwei Jahren, am 16. Oktober 1994, die Eröffnung des neuen Fossilienschauraumes stattfinden konnte.¹¹

Ferdinand Weiß hatte wie immer freiwillig und unentgeltlich gearbeitet. Bereits 1983 hatte er die Ehrenbürgerschaft von Ernstbrunn für seine Verdienste erhalten. Weiß war weit über die Grenzen seines Heimatortes als „der Mann mit den goldenen Händen“ oder „der Marterlbauer“ für seine unzähligen Restaurierungs- oder Renovierungsarbeiten und Neuaufbauten – Marterl, Kapellen, Brunnen, Bilder, Schnitzereien –, aber auch für die recht umfangreiche Fossiliensammlung im Schauraum Ernstbrunn bekannt. Der ehemalige Fossilienschauraum wird daher für immer eng mit dem Namen Ferdinand Weiß verbunden bleiben.¹²



Muschel *Diceras*, volkstümlich „Hörndl“

¹ Bernhard U. Wieser: Schätze suchen neues Zuhause, NÖN, 20.7.2023, www.noen.at/korneuburg/ernstbrunn-schaetze-suchen-neues-zuhause-377266337, abgerufen am 30.7.2024.

² Vgl. Matthias Harzhauser et al.: 100 Schritte Erdgeschichte. Die Geschichte der Erde und des Lebens im Naturhistorischen Museum in Wien. Wien 2004, S. 55.

³ Vgl. Andreas Kroh: Schatzsuche im Museum. In: Das Naturhistorische, Frühling 2010, S. 10f.

⁴ Vgl. Harzhauser: 100 Schritte Erdgeschichte, S. 56.

⁵ Vgl. Simon Schneider: Muscheln aus der Weinviertler Lagune. In: Das Naturhistorische, Frühling 2012, S. 12f.

⁶ Vgl. Erich Thenius: Das außeralpine Jurameer (Autochthones Mesozoikum und Waschbergzone). In: Niederösterreich im Wandel der Zeiten. Die Entwicklung der vorzeitlichen Tier- und Pflanzenwelt von Niederösterreich. Katalog des NÖ Landesmuseums, Nr. 144. Wien 1983, S. 39–42, 116.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Godfrid Wessely: Waschbergzone. In: ders., Geologie der Österreichischen Bundesländer, Niederösterreich. Wien 2006, S. 69–74.

⁹ Vgl. Harzhauser: 100 Schritte Erdgeschichte, S. 68, 75.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Johanna Graf: Der Fossilienschauraum. In: dies., Ernstbrunn und der Naturpark Leiser Berge. Ernstbrunn 1999, S. 85–87.

¹² Vgl. Johanna Graf: Ferdinand Weiß – Der Marterlbauer. In: dies., Ernstbrunn und der Naturpark Leiser Berge, S. 217.

ZENTRALE DIENSTE

ZENTRALE PROJEKTE UND NEUES VON KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Für die Zentralen Dienste verteilte sich 2024 das Arbeitsportfolio auf die Vorbereitung von Ausstellungen sowie die Musealisierung einer exzeptionellen Kunstsammlung.

Jahresauftakt in Bezug auf die Präsentation des Sammlungsgebiets Kunst stellte der Abbau der Schau „Kunstschätze vom Barock bis zur Gegenwart“ (13.5.2023–11.2.2024) in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems dar. Außergewöhnlich war, dass mehr als die Hälfte der Kunstwerke nicht gleich ins Depot zurückkehrte, sondern in einer Folgeausstellung erstmals im Ausland als repräsentative Auswahl des Sammlungsbereichs Kunst in der Kunsthalle Tübingen (D) (23.3.–15.9.2024) gezeigt wurde. Die Ausstellung „Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie“ (13.4.2024–16.2.2025) in der Landesgalerie Niederösterreich beschäftigte mit über 300 Leihgaben bereits im Vorfeld das Team der Zentralen Dienste mit Registratur, Fotografen, Art Handling und Restaurierung. Im Herbst kulminierte die Auslandsleihe der LSNÖ ein weiteres Mal in Form der Beteiligung von sechs Egon-Schiele-Werken an der Ausstellung „Egon Schiele: Living Landscapes“ (17.10.2024–13.1.2025) in der Neuen Galerie New York.

Bei der Projektierung und Durchführung des 4th Heritage Science Austria Meetings unter dem Titel „Das Erbe der Adels- und Klosterkultur. Heritage Science aus sammlungswissenschaftlicher Perspektive“ brachte sich die Leitung der Zentralen Dienste in Kooperation mit der Universität für Weiterbildung Krems maßgeblich ein. Am Projekt zur Digitalisierung ausgewählter Bestände der LSNÖ im Rahmen des Förderprogrammes „Kulturerbe digital“ des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (BMKÖS, seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) waren die Fotografen der Zentralen Dienste wesentlich beteiligt.

Besonders prägend für das Jahr 2024 war aber die Übernahme von 720 Werken des Kunstsammlers Prof. Dr. Helmut Zambo, die eine in dieser Größenordnung noch nie dagewesene Sammlungserweiterung im Kunstbereich darstellt. Das Team der Zentralen Dienste war im Vorfeld mit Planungen zu Transport- und Verpackungslogistik sowie ausführend an der Abholung, der Erstversorgung der Werke und der Inventarisierung maßgeblich beteiligt. Eine erste Auswahl wurde vom Sammlungsmanagement und der Restaurierung für die im November 2024 eröffnete Schau im Arnulf Rainer Museum Baden vorbereitet.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2024

VERANSTALTUNGEN

- ▶ Eleonora Weixelbaumer und Michael Bollwein, „Wie werden Kunstwerke für eine Präsentation im Museum vorbereitet?“, Lange Nacht der Forschung, Museum Niederösterreich, St. Pölten (24.5.2024)
- ▶ 4th Heritage Science Austria Meeting „Das Erbe der Adels- und Klosterkultur. Heritage Science aus Sammlungswissenschaftlicher Perspektive“, Universität für Weiterbildung Krems, als Kooperationsprojekt zwischen Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) und Heritage Science Austria (24.–25.10.2024)

PROJEKTE

- ▶ Kulturpool – Digitalisierung Bestand Elfriede Mejchar, Projekt „Digitalisierung ausgewählter Bestände der Landessammlungen Niederösterreich“ im Rahmen des Förderprogrammes „Kulturerbe digital“ des BMKÖS (Mai 2023–August 2024)

VORTRÄGE/WISSENSVERMITTLUNG

- ▶ Franziska Butze-Rios, Eleonora Weixelbaumer: Vorstellung des Luxstudentenbüchchens und des Microfading Testers, Besuch des Studiengangs Papierrestaurierung der Akademie der bildenden Künste Wien in der Konservierung und Restaurierung im Kulturdepot St. Pölten (29.5.2024)
- ▶ Franziska Butze-Rios, „Ein konservatorischer Blick auf die museale Beleuchtung“, Veranstaltungstag des Austrian Registrars Committee zu „Beleuchtung im musealen Raum – Konservatorischer Blick & Gestalterischer Blick“, ERCO Showroom, Wien (6.6.2024)
- ▶ Franziska Butze-Rios: Erfahrungsbericht zu „Microfading im Leihverkehr“, Österreichischer Restauratorenverband (ÖRV), Arbeitstreffen der Museumsrestaurator*innen im Weltmuseum Wien (17.6.2024)
- ▶ Eleonora Weixelbaumer: Moderation des 4th Heritage Science Austria Meetings, Universität für Weiterbildung Krems (24.–25.10.2024)
- ▶ Kristina Kojan Goluz, „Amphoren: Von Ton bis zur Restaurierung und angemessenen Pflege“, Fakultät für bildende Künste der Universität Montenegro, Cetinje (MNE), Studienrichtung Konservierung und Restaurierung (28.–30.10.2024)
- ▶ Kristina Kojan-Goluz, „The Roofs of Dubrovnik: A Memory of a Lost Dimension“, 29th Conference on Cultural Heritage and New Technologies, Rathaus, Wien (6.11.2024)
- ▶ Eleonora Weixelbaumer, Ilse Entlesberger, „Die konservatorische Versorgung und Gefriertrocknung eines Erdfundes mit eingeschlossenem Aktenmaterial“, Tagung der österreichischen Archiv- und Bibliotheksgutrestauratorinnen und -restauratoren im Österreichischen Staatsarchiv, Wien (11.11.2024)



Take care

Zur Musealisierung der Schenkung „Sammlung Zambo“

Von Eleonora Weixelbaumer

Kaum ein Projekt bildet die Aufgabenfelder der Zentralen Dienste, die mit der Registratur, dem Sammlungsmanagement sowie der Konservierung und Restaurierung ein zehnköpfiges Team umfassen, besser ab als die Übernahme des Kernbestandes der Sammlung Zambo in das Sammlungsgebiet Kunst.

Der leidenschaftliche Kunstsammler Prof. Dr. Helmut Zambo bescherte durch seine großzügige Schenkung von 720 Werken den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) eine der bedeutendsten Erweiterungen seit ihrem Bestehen 1911.¹

PLANUNG DER VORBEREITUNG

Planung und Abwicklung der Übernahme aller Werke wurden von Mitarbeiter*innen der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) abgewickelt. Zielsetzung war neben der Abholung von zwei Standorten im In- und Ausland und einer umfas-

senden wissenschaftlichen Aufarbeitung der Neuzugänge auch die zukünftige Bereitstellung für den nationalen wie internationalen Leihverkehr.

Vereinbarungsgemäß konnten Werklisten mit Daten zu Künstler, Titel, Maßen und Kunstgattung erstellt werden. Auf dieser Grundlage erarbeiteten die Restaurierung und die Registratur im Vorfeld die Art der Verpackung für die weitere Detailplanung mit einer österreichischen Kunstspedition. Dabei mussten unterschiedliche Formate berücksichtigt werden – vom kleinsten Werk, einer Papierarbeit Johann Hausers (Inv.Nr. KS-39880) mit 13,5 x 19 Zentimetern, bis zur größten Arbeit „Golgotha / Die neunte Stunde / Tempelvorhang“ von Arnulf Rainer (Inv.Nr. KS-39682) mit 254 x 134 x 6 Zentimetern.

Eine der Hauptaufgaben bestand darin, die kurzfristige Übernahme des Konvoluts aus Wien und dem Schwarzwald, Deutschland, nach St. Pölten zu organisieren, ohne dass ein festes Lieferdatum vorlag. Eine >>

weitere wesentliche Prämisse für die Planung war die Abwicklung der Abholung durch eine Kunstspedition innerhalb einer Woche nach Vertragsunterzeichnung. Zusätzlich musste die fachgerechte Verpackung vor Ort in einem vorgegebenen Zeitfenster von einer Woche erfolgen und neben dem eigentlichen Transport auch die Herstellung und Bereitstellung von maßgeschneiderten Transportrahmen, genormten Artcontainern, die Lieferung des erforderlichen Verpackungsmaterials, die fachgerechte Verpackung der Kunstwerke sowie eine Transportversicherung beinhalten. Einen wichtigen Aspekt der Planung bildete auch die sorgfältige Koordination und Priorisierung jener Kunstwerke, die bereits für die geplante Ausstellung im Arnulf Rainer Museum in Baden vorgesehen waren und rechtzeitig zur Verfügung stehen mussten.

ABHOLUNG UND TRANSPORT

Die zugleich präzise und flexibel geplante Abholung von 677 Kunstwerken vom großzügigen Anwesen Prof. Zambos in Deutschland, das vom Architektenteam Peter Zürn und Thomas Schenk errichtet worden war, erfolgte im Juli, begleitet und durchgeführt von einem erfahrenen Team der LSNÖ und des ZMSW, vertreten durch Fachleute der Konservierung und Restaurierung, Kunstgeschichte und Museologie. Vor Beginn der eigentlichen Arbeiten wurde die Raum- und Wandgestaltung umfassend fotografisch dokumentiert, um den ursprünglichen Zustand der Kunstwerke und ihrer Umgebung festzuhalten. Anschließend wurden die Möbel der zentralen Halle entfernt, um eine geeignete Arbeitsumgebung zu schaffen. Gemeinsam mit den vier Arthandlern nahmen zwei parallel arbeitende Teams die Kunstwerke systematisch ab. Dann erfolgte die Kontrolle der „Echtheit“ und der Abgleich der Übernahmeliste von der Sammlungsleitung. Zeitgleich fand eine erste Überprüfung durch die Restauratorin statt. Dabei wurde der Zustand dokumentiert, wurden Auffälligkeiten vermerkt und vereinzelt kleinere Schäden, wie z. B. Sprünge in Glasscheiben und lose Malschichtschollen, festgestellt.

An zwei Werken waren aufgrund von fragilen Malschichtschollen Sicherungsmaßnahmen² erforderlich.

Die Verpackung der Kunstwerke wurde unter Berücksichtigung ihrer individuellen Beschaffenheit, ihrer Größe und der terminlichen Vorgaben umgesetzt. Zum Einsatz kamen diverse Materialien und Techniken, darunter Luftpolsterfolie, Transportrahmen, Kartonagen und Seidenpapier. Monumentale Werke aus Holz und Gemälde mit Reliefs wurden in speziellen maßgeschneiderten Transportrahmen, besonders empfindliche Arbeiten durch Kartonagen mit Abstandhaltern gesichert. Großformatige Gemälde wurden in Luftpolsterfolie eingeschlagen, und heikle Papierarbeiten mussten flach liegend transportiert werden. Alle Kunstwerke wurden mit Etiketten versehen, um eine lückenlose Übersicht und Übernahme zu gewährleisten. Der Großteil der Werke ließ sich in 13 rollbaren Artcontainern (Außenmaße: 163 x 156,5 x 78,5 cm) unterbringen. Diese boten durch ihren Deckel und die Innenpolsterung optimalen Schutz.

Im September fand die Abholung der restlichen Arbeiten aus Wien statt. Diese Aktion erfolgte wieder in Kooperation mit einer professionellen Spedition und erstreckte sich über drei Tage. Zur Sicherung der Kunstwerke kamen spezielle Kartonbetten zum Einsatz, und im zentralen Wohnraum wurde ein Paktisch eingerichtet. Lediglich eine großformatige Arbeit von Arnulf Rainer musste in einem Transportrahmen gesichert werden. Der Artcontainer wurde im Erdgeschoß befüllt und nach einer Einlagerung über Nacht im Speditions-lager direkt nach St. Pölten transportiert.

ERSTVERSORGUNG IM KULTURDEPOT

Im Rahmen der Erstversorgung wurden die Kunstwerke zunächst in vorbereiteten Stellflächen im Kulturdepot St. Pölten zwischenlagert. Ein interdisziplinäres Team aus Arthandlern, Fotografen, Kunsthistoriker*innen und Restaurator*innen bearbeitete die Werke in einem definierten Ablaufplan an drei Tagen der Woche von Juli bis Ende November. Das umfasste die Fotografie im Eingangszustand, das Öffnen der Rahmungen (in ➤



Abholung vom Standort Badenweiler (D): Packstation in der zentralen Halle der Zambo-Villa



Arnulf Rainer, „Schläge aufs Kreuz“ (1976, Öl auf Holz, 245 x 118 x 6 cm, Inv.Nr. KS-39657), wird in den Fotoraum gebracht.

einzelnen Fällen wurden diese geschlossen belassen), die Inventarisierung mit Maßaufnahme, Technikbestimmung und Dokumentation sowie die Erfassung aller relevanten Daten in der Datenbank TMS Collections. Der Fokus lag zunächst auf den KMK-Ankäufen und den für die November-Ausstellung im Arnulf Rainer Museum in Baden vorgesehenen Werken, bevor die restlichen Werke der Schenkung bearbeitet wurden.

Die Fotografien spielten eine entscheidende Rolle bei der Erfassung der Kunstwerke. Sie führten hochauflösende Aufnahmen von Vorder- und Rückseite sowie den Rahmen durch. Eine besondere Herausforderung waren die Fotografien einiger der Rainer-Übermalungen wie z. B. der Ölmalerei „Schwarze Übermalung auf Gelb und Blau“ (Inv.Nr. KS-39684). Aufgrund der komplexen Oberflächenstrukturen waren mehrere HDR-Aufnahmen erforderlich, die anschließend digital zu einem Bild zusammengesetzt wurden. Durch aufwendige Nachbearbeitungen wie das Entfernen von Reflexionen und das Freistellen der Objekte konnten hochqualitative Bilddaten für Publikationen und Online-Sammlung erstellt werden.

Im Rahmen der Untersuchung begutachtete ein Team spezialisierter Restaurator*innen die Objekte. Die Expert*innen analysierten den Zustand der Werke, spezifizierten die verwendeten Techniken und ermittelten den Umfang der erforderlichen konservatorischen Maßnahmen, insbesondere unter Berücksichtigung von Festigungsbedarf, Schimmelbefall und Verschmutzungen. Die Ergebnisse der Untersuchung wurden in Zustandsprotokollen festgehalten und in der Datenbank TMS Collections erfasst. Erste konservatorische Maßnahmen sollten den Erhalt der Objekte gewährleisten. Diese umfassten je nach Objektgattung unter anderem die Konsolidierung instabiler Bereiche, die Reinigung von Staub und Verschmutzungen sowie die Schließung von Rissen. Im Anschluss an die Restaurierung wurden die Kunstwerke einem sorgfältigen Handling unterzogen und mit geeigneten Hängesystemen versehen. Im Bereich der Rahmungen und Objektmontagen wurden verschiedene Verbesserungen vorgenommen: Einbau von Distanzleisten, Austausch von Rückwandkartons gegen säurefreie

Materialien und von beschädigten Glasscheiben gegen UV-Schutzglas. Darüber hinaus wurden die Werke einer präventiven Behandlung in einer Stickstoffkammer unterzogen.

VORBEREITUNG FÜR DEN LEIHVERKEHR

Im Vorfeld der Arnulf-Rainer-Ausstellung in Baden ab November 2024 wurden 69 Werke, darunter 51 aus der Schenkung „Sammlung Zambo“, umfassend restauriert und für den Transport vorbereitet. Die Arbeiten umfassten eine Reihe von Maßnahmen:

- ▷ Gemälderestaurierung: Insbesondere die monumentalen Kreuzarbeiten wurden erstmals einer Restaurierung unterzogen. Die pastosen und spröden Malschichtpakete wurden systematisch überprüft und bei Bedarf konsolidiert.
- ▷ Zusätzlich erfolgte die Reinigung und ggf. Retusche aller Kunstwerke.
- ▷ Papierrestaurierung: Alte Montagen wurden entfernt, Klebänder gelöst und Risse geschlossen. Die Werke wurden unter Pressdruck geglättet und in neue Passepartouts montiert.
- ▷ Rahmen: In manchen Fällen wurden in Absprache mit dem Leiter des Sammlungsgebiets Kunst neue Rahmen angeschafft und bestehende Rahmen angepasst. Zahlreiche Gläser wurden durch entspiegelte und kratzfeste Acrylglas-Scheiben ersetzt, die durch ihre hochwertige Beschichtung einen optimalen UV-Schutz der Kunstwerke darstellen.

Die restaurierten Werke wurden anschließend zum Ausstellungsaufbau nach Baden transportiert und mit restauratorischer Begleitung und unter besonderer Sorgfalt montiert.

WEITERE ABLÄUFE IM KULTURDEPOT

Dieser Sammlungszuwachs hat die Werkanzahl im Kulturdepot erheblich erweitert. Bis Dezember 2024 wurden zwei Drittel der neuen Objekte vollständig in TMS Collections erfasst und in die Online-Sammlung integriert,



Arnulf Rainer, „Kreuz“ (1980–1986, Öl auf Holz, 212 x 80 x 6 cm, Inv.Nr. KS-39673), während der Montage- und Packarbeiten im Zuge der Abholung vom Standort Badenweiler (D)



Eingang in die Sammlung: fertig inventarisierte Grafiken an ihrem neuen Fixplatz in der Gitterzugwand im Grafikendepot des Kulturdepots St. Pölten

in der nun seit Anfang 2025 rund 500 Werke verfügbar sind. Die Unterbringung der neuen Objekte erfolgt nach ihrer Gattung und Materialität in den klimatisch speziell eingerichteten Depoträumen für Grafiken, Gemälde, Skulpturen und Fotografien. Im Zuge der Vorbereitungen für die Unterbringung des Konvoluts wurde das Grafikdepot einer umfassenden Neugestaltung unterzogen. Umhängungen und Umschichtungen waren notwendig, um die Gitterzugwände für neue Werke freizumachen. Großformatige Kunstwerke, Werkserien und weniger häufig ausgeliehene Arbeiten fanden ihren Platz in einem neu errichteten Fächerschrank. Die Einbringung der gerahmten Grafiken und Gemälde in die entsprechenden Depoträumlichkeiten ist bereits abgeschlossen.

Fotos: Landessammlungen NÖ

¹ Vgl. zur Schenkung „Sammlung Zambo“ das Kapitel MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL mit den Beiträgen von Armin Laussegger (S. 188–193), Nikolaus Kratzer (S. 194–199) und Johann Feilacher (S. 200–205).

² Bei dieser sogenannten Notsicherung erfolgt der Auftrag von Methylcellulose durch eine Japanpapierschicht hindurch, wodurch die Schollen konsolidiert werden. Im Falle einer Ablösung im Zuge von Transporterschütterungen würden sie auf dem Japanpapier haften bleiben. Diese Maßnahme ist reversibel.

<https://doi.org/10.48341/ecd4-yz54>



SLAWIK &
FREISZLER
IN PRAG

Gemälde, Uhr und Spielwerk

Eine Bilderuhr für die Landessammlungen Niederösterreich

Von Michael Bollwein

Eine Bilderuhr ist ein typisches Objekt im gutbürgerlichen gehobenen Haushalt des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um ein gerahmtes Gemälde, in dem eine Uhr malerisch dargestellt und hinter dem ein tatsächlich funktionierendes Uhrwerk eingebaut ist.¹

Im Österreich der Biedermeierzeit waren diese Objekte sehr begehrt und schmückten die häuslichen Zimmer und Stuben. Dargestellt wurden detailgetreue Stadtansichten und Landschaften, aber auch historische Ereignisse und Interieurs mit berühmten Persönlichkeiten waren verbreitet.

Immer waren Bilderuhren das Produkt einer Zusammenarbeit unterschiedlicher Künstler und Handwerker, die das Gemälde, das Uhrwerk, den Rahmen etc. anfertigten. Dabei war nicht nur die Qualität von Malerei und Uhrwerk, sondern auch eine reiche Ausstattung an Technik für den Wert der Bilderuhr bestimmend. Beliebt waren aufregende und unterhaltende Erweiterungen, wobei sich insbesondere Musikspielwerke etabliert haben.² Meist automatisch durch das Uhrwerk ausgelöst, begeisterten diese Kammspiel-

werke durch die Wiedergabe aktueller „Hits“ der Zeit und brachten sie so in die heimischen Stuben.³

Für das Auge unsichtbar, konnten alle technischen Raffinessen hinter dem Gemälde in einem tiefen Rahmen untergebracht werden. Somit lenkt kein Pendel, kein Hebel, kein Zahnrad die Aufmerksamkeit von der Darstellung am Gemälde ab.

DIE BILDERUHR AUS PERCHTOLDSDORF

2024 kam eine Bilderuhr (Inv.Nr. KS-39610) als Neuzugang in die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Sie stammt aus der niederösterreichischen Gemeinde Perchtoldsdorf vor den Toren Wiens und war bis zuletzt in Privatbesitz.

Zentrales Element ist das detaillierte Gemälde von Wilhelm August Rieder (30.10.1796–8.9.1880), das den Marktplatz von Perchtoldsdorf zeigt. Im Vordergrund der Darstellung findet sich der Platz mit der Dreifaltigkeitssäule, dahinter die große Pfarrkirche und links mit rotem Dach die Martinikapelle. Rechts im >>

Bild steht der imposante Wehrturm, der – wie das reale Vorbild – ein Ziffernblatt mit Uhr trägt.

Die in Öl auf Kupferblech⁴ gemalte Stadtansicht stellt ein seltenes Frühwerk Rieders dar.⁵ Unten links sind seine Signatur und die Jahreszahl 1821 zu finden. Der Maler und Grafiker lebte in jungen Jahren bei seinem Vater Ambros Rieder, einem anerkannten Komponisten und Schulmeister, in Perchtoldsdorf.⁶ Der künstlerisch ebenso begabte junge Wilhelm August Rieder studierte aufgrund seines Zeichentalents bald an der Akademie in Wien, wo unter anderem auch Franz Schubert zu seinen Freunden zählte. Rückwirkend sind es, neben einer Vielzahl an Werken und seiner späteren Lehrtätigkeit, gerade die Porträts Schuberts, die zur Bekanntheit und Anerkennung Rieders beitragen.⁷

DIE TECHNIK HINTER DEM BILD

Hinter dem Gemälde befindet sich, montiert auf einer hölzernen Trägerplatte, das Uhrwerk aus Messing. Es handelt sich um ein hochwertiges Modell mit Wiener Viertelschlag auf Tonfedern. Das Uhrwerk kann somit die Viertelstunden und im Anschluss daran auch die vergangene volle Stunde schlagen. Dafür befinden sich an der Rückseite des Uhrwerks zwei Hämmer, welche die Tonfedern anschlagen und so einen dumpfen, wohlklingenden Ton erzeugen. Über einen ursprünglich vorhandenen Seilzug konnte durch eine Repetition die Uhrzeit erneut geschlagen werden – bei Nacht und Dunkelheit eine sehr praktische Funktion.⁸

Das Uhrwerk verfügt über eine zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits recht altmodische Spindelhemmung, die in Verbindung mit dem Pendel den Gang der Uhr regelt. Es setzt sich aus dem Gehwerk, das die Uhrzeiger antreibt, sowie den beiden Schlagwerken für Stunden- und Viertelstundenschlag zusammen und wird mittels dreier Federhäuser angetrieben. Diese lassen sich von der Vorderseite aus aufziehen. Dafür sind drei verdeckte Löcher in der Kupferplatte des Gemäldes vorgesehen. Wird ein Schieber an der Unterseite des Rahmens nach unten gezogen, werden die Vierkantstifte zum Aufziehen im Gemälde zugänglich.

Neben dem hochwertigen Uhrwerk findet sich im Inneren der Bilderuhr ein Spielwerk montiert. Das kleine Musikinstrument besteht aus einem Federhaus, das eine mit Stiften besetzte Walze antreibt. Diese wiederum versetzt einen stählernen Kamm mit unterschiedlich gestimmten Zungen in Schwingung, welcher dadurch klangvolle Töne erzeugt.

Kammspielwerke wurden im späten 18. Jahrhundert in der Schweiz erfunden.⁹ Dort entstand für diese Instrumente bald eine große Industrie, die jedoch bereits mit dem beginnenden 20. Jahrhundert einen Niedergang erleben sollte.¹⁰ Beachtenswert und wenig bekannt ist, dass sich in der österreichischen Monarchie eine eigenständige Produktion etablierte, deren Erzeugnisse in puncto Qualität den Schweizer Spielwerken teilweise sogar überlegen waren.¹¹ In bedeutend geringerer Stückzahl hergestellt, wurden diese Werke hauptsächlich für die in der Monarchie beliebten Kommodenstanduhren, Rahmen- und Bilderuhren gebraucht. Musikstücke aller Richtungen, von Opern über Tanz- bis Volksmusik, wurden in verkürzten Arrangements in herausragender Qualität auf den Walzen der Spielwerke festgehalten, wobei die Aktualität der Melodien für die damalige Kundschaft offenbar von großer Bedeutung war.

Das Spielwerk in der Bilderuhr der LSNÖ stammt von der Firma Slawik & Preiszler in Prag. Es kann durch einen kleinen Seilzug an der Unterseite der Bilderuhr ausgelöst werden und spielt zwei unterschiedliche Melodien. Zu Beginn der Auseinandersetzung mit der Bilderuhr führten Spuren früherer Eingriffe schnell zur Erkenntnis, dass das heute vorhandene Spielwerk zu einem späteren Zeitpunkt ausgetauscht wurde. Den endgültigen Beweis erbringt das Spielwerk selbst: In der Grundplatte sind Nummern eingestanzt („No 305 2262“), deren Letztere die Seriennummer der Herstellerfirma darstellt.¹² Durch Vergleiche mit Werken bekannter Entstehungszeit ließ sich das Spielwerk der Perchtoldsdorfer Bilderuhr auf die Mitte der 1860er-Jahre datieren¹³ – also über 40 Jahre nach Entstehung des Gemäldes. Dazu finden sich im Rahmen der Bilderuhr eindeutige Hinweise in Form von Abdrücken und (heute verschlossenen) Befestigungslöchern, die ein früheres Spielwerk an einer



QR-Codes scannen und Melodien abrufen

Wilhelm August Rieder,
Bilderuhr – Perchtoldsdorf, 1821
Öl auf Kupferblech, Holz, Metall,
69,5 x 79 x 18,5 cm
(Inv.Nr. KS-39610)

anderen Stelle im Rahmen belegen. Dieser frühere Austausch ist allerdings keineswegs verwunderlich, denn gerade Musikspielwerke wurden oft ausgewechselt. Somit müssen allerdings die ursprünglich gespielten Melodien für immer ein Geheimnis und die berechtigte Frage, ob diese Melodien eventuell mit Musikern aus Rieders Umfeld in Zusammenhang stehen, unbeantwortet bleiben.

AUSBLICK

Nach der 2024 erfolgten Bestandserfassung und Untersuchung wird die Bilderuhr vorerst im Depot eingelagert. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann sie für die Öffentlichkeit zugänglich sein wird. Bis dahin bleibt noch zu klären, welche Melodien denn das heute vorhandene Spielwerk wiedergibt. Durch das stark verkürzte Arrangement mit den vorgelagerten Basstönen gestaltet sich eine genaue Bestimmung als schwierig. Eine erste Eingrenzung konnte allerdings bereits vorgenommen werden: Gespielt werden höchstwahrscheinlich ein Landler (oder ein Walzer) sowie eine Polka française (oder ein Marsch).¹⁴

Im Zuge der Bearbeitung wurde eine Tonaufnahme angefertigt, um den besonderen Klang und die Melodien des Spielwerks einfacher zugänglich zu machen, zu sichern und diese Aufnahmen beispielsweise in künftigen Ausstellungen verwenden zu können.¹⁵

Abschließend zu diesem Text bleibt die Einladung, dieses kleine Stück Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nun auch in Ihre Stube zu bringen, was über die obenstehenden QR-Codes ermöglicht wird.

¹ Bei späteren Bilderuhren findet sich das Ziffernblatt meist über dem Gemälde im Rahmen montiert.

² Seltener finden sich beispielsweise Glockengeläute oder auch mechanische Automaten, welche Bewegung in die Darstellung bringen können.

³ Vgl. Helmut Kowar: *Spielwerke aus Prag und Wien*. Wien 2017, S. 15.

⁴ Kupferblech findet sich äußerst selten als Malgrund für Gemälde von Bilderuhren. Fast immer wurde das viel billigere Stahlblech verwendet.

⁵ Vgl. Wolfgang Krug: Wilhelm August Rieder. In: Gregor Gatscher-Riedl, Wolfgang Krug, *Rund um den Turm. Perchtoldsdorf – Ein Malerparadies*. Weitra 2024, S. 82.

⁶ Vgl. Rieder, Ambros Matthias (1771–1855), *Musiker und Musiktheoretiker*, <https://biographien.ac.at/ID-0.3046792-1>, abgerufen am 11.12.2024.

⁷ Vgl. Rieder, Wilhelm August (1796–1880), *Maler und Graphiker*, <https://biographien.ac.at/ID-0.3046802-1>, abgerufen am 11.12.2024.

⁸ Vielen Dank an Frau Tabea Rude, MA für die wertvolle Unterstützung!

⁹ Vgl. Kowar: *Spielwerke*, S. 11.

¹⁰ Vgl. Alexander Buchner: *Vom Glockenspiel zum Pianola*. Prag 1959, S. 55.

¹¹ Vgl. Kowar: *Spielwerke*, S. 26ff.

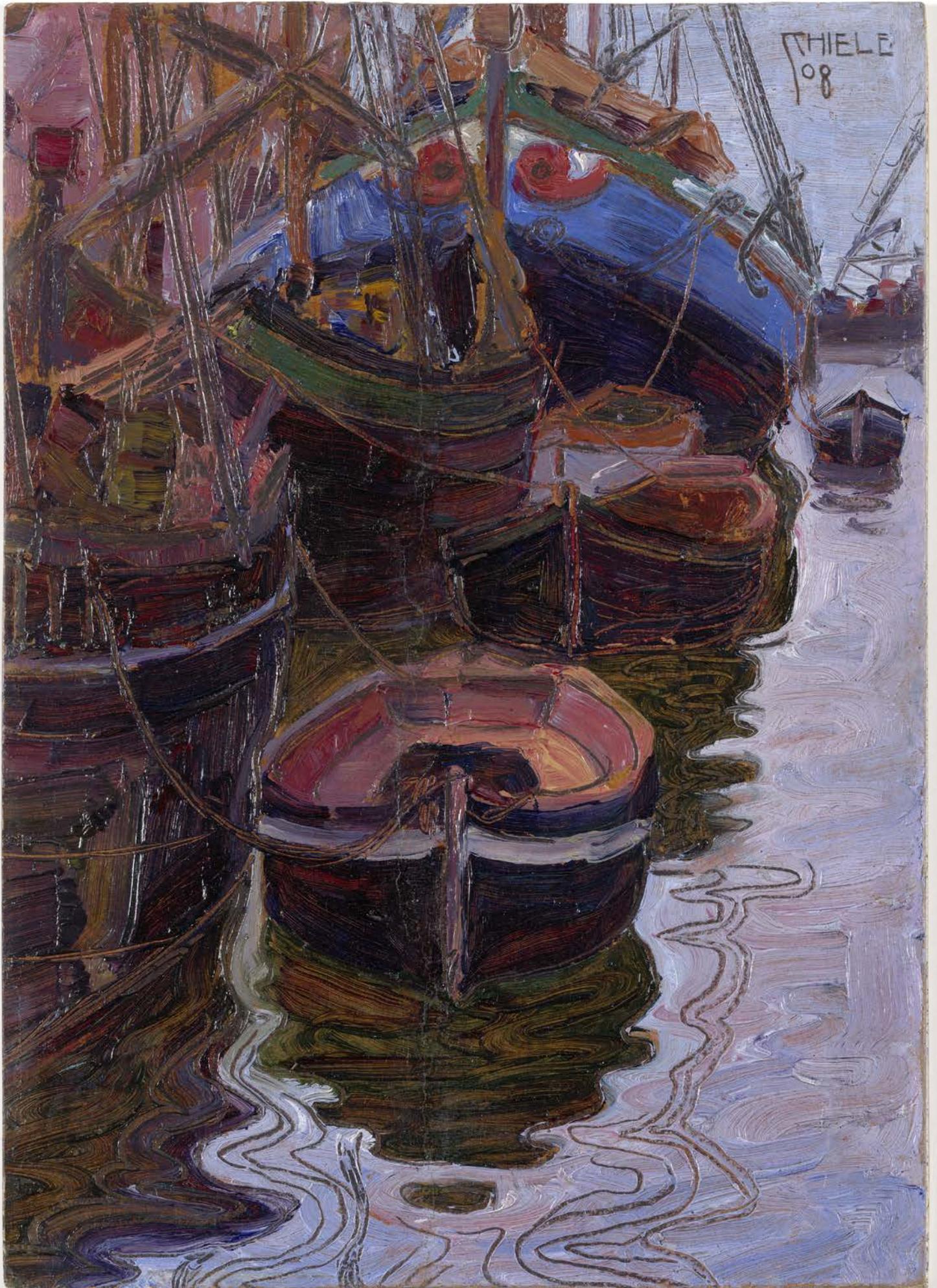
¹² Die erste Nummer „305“ stellt die Repertoire-Nummer dar, die allerdings wegen fehlender Firmenaufzeichnungen mit heutigem Forschungsstand (noch) nicht entschlüsselt werden kann.

¹³ Vgl. Joachim Slawik & Anna Preisler in Prag, www.eiou.at/prager/sp.html, abgerufen am 11.12.2024.

¹⁴ Ich danke an dieser Stelle Herrn Dr. Kowar und Herrn Dr. Seemann sowie dem Wiener Volksliedwerk für die freundliche Hilfe!

¹⁵ Das Spielwerk wird in den LSNÖ funktionstüchtig bewahrt, soll aber aus konservatorischen Gründen nicht länger in Betrieb genommen werden.

<https://doi.org/10.48341/r8bb-d960>



THIELE
08

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Schieles Boote in Übersee

Im internationalen Gewässer der Neuen Galerie New York

Von Theresa Feilacher

Gemeinsam mit fünf weiteren Werken Egon Schieles aus dem Bestand der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) wurde das Gemälde „Boote im Hafen von Triest“ aus dem Jahr 1908 (Inv.Nr. KS-1915) für die Ausstellung „Egon Schiele: Living Landscapes“ in der Neuen Galerie New York angefragt und zugesagt. Die Ausstellung, gestaltet von Christian Bauer, dem Kurator des Egon Schiele Museums in Tulln, war von 17. Oktober 2024 bis 13. Jänner 2025 zu sehen. Neben zahlreichen wichtigen Werken des Künstlers aus Privatsammlungen und Museen der USA, Europas und Asiens waren sechs frühe Hauptwerke aus den LSNÖ Teil der Ausstellung.

VORBEREITUNG DER LEIHE

Im Zuge der Vorbereitung der Leihe musste das Werk „Boote im Hafen von Triest“ ausgerahmt werden, um die Dichtheit der in den Zierrahmen integrierten Klimavitrine wiederherzustellen. Die klimatischen Schwankungen im Lauf einer so langen Überseereise mit LKW und Flugzeug bedeuten eine große Belastung für ein Gemälde. Eine integrierte Klimavitrine kann rasche und kurzfristige Änderungen der relativen Luftfeuchtigkeit abfedern.¹ Im Innenraum der Vitrine wurde ein Puffermaterial ein-

gebracht (ProSORB-Beutel, auf 50 %rel F vorkonditioniert) und das vorhandene Glas durch ein Verbundsicherheitsglas getauscht. Alle sechs Kunstwerke wurden in einer eigens gebauten Sammelklimakiste transportiert. Sowohl Transport als auch Ausstellungsauf- und -abbau fanden unter restauratorischer Begleitung statt.

DER WEG IN DIE SAMMLUNG

Am 17. August 1955 konnte das Land Niederösterreich vom Klosterneuburger Maler Ludwig Karl Strauch ein Konvolut von Frühwerken Egon Schieles erwerben. Darunter befand sich auch das Gemälde „Boote im Hafen von Triest“.² Ludwig Karl Strauch war 1905 als Lehrer für Freihandzeichnen an das Klosterneuburger Realgymnasium gekommen, wo er Egon Schiele in dessen letztem Schuljahr 1905/06 unterrichtete. Strauch, der als sein eigentlicher Entdecker gilt, nahm seinen begabten Schüler auch zum Malen in der Natur mit.³

ENTSTEHUNG UND MALWEISE

Während seiner Studienzeit an der Wiener Akademie der bildenden Künste unternahm Schiele 1907 und >>

1908 immer wieder spontane Zugreisen nach Triest. Dort entstand eine Reihe von kleinformatigen Werken auf Karton, die Boote im Triestiner Hafen zeigen.

Die Vermutung liegt nahe, dass Schiele bei seinen Reisen nach Triest kleinformatige Kartons mit sich führte, um vor Ort darauf Zeichnungen mit Graphitstift anzufertigen, die er dann nachträglich im Atelier farbig gestaltete. „Schiele schuf seine Zeichnungen nur vor der Natur. Sie waren im wesentlichen Konturzeichnungen, die erst durch die Farbe höhere Plastik erhielten. Die Kolorierung erfolgte immer ohne Modell aus dem Gedächtnisse.“⁴

Hätte der Künstler die Gemälde schon vor Ort mit Ölfarben ausgeführt, müsste die Malschicht bei einem Transport sichtbare Schäden genommen haben. Da Ölfarben eine Trocknungszeit von Wochen bis Monaten haben, abhängig von Faktoren wie Bindemittel, Schichtdicke der Malerei, Umgebungstemperatur und Luftfeuchtigkeit, müssten Verpressungen und Deformationen zu sehen sein. Die Werke weisen jedoch lediglich in den Randbereichen leichte Verpressungen von Pastositäten auf, die vermutlich durch zu frühes Rahmen des fertigen Werks entstanden sind.

Der originale Karton, auf dem das Bild gemalt ist, hat eine Stärke von zirka 1,5 Millimetern, die Gesamtdicke beträgt allerdings ungefähr drei Millimeter. Das Werk wurde wegen eines in der Mitte senkrecht verlaufenden Knicks mit gerissenen Bereichen 1961 in der Restaurierwerkstätte des Landes Niederösterreich auf einen zweiten Karton kaschiert. Im Restaurierbuch, das der damalige Chefrestaurator Felix Pischinger führte, findet sich ein kurzer Eintrag zu den durchgeführten Maßnahmen. Der Bereich um den Knick wurde demnach mit Hausenblase konsolidiert und die Oberfläche gereinigt, Malschichtfehlstellen wurden retuschiert, anschließend bekam das Gemälde einen Firnis. Im Streiflicht ist dieser alte Schaden noch zu erkennen.

Der Farbauftrag auf dem Karton erfolgte Nass in Nass, der Pinselduktus ist in allen Farbbereichen deutlich sichtbar. Die Spiegelung im Wasser, die Takelage der Boote und auch Konturen gestaltete Schiele auf

grafische Weise, indem er in das flott und sicher gemalte Bild vielfach mit Pinselstil und Graphitstift kräftig und zielbewusst in die weiche Farbe hineinarbeitete⁵: Dabei entstanden Furchen in unterschiedlichen Tiefen. An manchen Stellen sieht man sogar bis zum Karton, und mitunter ist auch die Vorzeichnung erkennbar. Der Graphitabrieb ist unterschiedlich stark, Graphitartikel haben sich partiell auf der Farbe abgesetzt oder wurden oft auch gleich von der weichen Harz-Ölfarbe umschlossen.

Mit der Signatur, die sich im rechten oberen Eckbereich befindet, verhält es sich ein wenig anders: Schiele fügte sie wohl im letzten Schritt hinzu, als die Farbe schon angetrocknet war. Durch den Druck des hierfür abermals verwendeten Graphitstiftes konnte die Malschicht noch plastisch verformt werden, es gibt aber auch schon Absplitterungen entlang der entstandenen Malschichtfurchen. Graphitpartikel haften auf der Malschichtoberfläche an und sind nicht mehr mit der Harz-Ölfarbe vermischt.

Auf der Gemäldeoberfläche befinden sich mehrere Firnissschichten, vermutlich aus späterer Zeit.

Das Gemälde ist sowohl Kunstwerk als auch historisches Artefakt, das Aufschluss über Schieles Maltechnik gibt. Dem 28,6 x 20,6 Zentimeter großen Bild ist seine Entstehungsgeschichte eingeschrieben. Unter anderem diese Vielschichtigkeit macht Schieles „Boote im Hafen von Triest“ zu einem der vielen Werke in den Landessammlungen Niederösterreich, die von großem internationalen Interesse sind.

¹ Vgl. Michael Bollwein: Das Klima im Rahmen. Integrierte Klimavitrinen als Teil der präventiven Konservierung. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 10. St. Pölten 2024, S. 146–149.

² Amt der niederösterreichischen Landesregierung, Ankaufsakt LA. III/2 2/81m.55.

³ Vgl. Waldmüller bis Schiele. Meisterwerke aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum. St. Pölten 2002, S. 160.

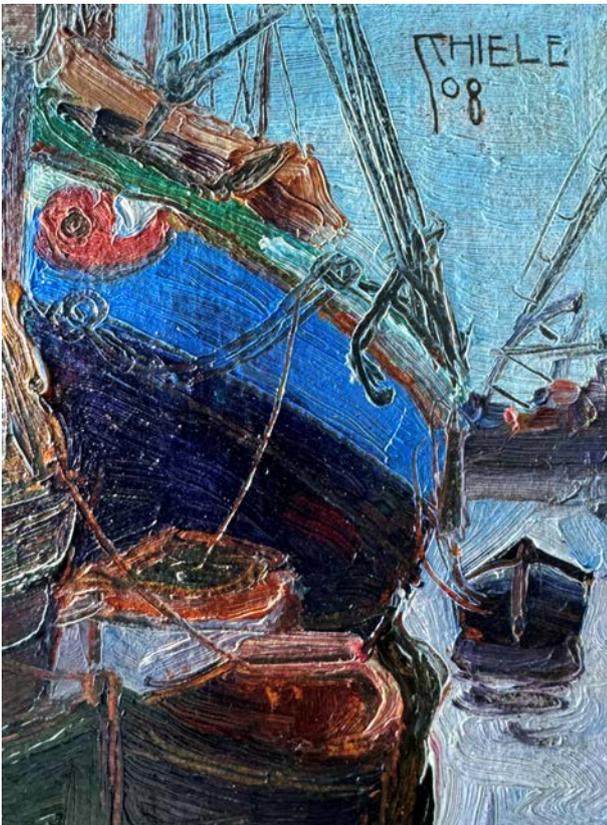
⁴ Heinrich Benesch: Mein Weg mit Egon Schiele. New York 1965, S. 26.

⁵ Vgl. ebd., S. 9.

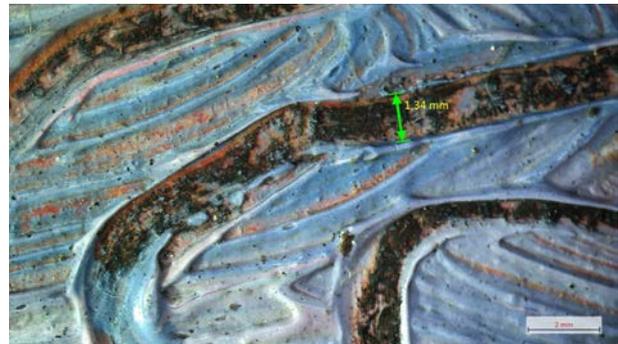
übernommen
 April 1961
 (38)

Schiffe im Hafen: Egon Schiele sign. 1907,
 29,2 x 20,7, Öl auf Karton, Besitz N.Ö. L.M.
 Zustand: Karton in der Mitte durchgehört. Ende Sept. 61
 Arbeit: Bügeln des Knickes von vorne (Hansauflage), Hinterrücken des
 Bildes mit 2. Karton, Reinigung, Regen-, Retuschen, Firnis 18. Juni 61

Eintrag vom April 1961 im Restaurierbuch der Restaurierabteilung des Landes Niederösterreich über die Restaurierung
 des Gemäldes. Fälschlicherweise ist das Jahr der Entstehung mit 1907 anstatt 1908 angegeben.



Die Detailaufnahme des rechten oberen Eckbereichs im Streiflicht macht die lebendige Oberflächenstruktur des Gemäldes sichtbar.



Die Mikroskopaufnahme aus dem Bereich des dargestellten Wassers zeigt die Malschichtfurchen, die von Schiele mit einem Graphitstift in die noch feuchte Farbe gezogen wurden.



Mikroskopaufnahme aus dem Bereich der Signatur, die Schiele mit Graphitstift in die angetrocknete Malschichte setzte, Farbsplitterung an den Furchen

testo

175H1

49.0

%

19.9



Wait

testo

Go



KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Weißes Gold

Salz im Museum Carnuntinum

Von Kristina Kojan Goluza

Über einen längeren Zeitraum ließen Silikagel-Produkte, obwohl sie eine geringere Kapazität haben und häufig regeneriert werden müssen, eine Methode zur ökonomisch-ökologischen Klimatisierung von Vitrinen fast ins Vergessen geraten. Nun kommt sie in modernem Gewand wieder zur Anwendung: Dabei stellen Schalen mit gesättigten Salzlösungen am Vitrinenboden eine stabile Luftfeuchtigkeit her.¹ Die Deutsche Bundesstiftung Umwelt (DBU) initiierte 2023 ein Forschungsprojekt und lud Museen ein, sich an der Erprobung zu beteiligen. Im Februar 2024 hat sich der Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) am Standort Bad Deutsch-Altenburg im Museum Carnuntinum dem einjährigen Projekt angeschlossen. Als Salzlösung wurde im Museum Carnuntinum Magnesiumnitrat verwendet. Die neutrale Lösung schafft bei 25 °Celsius eine Luftfeuchtigkeit von 52,9 % – also ein ideales Klima für Sammlungen, deren Objekte sich aus unterschiedlichen Materialien zusammensetzen.²

TESTSALZE

Je nach der stofflichen Zusammensetzung der Objekten standen die Salze Kaliumcarbonat und Magnesiumnitrat-hexahydrat zur Auswahl. Beide Salze sollten den preiswerteren Qualitätsstufen ab 98 % Analysenqualität entsprechen.

Die gesättigte Kaliumcarbonat-Lösung ergibt sowohl bei 15 als auch bei 30 °C eine Luftfeuchtigkeit von 43,2 % und eignet sich daher besonders für jene Objekte, die eher einer etwas trockeneren Umgebung ausgesetzt sind.

Die im Museum Carnuntinum verwendete neutrale Magnesiumnitrat-Lösung stellt bei 25 °C in einem geschlossenen Luftraum eine Luftfeuchtigkeit von 52,9 % (54,4 % bei 20 °C, 51,4 % bei 30 °C) und damit ein ideales Klima für gemischte Sammlungen her.³ Die benötigte Menge von 1,25 Kilogramm Magnesiumnitrat-hexahydrat löst sich in einem Liter demineralisiertem Wasser. Je nach Vitrinengröße ist die Menge entsprechend zu erhöhen. >>

Da sich die Temperatur der Lösungen während des Lösevorgangs ändert, wurden die Salzgemische in verschlossenen Laborflaschen aus Borosilikatglas aufbewahrt, damit sie bis zum Erreichen der Raumtemperatur kein Wasser mit der Umgebung austauschen.

BEHÄLTER

Behälter aus hydrophilen Materialien (z. B. Edelstahl, Glas) eignen sich nicht für diese Methode. Da die Oberfläche der Salzlösungen möglichst groß sein sollte, um einen schnellen Feuchtigkeitsaustausch zu gewährleisten, sind flache Behälter aus inertem Polyethylen (PE) oder Polypropylen (PP) erforderlich.

Je mehr Becher, desto größer die Oberfläche: Der Deckel der Becher sollte möglichst gasdurchlässig sein. Wegen der leichteren Handhabung empfehlen sich viele kleine Schalen. Größere Bewegungen der Lösung in der Schale sind zu vermeiden, um Aerosolbildung zu verhindern.

KONTROLLE DER LUFTFEUCHTIGKEIT

Die Projektvorbereitung erfolgte in enger Abstimmung mit dem Museum Carnuntinum, da auch das Raumklima über den gesamten Jahreszyklus mit Datenloggern beobachtet werden sollte. Die Messungen sollten in einem sinnvollen Intervall erfolgen, empfohlen werden fünf Minuten. Je nach Dichtheit der Vitrine kann es zu Schwankungen der relativen Luftfeuchte in Abhängigkeit vom Außenklima kommen. Es ist wichtig zu beobachten, wie schnell sich der alte Sollwert nach dem Öffnen der Vitrine wieder einstellt.

VITRINENAUSWAHL

Da es keine ideale Vitrine in Bezug auf Dichtigkeit oder Bausubstanz gibt, wurde in Absprache mit der Sammlungsleitung und der Gesellschaft der Freunde Carnuntums nach einer geeigneten Schauvitrine mit möglichst unterschiedlichen Materialgattungen gesucht. Die

schließlich ausgewählte Vitrine weist verschiedenste organische und anorganische Materialien sowie eine Vielzahl antiker und zeitgenössischer Restaurierungsmaterialien an Objekten auf.

Aufgrund der Vitrinhöhe von mehr als 200 Zentimetern wurden zwei Datenlogger in bestimmten Abständen angebracht. Dabei galt es zu beachten, dass bei flachen und dichten Vitrinen ein Datenlogger ausreicht, bei hohen, nicht völlig dichten „Turm“-Vitrinen mindestens zwei Datenlogger in unterschiedlichen Höhen zu montieren sind. Wenn möglich, sollten die Datenlogger auch vorkalibriert werden.

WARTUNG

Laut Merkblatt für die Projektteilnehmer*innen braucht es, sobald sich die Luftfeuchtigkeit in der Vitrine auf einen konstanten Wert eingependelt hat, keine weiteren Maßnahmen. Erst wenn deutliche Abweichungen auftreten, müssen die Salzlösungen gewartet werden. War es draußen längere Zeit feucht (Werte in der Vitrine ansteigend), konnte sich der Vorrat an Festsalz aufgelöst haben; dann musste man neues Festsalz zugeben und umrühren. War es draußen hingegen trocken (zu niedrige Innenwerte), konnte der Wasservorrat in den Lösungen aufgebraucht sein; in diesem Fall musste man Wasser zugeben und rühren.

Während eines vollständigen Jahreszyklus galt es Folgendes zu beobachten und protokollieren: Vitrinenöffnung (Wann? Warum?), Batteriewechsel, Nachgießung, Salzwechsel, eventuell entstandene Salzkrusten etc.

Nicht berücksichtigt wurde bisher das Potenzial von Salzlösungen, auch als Luftschadstoffe-Absorber. Testmessungen mit Formaldehyd am Fraunhofer-Institut für Holzforschung, Wilhelm-Klauditz-Institut, in Braunschweig erbrachten hervorragende Ergebnisse. Im DBU-Projekt „Salz in der Vitrine“ werden die Ergebnisse nun für weitere relevante korrosive Luftschadstoffe am Lehrstuhl für Messtechnik der Universität des Saarlandes getestet. Die ersten Ergebnisse am Standort Bad Deutsch-Altenburg sind sehr viel versprechend.⁴



Ausgewählte Testvitrine mit unterschiedlichen Materialgattungen



Ein Nachgießen des entmaterialisierten Wassers erfolgt im Schnitt alle eineinhalb Monate.

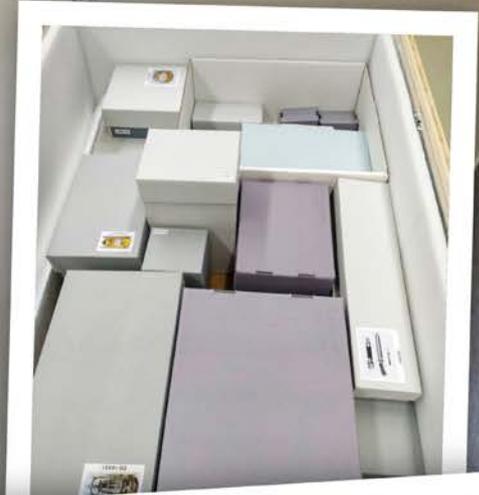
¹ Vgl. Gerhard Eggert: Saturated salt solutions in showcases: humidity control and pollutant absorption. In: Heritage Science 10, 54, 2022, S. 2, <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00689-3>, abgerufen am 30.9.2024.

² Vgl. Lewis Greenspan: Humidity Fixed Points of Binary Aaturated Aqueous Solutions. In: Journal Of Research of the National Bureau of Standards – A. Physics and Chemistry 81 A, 1, January–February 1977, S. 89–96, <https://doi.org/10.6028/jres.081A.011>, abgerufen am 30.9.2024.

³ Vgl. ebd.

⁴ Die Verlängerung des Projekts „Salz in der Vitrine“ wurde eingereicht.

<https://doi.org/10.48341/magj-8w44>



REGISTRATUR

Zehn Jahre Leihverkehr

Eine Bilanz

Von Alexandra Leitzinger

Mit der Übersiedlung des Niederösterreichischen Landesmuseums von Wien nach St. Pölten im Jahr 2002 übernahm die Museum Betriebs GmbH (MBG) neben der betrieblichen Führung und der Vermittlungstätigkeit auch den Leihverkehr. Als 2012 in der Abteilung Kunst und Kultur des Amtes der NÖ Landesregierung der Fachbereich Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) neu eingerichtet wurde, fiel die Entscheidung, den Leihverkehr wieder selbst zu organisieren. Dazu wurde 2014 eine neue Stelle für eine Registrarin geschaffen, die seither die Autorin dieses Beitrags einnimmt. Was dieser Begriff bedeutet, was er (generell und im Speziellen in den LSNÖ) umfasst und was nicht, wurde bereits im Tätigkeitsbericht 2022 näher erläutert.¹

Anfang 2014 stand die Herausforderung an, den Leihverkehr für die LSNÖ neu aufzusetzen. Dazu wurden neben einem eigenen Übernahmekonzept mit Überarbeitung des von der MBG verwendeten Leihvertrags neue Leihbedingungen und ein Leitfaden für den Leihverkehr erarbeitet. Mit 1. Juli 2014 erfolgte dann auch die offizielle Übernahme des Leihverkehrs.

Seither werden alle Leihen in der Datenbank TMS Collections erfasst und bekommen eine individuelle Identifikationsnummer. Schriftstücke wie Leihverträge, Objektlisten, Übergabebestätigungen und konservatorische Vorgaben können direkt aus TMS Collections erstellt werden.

Der Ablauf einer Leihe erfolgt immer nach demselben Schema: Eine Leihanfrage geht ein und wird inhaltlich von der jeweiligen Sammlungsleitung geprüft. Gleichzeitig begutachten die Restaurator*innen die angefragten Objekte. Wenn die LSNÖ zuvor noch nicht an die anfragende Institution verliehen haben, werden ein Facility Report des Museums und Klimakurven angefordert. Sobald alle wesentlichen Daten vorliegen, kann die Leihanfrage in der monatlichen Leihverkehrsbesprechung behandelt werden. Dort werden alle Vorgaben – für Klima, Licht, Transport und Kurier*in – erörtert. Danach erfolgt die Zu- oder Absage. Der Leihvertrag wird vorbereitet und verschickt. Handelt es sich um eine Auslandsleihe, wird eine Ausfuhrgenehmigung beantragt.² Sobald der Vertrag unterschrieben und die Versicherungsbestätigung eingelangt ist, kann der Transport erfolgen. Die Registrarin kommuniziert während des gesamten Prozesses intern mit den Sammlungsleiter*innen und Restaurator*innen sowie extern mit den Leihnehmer*innen.

Um die Abwicklung mit den Ausstellungsbetrieben der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft (NÖKU) wie z. B. Landesgalerie NÖ oder Haus der Geschichte zu vereinfachen, wurde 2017 ein sogenannter Optionsvertrag abgeschlossen. Er findet bei allen Leihen an NÖKU-Betriebe Anwendung und regelt wechselseitige Verpflichtungen, Kosten, Versicherung und Transport. >>

So muss nicht jedes Mal aufs Neue ein eigener Leihvertrag erstellt werden.

Wenn möglich und sinnvoll, werden die Transporte zu den Leihnehmer*innen als Eigentransporte der LSNÖ durchgeführt, in einigen Fällen (z. B. Auslandsleihen) aber auch Kunstspeditionen beauftragt. In Ausnahmefällen transportieren die Leihnehmer*innen selbst.

Neben den laufenden Leihen gibt es auch sogenannte langfristige Leihen, in deren Rahmen Objekte der LSNÖ nicht für eine bestimmte Ausstellung, sondern für einen längeren Zeitraum verliehen werden. Als Beispiel zu nennen wären archäologische Fundstücke aus einer Region, die einer Gemeinde in ebendieser Region zur Verfügung gestellt werden, um die Regionalgeschichte zu illustrieren.

ZAHLEN, DATEN FAKTEN

Für die folgenden Statistiken werden jeweils die Zahlen der Jahre 2015 bis 2024 herangezogen. Langfristige Leihen sind darin nicht enthalten, sondern nur die in den jeweiligen Jahren angefragten Leihen bzw. Objekte für Sonderausstellungen. Wurden für eine Ausstellung Objekte aus verschiedenen Sammlungsbereichen verliehen, gilt das als ein Leihvorgang.

In den vergangenen zehn Jahren wurden in 333 Leihvorgängen insgesamt 9.855 Objekte verliehen. Die Anzahl der Leihvorgänge schwankt über diese zehn Jahre nur geringfügig. Bei der Anzahl der Objekte sieht es etwas anders aus – hier ist zwischen 2015 und 2018 ein deutlicher Einbruch zu erkennen. Seither sind die Zahlen zuerst signifikant, dann moderat gestiegen und in den vergangenen beiden Jahren nahezu konstant geblieben.

Betrachtet man die einzelnen Sammlungsgebiete und Sammlungsbereiche der LSNÖ, ist festzustellen, dass die Zahlen über die Jahre stark variieren. Nur in der Kunst lässt sich ein Aufwärtstrend (unterbrochen durch die Auswirkungen der Covid19-Pandemie) beobachten.

Die LSNÖ verantworten, wie der Name schon sagt, die Sammlungen des Landes Niederösterreich. Daher verwundert es nicht, dass ein Großteil der Leihaktivität

innerhalb Niederösterreichs stattfindet. Der prozentuale Anteil der Objekte, die an Leihnehmer*innen in Niederösterreich gehen, schwankt von 2015 bis 2024 zwischen 69 und 98 Prozent. Davon betreffen 54 bis 97 Prozent Leihen an NÖKU-Betriebe. Es werden aber durchaus auch ein paar internationale Leihen abgewickelt.

Bei den Auslandsleihen dominiert Deutschland mit 19 Leihen und 46 Prozent vor Tschechien mit sieben Leihen und 17 Prozent. Staaten außerhalb der EU sind mit sechs Leihen und 15 Prozent vertreten. Die restlichen neun Leihen oder 22 Prozent verteilen sich auf ganz Europa.

Transportstatistiken zu den Eigentransporten werden erst seit dem Jahr 2020 geführt. Seither wurden für Lieferungen zu und Abholungen von Ausstellungen 14.317 Kilometer zurückgelegt. Davon entfallen 7.306 Kilometer auf LKW-Fahrten und 7.011 Kilometer auf Fahrten mit einem Kleinbus. Im Jahresvergleich fällt auf, dass das Jahr 2022 deutlich heraussticht – das kommt daher, dass in diesem Jahr ein Auslandstransport durchgeführt wurde.

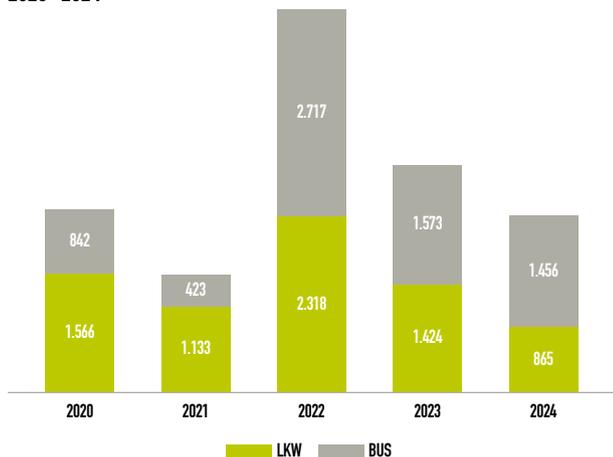
Langfristig sind mit Stand Ende 2024 insgesamt 1.419 Objekte verliehen, davon 119 im Sammlungsgebiet Natur, 23 in der Kunst, 376 in der Kulturgeschichte und 901 in der Archäologie.

In den vergangenen zehn Jahren wurden im Leihverkehr der LSNÖ zahlreiche interessante und anspruchsvolle Projekte umgesetzt. Nun blickt die Registratur mit Vorfreude auf die folgenden Jahrzehnte und ist gespannt, welche Herausforderungen noch warten.

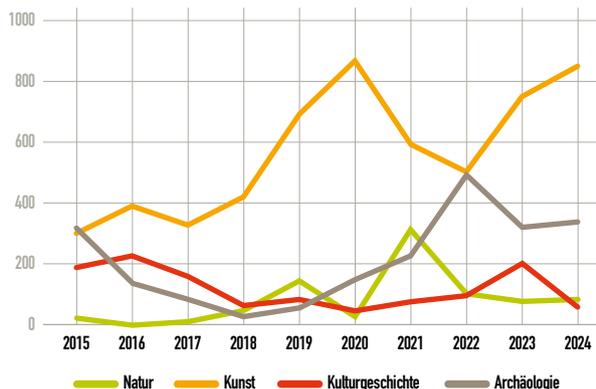
¹ Vgl. Alexandra Leitzinger: Aus der Registratur. Einblicke in den Leihverkehr der Landessammlungen Niederösterreich. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2022 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 6. St. Pölten 2023, S. 166–169.

² Vgl. Alexandra Leitzinger: Unter Denkmalschutz. Ausfuhrgenehmigungen als Voraussetzung für den internationalen Leihverkehr. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 10. St. Pölten 2024, S. 162–165.

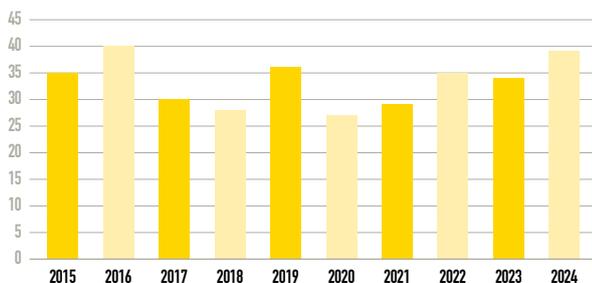
EIGENTRANSPORTE DER LSNÖ IM VERGLEICH LKW UND BUS 2020–2024



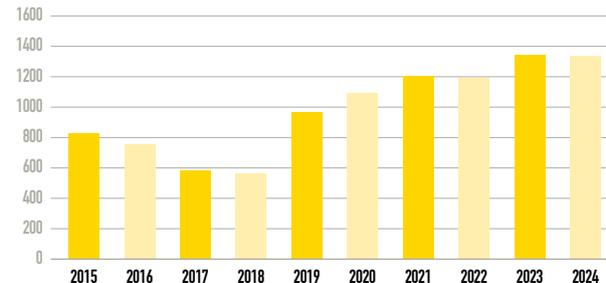
VERLIEHENE OBJEKTE DER LSNÖ IM VERGLEICH DER SAMMLUNGSGEBIETE 2015–2024



ANZAHL DER LEIHVORGÄNGE DER LSNÖ PRO JAHR 2015–2024



ANZAHL DER VERLIEHENEN OBJEKTE DER LSNÖ PRO JAHR 2015–2024



VERGLEICH DER LEIHVORGÄNGE DER LSNÖ NACH ZIEL, 2015–2024

Jahr	LEIHVORGÄNGE			WERKANZAHL		
	INTERNATIONAL	IN NÖ	Gesamt	INTERNATIONAL	IN NÖ	Gesamt
2015	2	23	25	2	720	722
2016	5	24	29	45	518	563
2017	3	22	25	19	536	555
2018	4	16	20	24	502	526
2019	2	31	33	6	962	995
2020	7	14	21	44	929	950
2021	2	21	23	10	951	974
2022	7	23	30	219	953	983
2023	5	23	28	13	1.256	1.284
2024	4	27	31	98	1.170	1.268



Wenn Algorithmen kreativ werden

Bildbearbeitung mit künstlicher Intelligenz

Von Christoph Fuchs und Bernhard Hosa

Die rasanten Entwicklungen im Bereich der künstlichen Intelligenz (KI) haben zahlreiche Bereiche revolutioniert, darunter auch die Bildbearbeitung. Mit der Einführung generativer Funktionen in Adobe Photoshop im April 2024¹ wurde der Einsatz von KI auch im Arbeitsalltag der Fotografen in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) zum Standard gemacht. Mithilfe moderner Algorithmen ist es nun ein Leichtes, Bilder mittels KI zu bearbeiten – von der automatischen Verbesserung von Farben und Kontrasten über das Entfernen unerwünschter Objekte im Bild bis hin zur Generierung komplett neuer Bilder. Diese Technologien vereinfachen aber nicht nur Arbeitsprozesse, sondern stellen in Bezug auf ethische, rechtliche und ästhetische Fragen auch vor neue Herausforderungen.

Künstliche Intelligenz bezeichnet die Entwicklung von Systemen, die in der Lage sind, Aufgaben zu erfüllen, die normalerweise menschliche Intelligenz erfordern. Diese Aufgaben umfassen Wahrnehmung, Entscheidungsfindung, Sprachverarbeitung, Problemlösung und sogar kreative Prozesse wie das Komponieren von Musik oder das Erschaffen neuer Kunstwerke. Maschinelles Lernen ist ein Teilgebiet der KI, es verleiht Maschinen die Fähigkeit, aus Erfahrungen und Daten zu lernen, ohne explizit programmiert zu werden. Dabei

entwickeln Algorithmen eigene Modelle, basierend auf den Mustern, die sie in den Daten erkennen.² Deep Learning, ein Teilbereich des maschinellen Lernens, verwendet künstliche neuronale Netzwerke mit vielen Schichten, um aus großen Datenmengen komplexe Muster und Beziehungen zu erkennen. Deep Learning hat in den vergangenen Jahren aufgrund seiner außergewöhnlichen Leistung in Bereichen wie Bildklassifikation, Übersetzung und Sprachverarbeitung enorme Fortschritte gemacht.³ Durch den Einsatz dieser Technologien haben sich theoretische Konzepte zu praktischen Werkzeugen entwickelt, die zunehmend eine Schlüsselrolle spielen.

KI hat die Bildbearbeitung durch Automatisierung und Qualitätssicherung revolutioniert und die Bearbeitungszeiten erheblich beschleunigt. Zu den zentralen Anwendungsgebieten gehören Bildverbesserung, Objekterkennung und Segmentierung, Bildrestauration und Bildgenerierung. Zum Einsatz kommen zwei zentrale Algorithmen, CNN und GAN.

Convolutional Neural Networks (CNN)⁴ sind spezialisierte neuronale Netzwerke für die Verarbeitung von Daten mit einer Gitterstruktur, wie Bildern. Sie nutzen Faltungsschichten (Convolutional Layers), um lokale Merkmale wie Kanten, Formen und Texturen automatisch zu extrahieren, und kombinieren diese, um >>

Rechenaufwand zu reduzieren, mit Pooling-Schichten (das sind die wichtigsten Merkmale wie der größte Wert und der Durchschnittswert aus einzelnen Regionen). Anwendung finden CNNs in der Objekterkennung und Objektklassifikation (z. B. Gesichtserkennung), der Bildsegmentierung (z. B. zur Erkennung der Straßenmarkierung in autonomen Fahrzeugen), der Bildverbesserung (z. B. Rauschreduzierung und Super-Resolution), der Stilübertragung in Bildern (z. B. künstlerische Filter) und der Generierung neuer Bilder in Kombination mit GANs.

Generative Adversarial Networks (GAN)⁵ sind eine Klasse von künstlichen neuronalen Netzwerken, die insbesondere für die generative Modellierung eingesetzt werden. Generative Modelle versuchen, die zugrunde liegende Wahrscheinlichkeitsverteilung der Daten näherungsweise zu bestimmen. GANs bestehen aus zwei Hauptkomponenten, dem Generator und dem Diskriminator, die in einem Konkurrenzkampf (Adversarial) miteinander trainiert werden. Der Generator erzeugt neue Daten (z. B. Bilder), die möglichst echt wirken. Ausgangspunkt ist dabei meist ein Zufallsrauschen, von dem aus versucht wird, es in realistisch wirkende Daten umzuwandeln. Der Diskriminator unterscheidet zwischen echten Daten und den vom Generator erzeugten künstlichen Daten. Der Generator versucht, den Diskriminator zu täuschen, indem er immer realistischere Daten generiert. Der Diskriminator versucht, besser darin zu werden, gefälschte von echten Daten zu unterscheiden. Das Training erfolgt iterativ, wobei beide Netzwerke durch Rückmeldung voneinander lernen. Typische Anwendungen sind die Super-Resolution⁶, Deepfakes und Bildvervollständigung, Stiltransfer und Generierung neuer Bilder.⁷

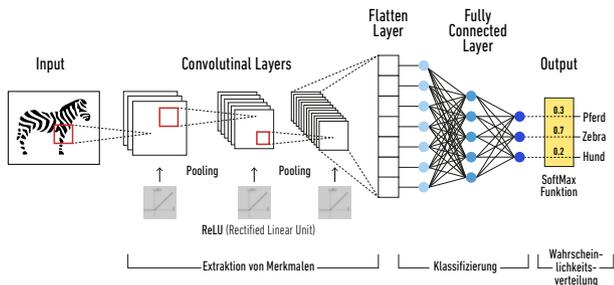
ANWENDUNGSBEISPIELE AUS DER PRAXIS DER BILDBEARBEITUNG

Anwendung findet KI mittlerweile in vielen Bereichen des täglichen Lebens und der Technik, so auch in gängigen Bildbearbeitungsprogrammen. Zur Bildverarbeitung und -aufbereitung mit KI-gestützten Funktionen werden in den

LSNÖ vorwiegend Anwendungen der Hersteller Adobe und Topaz verwendet. In den vergangenen Jahren hat Adobe neue Funktionen in seine Bildverarbeitungsprogramme integriert, die auf maschinellem Lernen basieren. Für generative Anwendungen kommt das KI-Modell Adobe Firefly⁸ zum Einsatz. Zu den KI-Funktionen in Adobe Camera Raw und Lightroom (Programme zur „Entwicklung“ von Bilddaten/Raw aus der Kamera) gehören neben neuronalen Filtern (z. B. um historische Schwarz-Weiß-Fotos zu kolorieren) Entfernen-Werkzeuge, Maskierungswerkzeuge und generatives Erweitern. Die Funktionen werden direkt auf die Raw-Bilddaten angewendet und nichtdestruktiv, in Form von Filialdateien, gespeichert. Die Bearbeitungsschritte sind solcherart nachträglich veränderbar und widerrufbar.⁹ Die KI-gestützten Funktionen vereinfachen komplexe Aufgaben und bringen eine enorme Zeitersparnis in der Bearbeitung.

▷ Entfernen: In Camera Raw und Lightroom kann zwischen den Werkzeugen „Entfernen“, „Reparieren“ und „Klonen“ gewählt werden. Das Werkzeug „Entfernen“ dient dazu, unerwünschte und störende Objekte im Bild zu korrigieren, wie etwa Feuerlöscher oder Personen in Ausstellungsansichten oder Verunreinigungen am Fotohintergrund bei Objektaufnahmen. Mit der Option „Generative KI nutzen“ verfügt das „Entfernen“-Werkzeug über eine KI-gestützte Funktion. Um ein Objekt im Bild zu entfernen, führt man den Pinsel über den Bereich, der bearbeitet werden soll. Auf Basis von Adobe Firefly werden daraufhin drei verschiedene Varianten des zu korrigierenden Bereichs erstellt.

▷ Maskieren: Die Maskierungsfunktionen ermöglichen präzise Bearbeitungen ausgewählter Bildbereiche. Damit lassen sich etwa Haut oder Zähne in Porträts und der Hintergrund eines Objektfotos gezielt optimieren. Freistellungen können damit schnell und effizient erfolgen. Die Funktionen „Motiv“, „Himmel“, „Hintergrund“ sowie „Objekt auswählen“ nutzen KI, um automatisch bestimmte Bereiche zu identifizieren und auszuwählen. Für die gewählten Bereiche können umfangreiche Einstellungen wie die Änderung der Luminanz, Farbe und Schärfe vorgenommen werden.



Funktionsweise eines CNN am Beispiel Bildererkennung (Objektklassifizierung)

▷ Erweitern: „Generatives Erweitern“ ermöglicht es, Motive nahtlos zu erweitern. So kann z. B. aus einem hochformatigen Bild ein Querformat erstellt werden, ohne das Bild zu beschneiden. Vielmehr werden fehlende Bereiche mittels KI generiert und hinzugefügt. Die besten Ergebnisse erzielt man, wenn das „Generative Erweitern“ vor anderen Bearbeitungen wie Entfernen, Objektivunschärfe oder Maskieren angewandt wird und die Erweiterung inkrementell erfolgt (z. B. jeweils eine Kante des Bildes erweitert wird).

▷ Superauflösung: Bei diesem Verfahren werden mithilfe von KI Bilder mit niedriger Auflösung zu hochauflösenden Dateien skaliert. KI-basierte Superauflösungsmethoden analysieren die Bildinhalte und rekonstruieren fehlende Informationen in den feinen Details und Strukturen der Bilder, die bei herkömmlichen Skalierungsverfahren verloren gehen würden. Die Technologie findet Anwendung in Bereichen der medizinischen Bildgebung, der Restaurierung, bei Satellitenbildern, historischen Fotografien und Filmen sowie zur Vergrößerung der Auflösung von Bildern für den Druck. Eine kostengünstige Software liefert die Firma Topaz mit Gigapixel AI.¹⁰

FAZIT

Die Integration von KI in die Bildbearbeitung hat einen tiefgreifenden Wandel im Bereich der Optimierung und Bearbeitung digitaler Bilddateien zur Folge. Durch leistungsstarke Algorithmen und Deep-Learning-Modelle lassen sich komplexe Bearbeitungsschritte automatisieren, was zu einer erheblichen Arbeitserleichterung führt. Tools wie Adobe Photoshop mit Camera Raw und Topaz Gigapixel AI zeigen, dass Aufgaben, die früher stundenlange manuelle Arbeit erforderten (wie das Freistellen von Objekten, das Retuschieren von Details oder das

Hochskalieren von Bildern) nun innerhalb von Sekunden mit beeindruckender Präzision erledigt werden können. Darüber hinaus verbessert KI die Effizienz und Qualität der Bildbearbeitung, sodass auch weniger erfahrene Anwender*innen professionelle Ergebnisse erzielen können. Dennoch bleibt die verantwortungsvolle Nutzung dieser Technologien, insbesondere in Hinblick auf Ethik und Kreativität, eine zentrale Frage für die Zukunft.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass KI die Bildbearbeitung nicht nur schneller und effizienter macht, sondern auch neue kreative Möglichkeiten eröffnet: eine Entwicklung, die das Potenzial hat, die Arbeitsmethoden in den LSNÖ und die gesamte Branche grundlegend zu ändern und langfristig zu prägen. Für die Anwendung in der Sammlungsdokumentation in den LSNÖ wird die Herausforderung in den kommenden Jahren darin bestehen, die weiteren Entwicklungen im Bereich dieser KI-Applikationen zu beobachten, die bestehenden Prozesse zu evaluieren und gegebenenfalls zu adaptieren.

¹ Das neue Adobe Photoshop mit erweiterter Generativer Füllung ..., Pressemitteilung, 23.4.2024, www.adobe-newsroom.de/2024/04/23/das-neue-adobe-photoshop-mit-erweiterter-generativer-fuellung-und-generate-image-bringt-neue-kreative-moeglichkeiten-fuer-alle/, abgerufen am 18.12.2024.

² Grundlagen zum maschinellen Lernen vgl. Tom M. Mitchell: Machine Learning. New York 1997.

³ Vgl. dazu den wegweisenden Artikel: Yann LeCun, Yoshua Bengio, Geoffrey Hinton: Deep learning. In: Nature 521, 2015, S. 436–444.

⁴ Vgl. Yann Lecun, Léon Bottou et al.: Gradient-based learning applied to document recognition. In: Proceedings of the IEEE 86, 11, 1998, S. 2278–2324, <https://ieeexplore.ieee.org/document/726791>, abgerufen am 3.12.2024.

⁵ Vgl. Ian J. Goodfellow, Jean Pouget-Abadie et al.: Generative Adversarial Nets. In: Zoubin Ghahramani, Max Welling et al. (Hrsg.), Advances in Neural Information Processing Systems 27 (NIPS 2014), 2014.

⁶ Vgl. Christian Ledig, Lucas Theis et al.: Photo-Realistic Single Image Super-Resolution Using a Generative Adversarial Network. In: Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), 2016, S. 4681–4690, <https://arxiv.org/abs/1609.04802>, abgerufen am 3.12.2024.

⁷ Vgl. Phillip Isola, Jun-Yan Zhu et al.: Image-to-Image Translation with Conditional Adversarial Networks. In: Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), 2016, S. 1125–1134, <https://arxiv.org/abs/1611.07004>, abgerufen am 3.12.2024.

⁸ www.adobe.com/at/products/firefly.html, abgerufen am 17.12.2024.

⁹ Techniken für nichtdestruktive Bearbeitung, <https://helpx.adobe.com/at/photoshop/using/nondestructive-editing.html>, abgerufen am 17.12.2024.

¹⁰ www.topazlabs.com/gigapixel, abgerufen am 17.12.2024.

<https://doi.org/10.48341/vnby-k194>



SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

„Was bleibt?“

Zur Frage des musealen Sammelns und Bewahrens archäologischer Funde

Von Sandra Sam

Ansatzpunkt der 2024 an der Universität Wien vorgelegten Dissertationsschrift der Autorin war die mit ihrem beruflichen Aufgabenfeld verbundene erhöhte Aufmerksamkeit für archäologische Sammlungen in Museen, ihr Umfang bzw. Wachstum und eine von der archäologischen Denkmalpflege gleichwie von Museen in den vergangenen Jahren verstärkt geführte Diskussion um Gefahren und Chancen im Umgang mit archäologischem Fundmaterial.¹ Die Zielsetzung war, neben theoretischen und strategischen Fragen auch jene nach der Wirkung praktischen Handelns – insbesondere mit Fokus auf die niederösterreichische Museumslandschaft – zu untersuchen. Dazu konnten Vorgaben der universitären Fachdisziplin Archäologie, der Denkmalpflege, der Museologie und der kulturhistorisch orientierten, sammlungsbezogenen Museums- und Wissenschaftsgeschichte Anwendung finden.

Der Titel wurde in Anlehnung an den Philosophen Boris Groys gewählt, demzufolge es auf die Frage „Was bleibt?“ nur noch eine Antwort gebe: „Es bleibt zuviel. So werden die Museen von heute Orte einer kultur-ökologischen Zensur: Ihre Funktion ist weniger, die zum Verschwinden verurteilten Artefakte der Vergangenheit zu retten, als vielmehr aus der Masse des sich anhäufenden kulturellen Mülls eine sinnvolle Auswahl zu treffen. Sinnvoll – aber in welcher Hinsicht?“² Groys verweist drastisch auf die Fülle möglicher Musealien und auf die Aufgabe von Museen, daraus „eine sinnvolle Auswahl zu treffen“³.

DENKMALSCHUTZ UND ARCHÄOLOGISCHE DENKMALPFLEGE

Es sind rechtliche Normen und Bestimmungen, auch in internationalem Zusammenhang, die bei archäologischen Funden eine Kette von Entscheidungen auslösen. Dem Bundesdenkmalamt kommen umfassende Befugnisse für die strategische Ausrichtung der archäologischen Denkmalpflege in Österreich zu. Allerdings wird die Antwort auf die Frage nach dem Verbleib der Funde und der mit ihnen verbundenen Archivalien im Vagen belassen, was für Landes- wie Regionalmuseen weitreichende Konsequenzen hat.

Dem Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch⁴ folgend, regelt das österreichische Denkmalschutzgesetz⁵ den Verbleib archäologischer Funde in der Form, dass eine Hälfte dem Finder, die andere Hälfte dem Grundstückseigentümer gehört und der österreichische Staat keinerlei Anteil für sich beansprucht. Eine Umfrage des Bundesdenkmalamtes 2014 ergab jedoch, dass das archäologische Fundmaterial selten in Privatbesitz übergeht, vielmehr von Museen oder Grabungsfirmen übernommen wird; Letztere stellen aber nur eine Zwischenlösung dar, bis sich wiederum ein Museum für die Übernahme findet.⁶

Gemeinsam legten das Bundesdenkmalamt und die Archäologien als universitäre Fachdisziplinen fest, dass alle archäologischen Funde konserviert und erhalten werden müssen, allerdings fanden sich bis zur Fertigstellung >>

der Dissertationsschrift im Denkmalschutzgesetz keine Bestimmungen über die langfristige Aufbewahrung. Eine Ausnahme bilden sogenannte Moderne Massenfunde, bei denen nach der aktualisierten 6. Fassung der „Richtlinien Archäologische Maßnahmen“ eine Auswahl entsprechend ihrer Bedeutung getroffen werden darf.⁷

Aufgrund großflächiger Bauvorhaben ist zum einen die Anzahl archäologischer Ausgrabungen gestiegen⁸, zum anderen hat sich das Selbstverständnis der Archäologie zugunsten einer Archäologie der Neuzeit und Moderne geöffnet.⁹ Damit sind in Österreich Einrichtungen der archäologischen Denkmalpflege und Museen mit großen Fundmengen konfrontiert, die sie entweder durch Ausgrabungen selbst hervorbringen oder, im Fall von Museen, von anderen übernehmen. In der Folge ähneln österreichische Museumsdepots viel mehr Archiven oder Magazinen, wie sie in der Bundesrepublik Deutschland¹⁰ und in der Schweiz¹¹ von Einrichtungen der Landesdenkmalpflege oder der kantonalen Denkmalpflege betrieben werden.¹² Demnach wird nicht gesammelt, sondern archiviert, was in weiterer Konsequenz bedeutet, dass von archäologischen Archiven und nicht Sammlungen gesprochen werden muss.

Als einer von wenigen macht der Leiter der Abteilung Archäologie des Bundesdenkmalamtes deutlich auf die schwierige Situation in Österreich aufmerksam, mit der Museen durch die Aufnahme archäologischer Funde in ihre Bestände konfrontiert sind.¹³ Dabei hinterfragt er auch, ob man im Umgang damit nicht eher wie mit Archivalien als mit Sammlungsgut vorgehen, bei Aufnahme und Erhalt also andere Methoden anwenden sollte.

MUSEALES SAMMELN UND BEWAHREN ARCHÄOLOGISCHER FUNDE

In der Dissertationsschrift betont die eingehende Behandlung der Begriffe Musealität¹⁴ und Musealisierung¹⁵ als museologisches Konzept den Widerspruch zwischen der Übernahme archäologischer Funde aus denkmalpflegerischen Aktivitäten und dem Handeln in Museen, das sich an den vom International Council of Museums (ICOM) formulierten Richtlinien für das museale Sam-

meln orientiert. Bei der Sammlungsarbeit ist der Prozess der musealen Wertbestimmung zentral, der Dinge von gesellschaftlichem und wissenschaftlichem Interesse benennt, das Ergebnis einer Auswahl bestimmt und einem ständigen Wandel unterliegt. Nachdem die Funktionen des Museums und das Vorgehen dort in Österreich gesetzlich nicht geregelt sind, dienen die „Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM“¹⁶ als Grundlage für die Ethik des Berufsstandes der in Museen Beschäftigten, ihr berufliches Verhalten und ihre Arbeit.

In Österreich sind museale Sammlungen aufgrund der Trägerschaft zumeist Eigentum der Öffentlichkeit und auf Dauer angelegt. Das österreichische Denkmalschutzgesetz bildet die rechtliche Grundlage für den Schutz von Sammlungen¹⁷, der, wenn im alleinigen Eigentum des Bundes, eines Landes oder anderer öffentlich-rechtlicher Körperschaften, kraft gesetzlicher Vermutung gegeben ist. Die Abgabe von Museumsgut entsprechend geltenden Standards und Richtlinien ist zunehmend Teil einer verantwortungsvollen Sammlungspflege und Instrument, um die Qualität der Sammlung zu sichern. Beachtenswert ist hier die Vorgehensweise des Verbands der Museen der Schweiz¹⁸, der 2018 eine Deakzession unter den richtigen Voraussetzungen und im engen Rahmen der gesetzlichen und ethischen Vorgaben nicht nur als vertretbar, sondern für eine verantwortungsvolle Sammlungspflege auch als notwendig erkannt hat.

Der Anspruch, dass eine Sammlung nur so groß sein darf, dass deren Erhaltung und Aufbewahrung auch nachhaltig gesichert sind¹⁹, wird von österreichischen Museen mit archäologischen Beständen wenig verfolgt; ebenso gibt es nur wenige Dokumente, in denen sich Museumsverantwortliche mit ihrer Sammlungsarbeit klar positionieren, ihre Aufgaben, Ziele und Vorgehensweisen präzisieren, wofür ein Museumsleitbild und ein Sammlungskonzept zwei zentrale Instrumente bilden. Die Konservierungs- und Restaurierungswissenschaften liefern das theoretische Fundament für den Bewahrungsaspekt im Museum. Für die anderen musealen Kernaufgaben hat es dagegen lange keine ebenso klar eingrenzenden und vergleichbar dynamischen museologischen Forschungsfelder gegeben. Seit dem Jahr 2014

widmet sich das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems (UWK) auf vielfältige Weise den unterschiedlichen Ansätzen des musealen Sammelns.

STANDORTBESTIMMUNG

Das facettenreiche Bild, das die österreichischen Landesmuseen bieten, ergibt sich zunächst aus ihrer Geschichte, dann aus ihrer heutigen Rechtsform. Aus einer in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Museumsbund durchgeführten Umfrage zum Themenkomplex der Dissertationsschrift lassen sich wichtige interne Sichtweisen ablesen, die den Umgang mit archäologischem Fundmaterial im Sammlungszusammenhang der jeweiligen Häuser belegen. Neben den theoretischen und den juristischen Aspekt tritt nun der so wichtige praktische Aspekt der Museumsarbeit in den Häusern selbst. Dieser Aspekt vertieft sich – ebenfalls auf Grundlage einer Umfrage – für Museen in Niederösterreich, ohne dass sich das für die Landesmuseen gezeichnete Bild grundsätzlich verändern würde. In der Spezifizierung des Sammelns und Bewahrens archäologischer Funde wird deutlich, dass Sammlungskonzepte und Leitbilder für die jeweiligen Häuser Ausgangspunkte für deren Strategie auch bezüglich archäologischer Funde sein müssten. Das rechtliche und strukturelle Dilemma entwickelt sich zu einem Sammlungs- und Erhaltungsdilemma, das weder dem wissenschaftlichen noch dem denkmalpflegerischen Wert archäologischer Sammlungen gerecht wird.

Der aktuelle Zustand lässt sich als strukturelle Schwäche der österreichischen Denkmalpflege charakterisieren, die sich mit der konzeptionellen und finanziellen Schwäche jener Museen verbindet, die die archäologischen Fundmaterialien dauerhaft zu bewahren haben. Letztendlich machen die in dieser Arbeit ange-stellte Evaluierung und kritische Reflexion des musealen Sammelns und Bewahrens archäologischer Funde die Notwendigkeit offenkundig, ein neues Modell der Zusammenarbeit von Museen und Einrichtungen der archäologischen Denkmalpflege in Österreich zu definieren, das eine deutliche Abgrenzung zwischen museolo-

gischen und denkmalpflegerischen Aufgaben und Zielen zulassen soll. Dazu braucht es zuallererst den Willen für Veränderungen, der wiederum ein entsprechendes Bewusstsein erfordert. Dazu, dieses zu schaffen, kann die Dissertationsschrift einen wichtigen Beitrag leisten.

¹ Vgl. Sandra Sam: „Was bleibt?“ Zur Frage des musealen Sammelns und Bewahrens archäologischer Funde. Dissertation Univ. Wien 2024.

² Boris Groys: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München 1997, S. 48f.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Gesamte Rechtsvorschrift für Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch (ABGB), www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001622, abgerufen am 8.10.2024.

⁵ Vgl. Gesamte Rechtsvorschrift für Denkmalschutzgesetz (DMSG; Bundesgesetz vom 25. September 1923), www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184, abgerufen am 3.8.2022.

⁶ Vgl. Martina Hinterwallner: Umfrage zur Aufbewahrung von archäologischem Fundmaterial. In: Fundberichte aus Österreich 53, 2014, S. 30.

⁷ Vgl. Richtlinien Archäologische Maßnahmen, <https://www.bda.gv.at/themen/publikationen/standards-leitfaeden-richtlinien/richtlinien-archaeologie-massnahmen.html>, abgerufen am 8.10.2024.

⁸ Vgl. Nikolaus Hofer (Hrsg.): Fachgespräch „Massenfunde – Fundmassen. Strategien und Perspektiven im Umgang mit Massenfundkomplexen“. Fundberichte aus Österreich, Tagungsband 2. Horn 2015.

⁹ Vgl. Claudia Theune: Erkenntnisgewinn und Relevanz einer Archäologie des 19. bis 21. Jahrhunderts. In: Frank Siegmund, Werner Schön, Diane Scherzler (Hrsg.), Archäologische Informationen 43. Bonn 2020, S. 23–34.

¹⁰ Vgl. Jürgen Kunow, Michael M. Rind: Archäologische Denkmalpflege. Theorie – Praxis – Berufsfelder. Tübingen 2022.

¹¹ Vgl. Robert Fellner: Archaeology in Switzerland. In: NIKE Bulletin 3, 2019, S. 6–9.

¹² Vgl. Regina Smolnik: Abgrenzungsfeld archäologische Landessammlungen. In: Markus Walz (Hrsg.), Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 169–171.

¹³ Vgl. Bernhard Hebert: Archäologen und ihre Depots. Aus dem Vollen schöpfen. In: Stefan Oláh, Martina Griesser-Stermscheg (Hrsg.), Museumsdepots. Inside the Museum Storage. Salzburg 2014, S. 58–63.

¹⁴ Vgl. Katharina Flügel: Einführung in die Museologie. Darmstadt 2014, S. 59.

¹⁵ Vgl. Gottfried Korff: Fremde (der, die, das) und das Museum. In: Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschöfen (Hrsg.), Gottfried Korff. Museumsdinge. deponieren – exponieren. Köln – Weimar – Wien 2007, S. 146–154.

¹⁶ Vgl. ICOM – Internationaler Museumsrat: Ethische Richtlinien für Museen. 2008. http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/icom_ethische_richtlinien_dt2009.pdf, abgerufen am 8.10.2024.

¹⁷ Vgl. Paul Mahringer, Unterschützungsstrategie, -konzept und -programm. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXIV, 3/4, 2020, S. 9f.

¹⁸ Vgl. Simon Schweizer: Deakzession. Empfehlungen und Entscheidungshilfen. Zürich 2018, S. 1.

¹⁹ Vgl. Joachim Huber: Wie viel Kulturgut tut einer Kultur gut? In: Die Schweizer Museumszeitschrift 9, 2014, S. 18–25.

4th Heritage Science Austria Meeting

Das Erbe der Adels- und Klosterkultur
Heritage Science aus sammlungswissenschaftlicher Perspektive

www.donau-uni.ac.at



SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Gut vernetzt

Resümee einer Tagung

Von Isabella Frick und Theresia Hauenfels

Als zweitägiges Netzwerktreffen brachte Ende Oktober 2024 das 4th Heritage Science Austria Meeting unter dem Titel „Das Erbe der Adels- und Klosterkultur. Heritage Science aus sammlungswissenschaftlicher Perspektive“ ein hochkarätiges Vortragsprogramm an die Universität für Weiterbildung Krems (UWK).¹ Die Heritage Science Austria Community, zu der sich 50 österreichische Labore, Institute, Museen und Archive im Sinne des Wissenstransfers über die Erforschung und Erhaltung von kulturellem Erbe 2018 zusammengeschlossen haben, hat infolge der Tagung die UWK als offizielles Mitglied aufgenommen. Zum ersten Mal seit der Gründung des Netzwerkes war das Meeting außerhalb von Wien positioniert.

Die Kooperation zwischen Heritage Science Austria (HSA), Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) war auf Vermittlung von Eleonora Weixelbaumer (LSNÖ) zustande gekommen. Das Thema der Tagung entwickelte Sandra Sam (ZMSW), die auch der in-

haltlichen Konzeption vorstand. Die organisatorische Abwicklung erfolgte gemeinsam mit Maria Bianca D’Anna (HSA) durch die Autorinnen des Artikels (ZMSW). Der Call for Papers mit Einreichschluss Februar 2024 wandte sich „an Forschende, die sich mit Heritage Science befassen, sowie an Personen, die Verantwortung für Sammlungen in Burgen und Schlössern bzw. in Stiften und Klöstern tragen. Ein erklärtes Ziel ist es, bislang unbearbeitete Sammlungen der Forschung zugänglich zu machen.“² Die Fragestellungen, die ausgehend vom Erhalt von kulturellem Erbe thematisch Ordnungssysteme von musealen Sammlungen wie auch Sammlungsmobiliär aufgriffen, stießen auf großes Interesse.

Diese positive Resonanz, die der neue ZMSW-Forschungsschwerpunkt zu den Ursprüngen des musealen Sammelns im Kontext der Kloster- und Adelskultur unter der Leitung von Sandra Sam hervorrief, spiegelte sich bei der Tagung in der Teilnahme von Vertreter*innen namhafter Institutionen wider. So entsandten >>

Wiener Institutionen wie das Kunsthistorische Museum, das Naturhistorische Museum, die Österreichische Nationalbibliothek, das Museum für angewandte Kunst Wien, die Universität für angewandte Kunst Wien, die Österreichische Akademie der Wissenschaften, das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, die Universität für Bodenkultur wie auch die Technische Universität Vortragende. Niederösterreich wurde mit Vorträgen zu Göttweig, Heiligenkreuz, Klosterneuburg und Seitenstetten durch seine Stifte stark vertreten. Auch das Südtiroler Kloster Neustift war präsent. Weiters beteiligte sich die Slowenische Akademie der Wissenschaften mit zwei Beiträgen sowie die Universität Hamburg mit einem Beitrag am wissenschaftlichen Austausch. Über die 24 Vorträge hinaus wurden neun Poster vorgestellt. Aus den eigenen Reihen sprach Armin Laussegger über die Bedeutung des Erbes der Adels- und Klosterkultur für die österreichischen Landesmuseen. In seinem Überblick thematisierte er unter anderem die Rolle von herrschaftlichen Ausstellungsstandorten, war doch ab 1911 das erste Haus des Niederösterreichischen Landesmuseums ein Wiener Palais. Zudem wurde im 20. Jahrhundert keine unbeträchtliche Zahl niederösterreichischer Schlösser als museale Außenstellen genutzt. Martin Baer (ZMSW) trug zum Eligius-Projekt als digitalem Portal zur Erschließung klösterlicher Münzsammlungen vor. Die Mineraliensammlung des Max Ritter von Gutmann wurde von Isabella Frick (ZMSW) in Form eines Posters wie auch bei einer Standortbesichtigung in Gföhl vorgestellt.³

Zum Abschluss der Tagung nahm noch ungefähr ein Drittel der Teilnehmer*innen an einer Exkursion nach Gföhl und Jaidhof teil. In der Sport- und Ökomittelschule Gföhl wurde die Gruppe von Astrid Denk, der stellvertretenden Direktorin, willkommen geheißen; nach kurzer Einführung zur Mineraliensammlung von Max Ritter von Gutmann besprach Vera M. F. Hammer (NHM) die Forschungsergebnisse zu den Sammlungsobjekten und deren Beiwerk. Weiter führte die Exkursion in das Schloss Jaidhof, vormals im Besitz der Familie Gutmann und heute der Priesterbruderschaft St. Pius X.

Amandus Kostler berichtete ausführlich über den aufwendigen Erhalt des Schlosses und die damit verbundenen Renovierungsarbeiten. Zum Abschluss führte Guntard Gutmann durch das Gut Jaidhof, in dem er seit 2005 ansässig ist, und gab Einblicke in die außergewöhnliche Architekturgeschichte. Ein reger Austausch zwischen den Vortragenden und den Teilnehmer*innen rundete das zweitägige Programm ab; so konnte der inhaltliche Schwerpunkt der Tagung noch vertieft werden. Ein Kennenlernen in persönlicherem Rahmen war bereits am Vorabend anlässlich des Empfangs zum zehnjährigen Bestehen des ZMSW möglich gewesen. Auf dieser informellen Ebene bot sich auch die Gelegenheit zu einer individuellen Vernetzung abseits des Vortragsgeschehens. Konkretes Interesse bezüglich zukünftiger Zusammenarbeit kristallisierte sich heraus und erste Projekte bahnten sich bereits an.

Die dichten Inhalte der Tagung finden Niederschlag in einem Sammelband, der in der neu gegründeten Reihe „Im Bestand. Beiträge zur sammlungswissenschaftlichen Forschung“, herausgegeben von Armin Laussegger und Sandra Sam, 2025 als erster Band erscheint. Diese Publikationsreihe der LSNÖ und des ZMSW hat es sich zur Aufgabe gesetzt, museales Sammeln in unterschiedlichen Facetten zu thematisieren und jeden Band unter einen spezifischen Fokus zu stellen.

Das 4th Heritage Science Austria Meeting, an dem mehr als 100 Personen vor Ort und rund 20 online teilnahmen, bildet den Auftakt für weitere Tagungen, deren grundsätzliche Ausrichtung bereits in Planung ist. Das Thema „Kulturerbe aus sammlungswissenschaftlicher Perspektive“ wurde von der Wissenschafts-Community als höchst aktuelles Forschungsfeld wahrgenommen und die Initiative der LSNÖ und des ZMSW in den Rückmeldungen zur Veranstaltung sehr positiv hervorgehoben. Als zusätzlicher Aspekt ist es geglückt, Augenmerk auf weniger beachtete klösterliche Sammlungen zu legen, deren Dokumentation und Erforschung es zu fördern gilt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich mit der Ausrichtung des Netzwerktreffens in Krems in enger Zusammenarbeit mit Heritage Science Austria die



Audimax der Universität für Weiterbildung Krems, 4th Heritage Science Austria Meeting

LSNÖ und das ZMSW als Forschungseinrichtungen profilieren und das Anliegen einer gemeinsamen Bemühung um den Erhalt des Erbes der Adels- und Klosterkultur manifestieren konnten. Das große Interesse am Thema zeigt sich auch über die Landesgrenzen hinaus, weswegen künftige Tagungen bzw. Publikationen noch stärker internationale Expertisen mit an Bord holen könnten. Die starke Präsenz vor Ort ermöglichte den Teilnehmer*innen, auch abseits der Diskussionen zwischen Bühne und Publikum den fachlichen Austausch in persönlichen Gesprächen weiterzuführen; somit konnte der Idee des Netzwerktreffens deutlich Rechnung getragen werden. Die Abendveranstaltung zum zehnjährigen Bestehen des ZMSW mit einem Auftritt des Performancekünstlers Götz Bury und die Exkursion nach Gföhl und Jaidhof boten weitere Gelegenheiten zu vertiefenden Gesprächen. Als Rückmeldung seitens des Publikums wurde an die Organisatoren herangetragen, dass die starke Fokussierung auf kulturgeschichtliche Aspekte einen spannenden Akzent in der originär eher

technikaffinen Veranstaltungsreihe der HSA-Meetings gesetzt habe. Die Aufnahme der UWK in das Netzwerk Heritage Science Austria infolge der produktiven Kooperation erzeugte zudem auf übergeordneter Ebene Impact für den Wissenschaftsstandort Krems.

¹ Das Erbe der Adels- und Klosterkultur in Österreich, www.donau-uni.ac.at/de/aktuelles/news/2024/das-erbe-der-adels-und-klosterkultur-in-oesterreich.html?utm_source=Inxmail&utm_medium=Newsletter&utm_term=2024-11-24&utm_campaign=AC-NL, abgerufen am 9.12.2024.

² 4th Heritage Science Austria Meeting, 24.–25.10.2024, www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/fakultaeten/bildung-kunst-architektur/departments/kunst-kulturwissenschaften/zentren/museale-sammlungswissenschaften/news-veranstaltungen/news/2023/4th-heritage-science-austria-meeting.html, abgerufen am 9.12.2024.

³ Vgl. 4. Heritage Science Austria Meeting, www.donau-uni.ac.at/de/universitaet/fakultaeten/bildung-kunst-architektur/departments/kunst-kulturwissenschaften/zentren/museale-sammlungswissenschaften/news-veranstaltungen/veranstaltungen/heritage-science-austria-meeting-2024/programm.html, abgerufen am 9.12.2024.

<https://doi.org/10.48341/zcx4-za17>



W2
1911-1922
W

W1
1911-1922
W

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Von der Übernahme zur Erschließung

Das Hauer-Fruhmann-Archiv und die RNAB-Standards

Von Elisabeth Kasser-Höpfner und Kathrin Kratzer

Im Jahr 2020 erwarben die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) das Archiv der Künstlerfamilie Hauer-Fruhmann. Dieser umfangreiche Bestand umfasst Archivalien der Künstlerin Christa Hauer, ihres Mannes, des Künstlers Johann Fruhmann, sowie ihres Vaters Leopold Hauer, der selbst Künstler und Kunstsammler war. Darüber hinaus enthält er Materialien von Doris Lötsch, Künstlerin und Mitbegründerin von IntAkt – Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen, sowie Unterlagen dazu. Bereits im August 1994 hatte das Land Niederösterreich mit Christa Hauer-Fruhmann einen rechtsverbindlichen Schenkungsvertrag auf den Todesfall abgeschlossen. Dieser regelte, dass das in ihrem Besitz stehende Schloss Lengfeld samt Inventar sowie ein bedeutender Teil ihrer Kunstsammlung nach ihrem Ableben in das Eigentum

des Landes übergangen. Die 2020 erworbenen Archivalien ergänzen somit maßgeblich die Kunstobjekte der Sammlung Hauer-Fruhmann.

Der umfangreiche Bestand der Archivalien wurde nach der Übernahme zunächst thematisch geordnet und in archivfesten Kartons im Depot der LSNÖ in St. Pölten eingelagert. Im Jahr 2022 fiel die Entscheidung, die archivalische Aufarbeitung durch externes Fachpersonal zu beginnen. Zunächst wurde der 36 Archivboxen umfassende Teilbestand von Leopold Hauer zur Bearbeitung ausgewählt und der Kunsthistoriker Peter Zawrel mit der Sichtung und Aufarbeitung des Leopold-Hauer-Archivs beauftragt. Diese Aufarbeitung orientierte sich an der Struktur privater Archive. Die Übergabe an die LSNÖ erfolgte in Form von Word-Dokumenten, deren Inhalte in weiterer Folge in das Datenbanksystem >>

TMS Collections eingearbeitet werden. Anlässlich der Ausstellung „Christa Hauer. Künstlerin. Galeristin. Aktivistin“ in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems (12.4.2025–1.3.2026) wurde auch begonnen, die weiteren Teilnachlässe aufzuarbeiten.

Da bislang kein derart umfassender Archivbestand aus dem Bereich der bildenden Kunst in die Datenbank der LSNÖ aufgenommen wurde, war es notwendig, ein Erfassungssystem zu entwickeln, das als Modell für weitere Archivbestände bildender Künstler*innen dienen kann.

Im Datenbanksystem der LSNÖ sind jedoch bereits archivalische Dokumente von Schriftsteller*innen erfasst. Die in diesem Kontext angestellten Überlegungen zur Eingabe und Aufarbeitung wurden für die Eintragung des Hauer-Fruhmann-Archivs herangezogen. In Literaturarchiven kommt dabei die „Ressourcenschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB)⁴¹ zum Einsatz. Ressource bezeichnet eine Einheit, die geordnet und verzeichnet werden soll.

Die RNAB dient als Leitfaden für Bearbeiter*innen, um die Erfassung von Beständen zu standardisieren und zu normieren. Damit sollen Ressourcen beschreibbar gemacht werden. Zudem werden verschiedene Arten von Ressourcen mit den entsprechenden Links zur Gemeinsamen Normdatei (GND) aufgeführt, begleitet von einem Glossar mit den wichtigsten in der RNAB verwendeten Begriffen und einer Liste der IMD-Typen. Diese bezeichnen die drei Elemente Medientyp, Inhaltstyp und Datenträgertyp, und für jeden der genannten Typen gibt es normiertes Vokabular. Die Nutzung von Normdaten aus der GND und anderer normierter Begriffe trägt zusätzlich zur Vereinheitlichung der Erschließungspraxis in Archiven und Bibliotheken² bei.

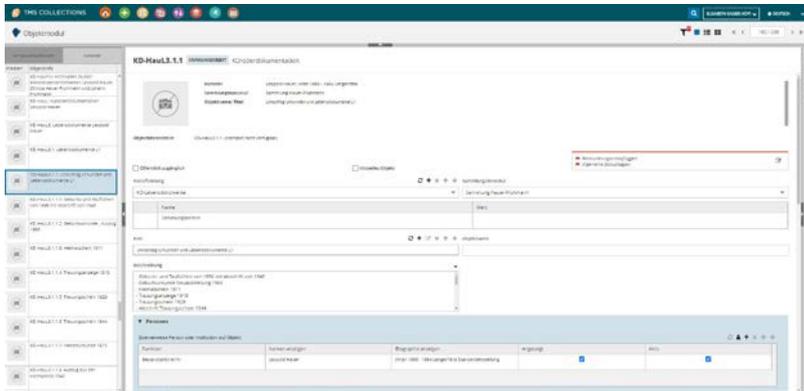
Erst durch die Aufarbeitung von Personen- und Familienarchiven lassen sich Leben und Werk der Bestandsbildner*innen dokumentieren, was eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglicht. Die Materialien in Archiven unterscheiden sich in ihrer Art – es handelt sich um schriftliche, bildliche, audiovisuelle, digitale und gegenständliche Quellen. Dabei ist es unerheblich, ob es um einen Nachlass, Vorlass oder etwa

einen Teilbestand geht. Ebenso unerheblich ist für die Anwendung des Regelwerks, ob der Urheber noch lebt oder bereits verstorben ist oder ob der Archivalienbestand vollständig oder nur teilweise vorhanden ist. Entscheidend ist die gemeinsame Provenienz, die in der Regel von einem, manchmal jedoch auch von mehreren Bestandsbildner*innen überliefert wird.

Die inhaltliche Aufarbeitung und Ordnung der Archivalien erfolgt also nach den RNAB-Standards. Im Fall der Sammlung Hauer-Fruhmann gibt es fünf Bestandsbildner*innen: Christa Hauer, Leopold Hauer, Johann Fruhmann, Doris Lötsch sowie das 1977 gegründete, feministisch inspirierte Künstlerinnennetzwerk IntAkt.

Das umfangreiche Archivmaterial gibt Einblick in das außerordentlich interessante Leben und Wirken der Sammler- und Künstlerfamilie Hauer. Leopold Hauer (1896–1984), Sohn des Kunstsammlers und Griechenbeisl-Besitzers Franz Hauer (1867–1914), war Künstler und Gründer des Künstlerhaus-Kinos. Seine Tochter Christa Hauer (1925–2013), ebenfalls Künstlerin, rief mit ihrem Mann, dem Künstler Johann Fruhmann (1928–1985), die Galerie im Griechenbeisl ins Leben. Ab 1970 bewohnte die Künstlerfamilie Schloss Lengfeld in Niederösterreich und prägte dort mit zahlreichen Veranstaltungen und Ausstellungen das kulturelle Geschehen von Niederösterreich.³

Am Beginn standen grundlegende Überlegungen, welche Struktur die einfachste ist sowie welche Eingabefelder zur Verfügung gestellt werden müssen, damit die Aufarbeitung auch vonseiten der internen Datenbank TMS Collections unterstützt wird. Um die Inventarnummern auf den ersten Blick von jenen der Kunstsammlung unterscheiden zu können, entschied man sich, eine neue Abteilung, die Künstlerdokumentation, anzulegen. Die Inventarnummern selbst – z. B. KD-HauL3.1.1 – bestehen aus dem Abteilungskürzel KD-, den ersten drei Buchstaben des Nachnamens, dem ersten Buchstaben des Vornamens (groß) und Ziffern, die jeweils durch Punkte getrennt sind, womit sie den Vorgaben der RNAB entsprechen.



Screenshot der Eingabemaske für Archivalien

Die RNAB gliedert Archivalien in vier Hauptkategorien, denen die Ziffern 1 bis 4 zugeordnet sind. Dieser Gliederung folgend umfasst die Kategorie „Werke“ (Ziffer 1) bei Leopold Hauer beispielsweise Fotografien, eigenhändige Schriftstücke und Ausstellungen. Die Ziffer 2 steht für die Kategorie „Korrespondenzen“, 3 für „Lebensdokumente“ und 4 für „Sammelstücke“.⁴ Eine weitere Unterteilung innerhalb dieser Abschnitte erfolgt durch die Bearbeiter*innen.

Im Fall der LSNÖ stellt die Kategorie „Werke“ eine Besonderheit dar: Der Fokus liegt auf dem Sammeln von Objekten, während Archivalien lediglich ergänzend erfasst werden. Während sich in der RNAB die Kategorie „Werke“ in der Regel auf das Schaffen der Bestandsbildner*innen – beispielsweise das Manuskript eines Schriftstellers bzw. einer Schriftstellerin – bezieht, entsprechen im Sammlungsgebiet Kunst der LSNÖ die vom Bestandsbildner geschaffenen Objekte jedoch den Kunstwerken. Diese bilden die eigentliche Sammlung, also die Kunstsammlung.

Dennoch gibt es Ressourcen, die in die Kategorie „Werke“ fallen.⁵ In der Sammlung Leopold Hauer finden sich etwa Fotos, die der Künstler und Fotograf selbst aufgenommen hat. Dabei handelt es sich jedoch nicht um künstlerische Werke, sondern um Schnappschüsse von Landschaften, Tieren und Familienmitgliedern. Nach eingehender Überlegung wurde daher entschieden, diese Fotos nicht in die Kunstsammlung, sondern in die Künstlerdokumentation unter der Kategorie „Werk“ einzuordnen.

Die Objektkategorien sind vielfältig: Neben Dokumenten, Fotos von Familienmitgliedern und Tonbandaufnahmen von Christa Hauer gibt es auch sogenannte Sammlungen, wie etwa Kinderzeichnungen von Schloss Lengsfeld, die im Rahmen eines Wettbewerbs

entstanden sind, oder diverse Fischfiguren, die vermutlich im Zusammenhang mit einem Mottofest ins Schloss gelangten.

Grundlegende Informationen zu den Archivalien, wie Titel, Datierung, Beschreibung, sowie frühere Inventarnummern und der aktuelle Standort im Depot werden in den entsprechenden Feldern des Datenbanksystems eingetragen. Neben der Erfassung der Archivalien in der Datenbank werden diese umgelagert und konservatorisch in geeigneten Mappen sowie in Archivboxen aufbewahrt. Abhängig von der Haltbarkeit und der Bedeutung der Materialien werden zudem Digitalisate angefertigt, um die langfristige Bewahrung und Zugänglichkeit zu gewährleisten. Diese Erschließung des Bestandes Hauer-Fruhmänn-Archiv stellt eine wesentliche Ergänzung zu den in den LSNÖ befindlichen Objekten dar und bildet einen wichtigen Ausgangspunkt für die Forschungsarbeit zur Familie Hauer-Fruhmänn.

In Zukunft soll die Erschließung des Hauer-Fruhmänn-Archivs als Grundlage für die Aufarbeitung weiterer Archivbestände bildender Künstler*innen dienen.

¹ Vgl. Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB), www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/Standards/_content/rnab.html, abgerufen am 12.11.2024.

² Vgl. Deutsche Nationalbibliothek (Leipzig, Frankfurt am Main), Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Schweizerische Nationalbibliothek (Bern), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Berlin) (Hrsg.): Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB) für Personen-, Familien-, Körperschaftsarchive und Sammlungen. Richtlinie und Regeln, Version 1.1. Frankfurt am Main 2022, <https://d-nb.info/1250862868/34>, abgerufen am 28.3.2025.

³ Vgl. Nina Schedlmayer: Familienbande. In: Morgen 1, 2019, S. 37–41.

⁴ Vgl. Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken.

⁵ Vgl. Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken. Richtlinie und Regeln, S. 115.

<https://doi.org/10.48341/bmvn-ex18>



Reichenau-Thalhof
Schwarzkiefernbestand am
Fuße der Schnalzwand.
Aufn. Meisinger, Sept. 1962
Rollfilm 4x6, Nr. 103/6+7

7

✓✓

6



SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Pixelmatch

*KI-unterstützte Digitalisierung der Fotosammlungen
Machura/Meisinger und Mejchar*

Von Karin Kühnreiter, Florian Kleber und Marco Peer

Zu den Kernzielen der strategischen Weiterentwicklung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) in der für den Zeitraum 2021 bis 2030 definierten Zielsetzungsperiode gehört es, die digitale Transformation der Sammlungsbestände zu forcieren.¹ Zusätzlich zu den laufenden Digitalisierungsmaßnahmen innerhalb der einzelnen Sammlungsbereiche² wurde dieses Vorhaben durch das 2023 erfolgreich eingeworbene Projekt „Digitalisierung ausgewählter musealer Bestände der Landessammlungen Niederösterreich“, finanziert durch das vom Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (seit April 2025: Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport) ausgeschriebene Förderprogramm „Kulturerbe digital“, maßgeblich vorangetrieben.⁴ Ziel war es unter anderem, große Teile der naturkundlichen Fotosammlung Lothar Machura und Augustin Meisinger sowie des Nachlasses der Fotokünstlerin Elfriede Mejchar unter Heranziehung von Methoden künstlicher Intelligenz (KI) einerseits möglichst effizient zu erschließen und andererseits

automatisiert mit Metadaten anzureichern. Als Kooperationspartner für diese Aufgaben konnte das Computer Vision Lab⁵ am Institute of Visual Computing and Human-Centered Technology der Technischen Universität Wien gewonnen werden.

Die umfangreiche naturkundliche Fotosammlung⁶ entstand in den 1940er- bis 1960er-Jahren und besteht aus Schwarz-Weiß-Fotos sowie einer nach Sachgebieten geordneten Kartei im Umfang von rund 2.400 Einzelblättern, auf denen neben einem oder mehreren Fotos maschinenschriftliche Informationen zum Aufnahmeort, zu dem Motiv, dem Aufnahmedatum und dem Fotografen festgehalten wurden. Für den Aufbau und die Pflege der Sammlung zeichneten vor allem Lothar Machura (1909–1982) und Augustin Meisinger (1899–1971) verantwortlich, die im Rahmen ihrer Tätigkeit als niederösterreichische Landesbeamte Naturdenkmale, ökologische Schutzgebiete sowie Flora und Fauna fotografisch dokumentierten, aber auch deren Zerstörung und Veränderungen mit der Kamera festhielten. >>

Im Jahr 2013 übernahmen die LSNÖ im Rahmen einer Schenkung den Vorlass der Fotokünstlerin Elfriede Mejchar⁷ (1924–2020), von dem nun durch das geförderte Projekt mehr als 9.000 Werke digitalisiert werden konnten, in den Sammlungsbereich Kunst nach 1960. Die Künstlerin war von 1947 bis 1984 Mitarbeiterin des Bundesdenkmalamts, wo sie als Fotografin mit der Dokumentation von Baudenkmalern und Kunstwerken betraut war. Daneben übernahm sie externe Auftragsarbeiten. Davon ist insbesondere die fotografische Dokumentation von Industriedenkmalern in Österreich für das Institut für Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Industriearchäologie der Technischen Universität Wien hervorzuheben, die in zwei Publikationen⁸ Eingang fand.

Für beide Fotosammlungen galt es in einem ersten Schritt ein automatisiertes Image Matching/Retrieval⁹ durchzuführen. Im Fall der naturkundlichen Sammlung mussten die Fotos auf den Karteikarten im Gesamtbestand der Negative und Positive selektiert werden; im Projektteil Mejchar sollten die Fotos in den Publikationen mit dem Sammlungskonvolut abgeglichen werden. Mittels KI-unterstützter Bilddetektierung (Object Detection) unter Heranziehung des Deep Learning Models YOLOv8¹⁰ erfolgte zunächst eine Separierung der Inhalte der Karteikarten bzw. der Bücher in die Bereiche „Bild“, „gedruckter Text“ und „Handschrift“. Für das anschließende Image Matching/Retrieval wurde für jedes Bild mithilfe eines Self-supervised Vision Transformer Models¹¹ (unter Verwendung von DINOv2¹²) ein Encoding¹³ berechnet und wurden die Bilder im Suchdatensatz der Gesamtsammlung nach Ähnlichkeit gereiht. Um die Ergebnisse nachvollzieh- und kontrollierbar zu machen, wurden Visualisierungen in Form von Bildreihen aus sechs Fotos erstellt: Beginnend mit dem gesuchten Bild (grüne Ziffer), folgten absteigend nach Ähnlichkeit die gefundenen Fotos (rote Ziffer), sodass das Bild mit der größten Übereinstimmung jeweils an erster Stelle neben dem gesuchten Foto zu finden war. Eine quantitative Evaluierung auf Grundlage von 100 naturkundlichen Bildern ergab eine korrekte Matching-Rate von zirka 85 Prozent, wobei im Falle der falschen Treffer der be-

gründete Verdacht bestand, dass es sich um Karteikartenbilder handelte, zu denen im Bestand der Gesamtsammlung keine entsprechenden Positive oder Negative vorhanden sind, womit die tatsächliche Trefferquote als höher anzunehmen ist.

Der zweite Schritt der automatisierten Datenerfassung betraf die Aufbereitung der Textdaten auf den naturkundlichen Karteikarten, die als Metadaten für die jeweiligen Digitalisate benötigt wurden. Hierfür wurde mithilfe von Transkribus¹⁴ eine Texterkennung (Optical Character Recognition [OCR], Handwritten Text Recognition [HTR]), anschließend mittels ChatGPT 3.5¹⁵ eine Named Entity Recognition¹⁶ vorgenommen und der Fließtext in eine strukturierte Form (JSON-Format) überführt. Die Ergebnisse präsentierten sich als gute Grundlage für die gewünschten Metadaten, erforderten allerdings eine eingehende redaktionelle Nachbearbeitung für jeden Datensatz. Hier erwiesen sich die uneinheitlich notierten Angaben auf den Karteikarten, wie beispielsweise unterschiedliche Schreibvarianten der Fotografennamen oder des Datums, als nachteilig für fehlerfreie Ergebnisse. Insgesamt konnten durch das Image Matching/Retrieval und die automatisierte Erfassung der Metadaten mehr als 2.600 Digitalisate der naturkundlichen Fotosammlung erschlossen und veröffentlicht werden.

Schließlich galt es für beide Sammlungskonvolute anhand von Abfragen gängiger Geodatenbanken automatisiert Georeferenzen zu erheben, um die Sammlungsbestände in Zukunft auch über Karten durchsuchbar zu machen. Hier lieferten die Geocoder APIs von Google Maps und Google Places¹⁷ die besten Ergebnisse, während etwa GeoNames¹⁸ für den hier vorliegenden Datenbestand eine hohe Fehlerquote aufwies. Eine manuelle Überprüfung und allfällige Korrektur der abgefragten Georeferenzen war allerdings auch hier unerlässlich, da die Automatisierung nicht nur bei gleichlautenden Ortsnamen an ihre Grenzen stieß, sondern auch bei historischen Flurnamen oder abgekommenen Gebäuden (z. B. Wienerberger Ziegelöfen) keine oder falsche Treffer lieferte.



Beispiele für Bildreihen der Fotomatchings aus den Sammlungen Machura (Reihe 1 zu Inv.Nr. NK-F-2006; Reihe 2 zu Inv.Nr. NK-F-2729) und Mejchar (Reihe 3 zu Inv.Nr. KS-19106/4//497; Reihe 4 zu Inv.Nr. KS-19106/4//584)

Als Fazit kann festgehalten werden, dass das KI-basierte Image Matching/Retrieval für beide Fotosammlungen sehr gute Resultate erbrachte und die Digitalisierungsarbeiten maßgeblich beschleunigte. In gleicher Weise lieferten die KI-gestützte Erfassung der Textdaten und die automatisierte Abfrage der Georeferenzen einen maßgeblichen Beitrag zur effizienten Erschließung der gewünschten Metadaten. Wie bei allen Einsatzbereichen der künstlichen Intelligenz gilt aber auch hier: Die neuen Technologien können die Expertisen und Erfahrungen sachkundiger Fachkräfte nicht ersetzen – sie werden auch in Zukunft unverzichtbar sein.

¹ Vgl. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030. St. Pölten 2021, S. 15, 18, https://landessammlungen-noe.at/files/news/bilder/Landessam_STRe_151121.pdf, abgerufen am 2.4.2025.

² Vgl. <https://landessammlungen-noe.at/de/online.html>, abgerufen am 13.12.2024.

³ Vgl. Förderprogramm „Kulturerbe digital“, www.bmwkms.gv.at/themen/kunst-und-kultur/schwerpunkte/digitalisierung/foerderprogramm-kulturerbe-digital.html, 1. Ausschreibung, abgerufen am 3.12.2024.

⁴ Vgl. dazu auch Armin Laussegger, Sandra Sam: Ein Jubiläum und vieles mehr. Die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften. In: dies. (Hrsg.), Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 10. St. Pölten 2024, S. 14–15.

⁵ <https://cvl.tuwien.ac.at/>, abgerufen am 9.12.2024.

⁶ Ausführlich zur Sammlung: Erich Steiner: Blick ins Land. Fotografien von Lothar Machura und Augustin Meisinger. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 512. St. Pölten 2013; sowie Ronald Lintner, Christian Dietrich: Blick in die Natur. Bewahren für die Zukunft. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 89, 2023. St. Pölten 2024, S. 267–273.

⁷ Z. B. Anton Holzer u. a. (Hrsg.): Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. München 2024.

⁸ Vgl. Manfred Wehdorn, Ute Georgeacopol-Winischhofer: Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich, Bd. 1: Wien, Niederösterreich, Burgenland. Wien – Köln – Graz 1984; Manfred Wehdorn, Ute Georgeacopol-Winischhofer, Paul W. Roth: Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich, Bd. 2: Steiermark und Kärnten. Wien – Köln – Weimar 1991.

⁹ Image Matching sucht in einer Bilddatenbank nach dem ähnlichsten Treffer des eingegebenen Suchbildes anhand von Übereinstimmungen (z. B. Formen oder Farben). Bei Image Retrieval ist das Suchergebnis eine gereichte Liste der ähnlichsten Bilder.

¹⁰ <https://yolov8.com/>, abgerufen am 13.12.2024.

¹¹ Self-Supervised Learning ist ein Ansatz des maschinellen Lernens, bei dem ein Modell aus automatisch generierten Pseudo-Labels oder Strukturen innerhalb unbeschrifteter Daten lernt, um später Aufgaben mit weniger beschrifteten Daten effektiv lösen zu können.

¹² <https://dinov2.metademolab.com/>, abgerufen am 10.12.2024.

¹³ Darunter wird eine numerische Repräsentation eines Bildes verstanden, die seine wesentlichen Merkmale beschreibt.

¹⁴ www.transkribus.org/, abgerufen am 13.12.2024.

¹⁵ <https://chatgpt.com/>, abgerufen am 17.12.2024.

¹⁶ Named Entity Recognition bezeichnet eine Technik im Bereich der natürlichen Sprachverarbeitung, die dazu dient, bestimmte Entitäten in unstrukturiertem Text zu identifizieren und zu klassifizieren.

¹⁷ <https://developers.google.com/maps/documentation?hl=de>, abgerufen am 17.12.2024.

¹⁸ www.geonames.org/export/web-services.html, abgerufen am 17.12.2024.

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Mit Gastbeiträgen von

DR. NIKOLAUS KRATZER

leitet seit 2023 das Sammlungsgebiet Kunst der Landessammlungen Niederösterreich. Er promovierte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und war von 2014 bis 2023 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems tätig. 2022 erfolgte die Herausgabe des Werkverzeichnisses der Ton-Raum-Skulpturen Bernhard Leitners. Als Kurator realisierte Nikolaus Kratzer Ausstellungsprojekte an den Standorten Landesgalerie Niederösterreich, Krems, Kunsthalle Tübingen (D), Arnulf Rainer Museum, Baden bei Wien, Museum St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt, und Forum Frohner, Krems.

Zu Kratzers Forschungsschwerpunkten zählen österreichische und französische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und österreichische Skulptur, Plastik, Objekt- und Medienkunst des 20. und 21. Jahrhunderts.

PROF. DR. JOHANN FEILACHER

ist Psychiater und bildender Künstler. Ab 1986 leitete er das Haus der Künstler in Gugging und baute in der Folge das Art brut Center Gugging mit Galerie (seit 1994), Stiftung (2003) und Museum (seit 2006) auf. Johann Feilacher war künstlerischer Leiter und Kurator des Museums bis 2022 und machte Gugging zu einer im Art-Brut-Bereich weltweit führenden Marke. Er kuratierte an die 100 Ausstellungen international, gab rund 30 Kataloge und Bücher über Art-Brut-Künstler*innen heraus, darunter viele umfangreiche Monografien. Künstlerisch ist Johann Feilacher Bildhauer. Sein bevorzugtes Material ist Holz, das er für Indoor- und Outdoor-Skulpturen bis hin zu monumentalen Formaten bearbeitet. Erste Großskulpturen entstanden in England und in den USA, wie im Socrates Sculpture Park, New York City, und im Kouros Sculpture Center, Ridgefield, Connecticut, ferner die wahrscheinlich größte zeitgenössische Skulptur aus Holz im Laumeier Sculpture Park in St. Louis, Missouri, USA.



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Schenkung „Sammlung Zambo“

*Zur Bedeutung einer Privatsammlung für die
Landessammlungen Niederösterreich*

Von Armin Laussegger

Museen sind populärer als je zuvor, wie statistische Gesamterhebungen des Instituts für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin belegen.¹ Das gilt auch für Niederösterreich. Noch nie haben so viele Menschen Museen besucht, und noch nie hatten Museen vermutlich eine derartige mediale Aufmerksamkeit.² Das Berliner Institut für Museumsforschung unterscheidet in Anlehnung an eine entsprechende UNESCO-Klassifikation und anhand von Sammelgebieten neun Museumsarten – darunter das Kunstmuseum,³ das schwerpunktmäßig Kunstobjekte bzw. die Kreativität der Menschheit sammelt, aufbewahrt, erforscht und der Öffentlichkeit vermittelt. Nur von Fachleuten ausgewählte, repräsentative Kunst soll dort gezeigt werden, wie dies einst der Künstler Joseph Beuys in einem Gespräch mit Carel Blotkamp betonte: „Wenn in einem

Museum nicht die allerhöchste Kunst anzusehen ist, braucht man kein Museum. Wenn das Museum nicht fähig ist, durch seine Leute die allerhöchste Fähigkeit, die im Augenblick da ist, vorzuführen, braucht man kein Museum. Also muß man sagen: Die allergrößte Qualität innerhalb der Produktion von Kunstwerken muß hier in Erscheinung treten können.“⁴

Unter den heutigen Kunstmuseen lassen sich zwei Typen unterscheiden. Beim einen handelt es sich um historische Kunstmuseen, die Kunstgeschichte archivieren. Der andere sind Kunstmuseen für Moderne und Gegenwartskunst, die sowohl Kunstgeschichte sammeln als auch mit ihr wachsen. In den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) sind im Sammlungsgebiet Kunst mit den Sammlungsbereichen Kunst vor 1960 und Kunst nach 1960 Bestände für beide Typen vertreten. >>

INSTITUTIONELLES SAMMELN UND DER FACHBEREICH LSNÖ

Da das Museum, seine Funktionen und das dortige Handeln in Österreich gesetzlich nicht geregelt sind,⁵ dient der vom International Council of Museums (ICOM) herausgegebene „Code of Ethics“ als ethische Grundlage für die in Museen Beschäftigten, ihr berufliches Verhalten und ihre Arbeit.⁶ Museen sind laut ICOM gefordert, „ihre grundsätzliche Haltung zum Sammeln, die Voraussetzungen dafür und die Konsequenzen daraus ständig zu überprüfen“.⁷

Wie die Institution Museum hat auch das museale Sammeln durch eine stetige Verwissenschaftlichung des Sammelns mit der Auswahl des Sammlungsguts und den dafür geschaffenen Ordnungskriterien mit der Zeit eine inhaltliche Erweiterung erfahren.⁸

Als „Rückgrat der Museen“ bezeichnet der Ethnologe Hans Peter Hahn Sammlungen materieller Objekte.⁹ Bloßes Akkumulieren gleichartiger Objekte führt nach Manfred Sommer zu einer Ansammlung,¹⁰ worauf auch Peter Weibel hinweist: Für ihn garantiert die Tätigkeit des Sammelns noch nicht, dass dadurch eine Zusammenstellung entsteht, die den Begriff der Sammlung rechtfertigt.¹¹ Schon zuvor beschreibt Krzysztof Pomian eine (museale) Sammlung als „zeitweilig oder endgültig dem Lauf der wirtschaftlichen Aktivitäten entzogen, einer speziellen Obhut unterworfen und in einer hierfür hergerichteten Räumlichkeit ausgestellt“.¹² Als das erste charakteristische Merkmal der Museen nennt er ihre Permanenz.¹³

Heute zielt die Theorie musealer Bestandsbildung darauf ab, in den zu sammelnden Objekten Dinge von einem bestimmten Wert zu sehen, der wiederum mit einer zeitgenössischen Wertschätzung zu tun hat und entsprechend Veränderungen unterliegt. Der Erhalt und die Dokumentation jener Informationen, die als Überlieferungen und Kontexte im Objekt enthalten sind, bestimmen die Qualität einer musealen Sammlung.¹⁴ Wie Strategiepapiere zu Recht festhalten, hat die Sammlung mehr Bedeutung und Wert als die Summe

der Einzelobjekte,¹⁵ wobei es nicht um deren Zahl geht, sondern wesentlich um ihren ideellen Wert, den Erhaltungszustand, die wissenschaftliche Bedeutung, die museologischen Bezüge und ihre gesellschaftliche Relevanz.¹⁶ Darüber hinaus kann auch der Anteil der in Ausstellungen gezeigten Sammlungsobjekte auf die Relevanz einer Sammlung hinweisen. Justin Stagl folgend gilt als wesentliche museale Aufgabe, Sammlungen zu erweitern, zu bewahren und ihnen zugleich ein Höchstmaß an Zielgerichtetheit und Objektivität zu geben,¹⁷ worauf zuvor schon Friedrich Waidacher aufmerksam gemacht hat.¹⁸

Aufgrund ihrer Trägerschaft sind die musealen Sammlungen des Landes Niederösterreich Eigentum der Öffentlichkeit, auf Dauer angelegt und stehen „kraft gesetzlicher Vermutung“ unter Denkmalschutz.¹⁹ Ihre Betreuung und Weiterentwicklung obliegt laut Geschäftsordnung des Amtes der NÖ Landesregierung der Abteilung Kunst und Kultur, konkret den Landessammlungen Niederösterreich, die seit 2012 als eigener Fachbereich dieser Abteilung organisiert sind. Sie tragen Verantwortung für die Bewahrung der Objekte, ihre wissenschaftliche Erschließung, die Präsentation der Sammlungen in Ausstellungen und den Dialog mit der Bevölkerung. In der Folge bedeutet die Ethik musealen Sammelns für die Museums- und Sammlungsverantwortlichen eine große Herausforderung, die bei der Frage beginnen kann, welches Objekt in eine Sammlung aufgenommen werden soll, und sich in den vielen Entscheidungen über dessen weiteres Schicksal fortsetzt.

Bei der Erfüllung ihrer Aufgaben orientieren sich die LSNÖ neben gesetzlichen Regelungen an den strategischen Vorgaben der Abteilung Kunst und Kultur. Die Gesellschaft vertraut dem Fachbereich Landessammlungen Niederösterreich große Werte an in der Annahme, dass er diese bewahrt und zum Nutzen der Gesellschaft verwendet.

Im Sammlungsgebiet Kunst sind neben dem Bezug des Sammlungsgutes zum Land Niederösterreich mehrere fachliche Faktoren bei der Bestandserweiterung wesentlich, unter anderem, dass es sich um einen spezifi-

schen künstlerischen Stil, eine bestimmte Kunstgattung oder Künstler*innen bzw. eine Künstlergruppe einer bestimmten Epoche oder Region handelt. Grundsätzlich bedeutet das Sammeln von Kunst für die LSNÖ eine zielgerichtete, sich sowohl in die Tiefe als auch in die Breite erstreckende Auswahl, wobei sich selbstverständlich auch der persönliche Kunstgeschmack und die fachliche Kompetenz der im Lauf der vergangenen Jahrzehnte mit der Leitung des Sammlungsgebiets Kunst betrauten Kunsthistoriker*innen widerspiegelt.

Das derzeitige Sammlungsprofil des Sammlungsbereichs Kunst nach 1960 umfasst vor allem Werke von Künstler*innen mit engem Bezug zu Niederösterreich, die durch die Abteilung Kunst und Kultur seit den 1950er-Jahren zur Förderung der bildenden Kunst erworben werden. Über diese „Förderankäufe“ hinaus beinhaltet der Sammlungsbestand Schenkungen, Nachlässe und Erwerbungen in Auktionshäusern sowie Ankäufe von Galerien.²⁰

Für die Weiterentwicklung des Sammlungsbereichs ist es generelles Bemühen, das Schaffen der wichtigsten Künstler*innen anhand qualitativvoller Werke aus verschiedenen Perioden zu dokumentieren, um so die Entwicklung des jeweiligen Œuvres, aber auch zeittypische Kunstphänomene nachvollziehbar zu machen. So bemühen sich die Sammlungsleiter*innen, Lücken nach Maßgabe der budgetären Mittel durch gezielte Erwerbungen zu schließen. Als Maßstab dafür gilt vorrangig die museale Qualität, keinesfalls die Quantität. Darüber hinaus werden vorhandene thematische oder stilistische Sammlungsschwerpunkte weiterverfolgt.

Einen bestimmenden Faktor stellen die finanziellen Mittel dar, weshalb Schenkungen eine wichtige Möglichkeit bieten, die Kunstsammlungen des Landes Niederösterreich stetig zu erweitern. Dass ein verantwortungsvolles Sammeln gleichzeitig auch die Kapazitäten der Depotflächen und die Sicherstellung einer ausreichenden Sammlungsbetreuung und -pflege berücksichtigen muss, sei mit dem Hinweis auf die „Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030“ nur kurz erwähnt.²¹

PRIVATES SAMMELN

Den Rahmen für das institutionelle Sammeln in den LSNÖ spannen eine Sammlungsstrategie, die den öffentlichen Auftrag und die damit verbundenen Zielsetzungen der musealen Institution widerspiegelt, ein konkreteres Sammlungskonzept, das die inhaltliche Dimension des zu sammelnden Museumsguts definiert, und die Prinzipien der Wirtschaftlichkeit, Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit, die dem öffentlichen Auftrag zugrunde liegen. Wesentlich flexibler können private Kunstsammler*innen entscheiden, wenn es darum geht, ihre Kollektionen zusammenzustellen. Ihr Handeln beruht vielfach auf einer lang erarbeiteten Kennerschaft und einem im Lauf der Zeit eng gewobenen Netz an Sammler*innen, Galerien, Künstler*innen, Kunstinteressierten und Expert*innen.

Dem Phänomen des privaten Sammelns und der Kategorisierung von Kunstsammler*innen haben sich die Wissenschaften aus psychologischem, sozialanthropologischem und philosophischem Blickwinkel angenähert und unterschiedliche Sammlertypen vom „leidenschaftlichen Sammler“ bis hin zum „investitionsmotivierten Kunstkäufer“ beschrieben.²² Der leidenschaftliche Kunstsammler zeichnet sich durch großes Wissen und einen hohen Kenntnisstand aus, die es ihm ermöglichen, die angebotenen Objekte auf ihren künstlerischen Wert hin selbst zu beurteilen und neben der Kaufentscheidung auch jene über die Aufnahme in die private Sammlung zu treffen.

In den vielen mit Prof. Helmut Zambo im Lauf der vergangenen beiden Jahre geführten Gesprächen erschlossen sich die Dimensionen der auf ihn so zutreffenden Zuschreibung eines „Tiefensammlers“.²³ Für eine Institution wie die Landessammlungen Niederösterreich mit einem breit formulierten Auftrag im Bereich des Erwerbs zeitgenössischer Kunst ist es dagegen kaum möglich, eine vergleichbare Tiefe zu erreichen. Das hat unter anderem damit zu tun, dass Museen und öffentlichen Sammlungen Instrumente fehlen, auf die Private zurückgreifen können. Dazu zählt insbesondere die >>

Möglichkeit, Werke in Sammlerkreisen oder, wie es zumindest bei Arnulf Rainer und Prof. Helmut Zambo der Fall war, beim Künstler gegen andere, die Sammlung bereichernde Kunstwerke einzutauschen. Museen und institutionelle Sammlungen unterliegen diesbezüglich vom ICOM-„Code of Ethics“ festgelegten Regeln; demnach darf etwa ein Tausch nur zwischen Museen stattfinden. Private Kunstsammler*innen sind nicht nur Akteur*innen, sondern auch wichtige Stakeholder auf dem Kunstmarkt – anders als Museen und institutionelle Sammlungen, die ihm Werke endgültig entziehen.

EINE PRIVATSAMMLUNG IN DEN LSNÖ

Wenn Ausstellungen von privaten Sammlungen in Museen eröffnet werden, entspinnen sich mit großer Treffsicherheit mediale Diskussionen um knappe Sammlungsbudgets von Museen sowie das ambivalente Zusammenspiel zwischen Letzteren und privaten Leihgeber*innen; dann ist schon einmal vom „Museum als Durchlauferhitzer für den Kunstmarkt“ die Rede.²⁴ Tatsächlich ist ein professionelles Verhältnis eines Museums zu seinen privaten Leihgeber*innen eine wichtige Voraussetzung für attraktive Sonderausstellungen. Darüber hinaus können langfristige Kontakte zwischen Privatsammler*innen und Museen zu einer vertrauensvollen Zusammenarbeit führen. Die strategische Ausrichtung des Hauses und die Absichten des Sammlers können einander ergänzen. Im besten Fall erwachsen aus Leihgaben von Privatsammler*innen Schenkungen an die Institution.

Der im entsprechenden Vertrag als „Sammlung Zambo, Deutschland“ bezeichneten Schenkung an die LSNÖ ging ein jahrzehntelanges persönliches Engagement von Prof. Helmut Zambo im Land Niederösterreich voraus: zunächst für das Haus der Künstler in Gugging als Förderer und Unterstützer, in weiterer Folge für das Museum Gugging als Leihgeber und später als wichtiger Motor für das Arnulf Rainer Museum in Baden. Der Einladung des Gründungsdirektors der Landesgalerie Niederösterreich Christian Bauer an Prof. Zambo, seine Sammlung dort zu präsentieren, sollte zwar unmittelbar

keine Ausstellung folgen, doch die daraus resultierenden engen persönlichen Kontakte boten der Abteilung Kunst und Kultur, später den LSNÖ die Gelegenheit, mit Prof. Helmut Zambo Gespräche über die Zukunft seiner Sammlung zu führen. Die Intentionen des Sammlers – nämlich die Sicherstellung eines geschlossenen und langfristigen Erhalts der Kunstwerke unter dem Namen „Sammlung Zambo“ – trafen sich mit jenen des Landes Niederösterreich, eine nachhaltige museale Basis für das Museum Gugging und das Arnulf Rainer Museum in Baden zu schaffen.

Diese beiden Museen verfügen – wie auch die übrigen musealen Ausstellungsbetriebe, die unter dem Dach der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft (NÖKU) betrieben werden – über keine eigenen Sammlungen und sind auf die Bestände des Landes Niederösterreich angewiesen. Die Schenkung des Kernbestands seiner hochkarätigen Sammlung durch Prof. Helmut Zambo stellt mit 720 Werken ein bedeutendes Fundament dar, um einerseits in beiden Museen abwechslungsreiche Ausstellungsprogramme zu bieten und andererseits den an die LSNÖ gestellten Bildungsauftrag zu erfüllen. Bereits Ende November 2024, nur knapp fünf Monate nach Abholung der Werke Anfang Juli, ist es mit einer Ausstellung anlässlich des 95. Geburtstages von Arnulf Rainer im Museum in Baden gelungen, 69 Werke aus der „Sammlung Zambo, Deutschland“ zu präsentieren. Bis Mitte des Jahres 2025 wird über die Online-Sammlung der LSNÖ die gesamte Schenkung öffentlich abrufbar sein. Diese schnelle Inventarisierung und Online-Stellung der Schenkung eröffnet auch jenen einen Zugang zu den Sammlungsobjekten, die bislang keine Möglichkeit für einen Besuch der Arnulf-Rainer-Jubiläumsausstellung in Baden finden konnten.



Ausstellungseröffnung „Arnulf Rainer. Das Nichts gegen Alles“: Hermann Dikowitsch, Leiter Abteilung Kunst und Kultur Land NÖ, Verena Sonnleitner, Landesamtsdirektor-Stellvertreterin, Kurator Nikolaus Kratzer, Landeshauptfrau Johanna Mikl-Leitner, Helmut Zambo mit Gattin Verena, Geschäftsführerin Julia Flunger-Schulz, Bürgermeister Stefan Szirucsek und Armin Laussegger, Leiter LSNÖ

¹ Die Erhebung und Auswertung von Museumsdaten durch das Institut für Museumsforschung weisen für 2022 nach den pandemiebedingten Einbrüchen wieder ein starkes Wachstum der Besucher*innenzahlen aus: www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/forschung/publikationen/zahlen-und-materialien-aus-dem-institut-fuer-museumsforschung/, abgerufen am 14.4.2025.

² Vgl. Gottfried Fliedl: Kleine Geschichte des Museums, www.museumdenken.eu/post/gottfried-fliedl-kleine-geschichte-des-museums, abgerufen am 7.11.2021.

³ Vgl. Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Materialien aus dem Institut für Museumsforschung, Heft 70. Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2015. Berlin 2016, S. 27.

⁴ Joseph Beuys, Frans Haks: Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen. Wangen/Allgäu 1993, S. 55.

⁵ Vgl. Wolfgang Muchitsch: Die Ethik des Sammelns. In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), *Sammellust und Sammellast. Chancen und Herausforderungen von Museumssammlungen*. Museumskunde, Band 78, 2/13. Berlin 2013, S. 16–21, hier: S. 16.

⁶ ICOM Schweiz (Hrsg.): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. Revidiert am 8. Oktober 2004 auf der 21. ICOM-Vollversammlung in Seoul, Südkorea. Schweiz 2010.

⁷ ICOM Deutschland (Hrsg.): Zur Ethik des Bewahrens: Konzepte, Praxis, Perspektiven. Beiträge zur Museologie, Bd. 4. Berlin 2014, S. 11.

⁸ Vgl. Guido Fackler: Vom Elitären zum Populären: Zum Gestus musealisierenden Sammelns. In: Martina Wernli (Hrsg.), *Sammeln. Eine (un-)zeitgemäße Passion*. Würzburg 2017, S. 251–269, hier: S. 256.

⁹ Hans Peter Hahn: Wie Archive das Denken beeinflussen. Über Materialsammlungen, fragmentierte Objektinformationen und die Erzeugung von Sinn im musealen Kontext. In: Frank Siegmund, Werner Schön (Hrsg.), *Archäologische Informationen 38*. Bonn 2015, S. 203–212, hier: S. 203.

¹⁰ Vgl. Manfred Sommer: *Sammeln – Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt am Main 2002, S. 27–32, 71–73.

¹¹ Vgl. Peter Weibel: Die Allmacht der Sammler. Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: *Kunstforum International*, 209, 2011, S. 94–102, hier: S. 96.

¹² Krzysztof Pomian: *Sammlungen – eine historische Typologie*. In: Andreas Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10. Wiesbaden 1994, S. 107–126, hier: S. 107.

¹³ Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums*. Vom Sammeln. Berlin 42014, S. 67.

¹⁴ Katharina Flügel: *Einführung in die Museologie*. Darmstadt 2014, S. 58.

¹⁵ Hans Peter Hahn (Hrsg.): *Vom Eigensinn der Dinge*. Berlin 2015, S. 207.

¹⁶ Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 45.

¹⁷ Vgl. Justin Stagl: *Sammeln, Sammlung und Sammler*. In: Uta Hassler, Torsten Meyer (Hrsg.), *Kategorien des Wissens. Die Sammlung als epistemisches Objekt*. Zürich 2014, S. 99–107, hier: S. 99.

¹⁸ Vgl. Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst*. Wien 2005, S. 50f.

¹⁹ Vgl. Denkmalschutzgesetz (DMSG), BGBl. Nr. 533/1923 idF I Nr. 41/2024, § 2 Abs. 1.

²⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Alexandra Schantl (S. 110–115).

²¹ Vgl. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): *Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030*. St. Pölten 2021.

https://landessammlungen-noe.at/files/news/bilder/Landessam_STRe_151121.pdf, abgerufen am 4.5.2025.

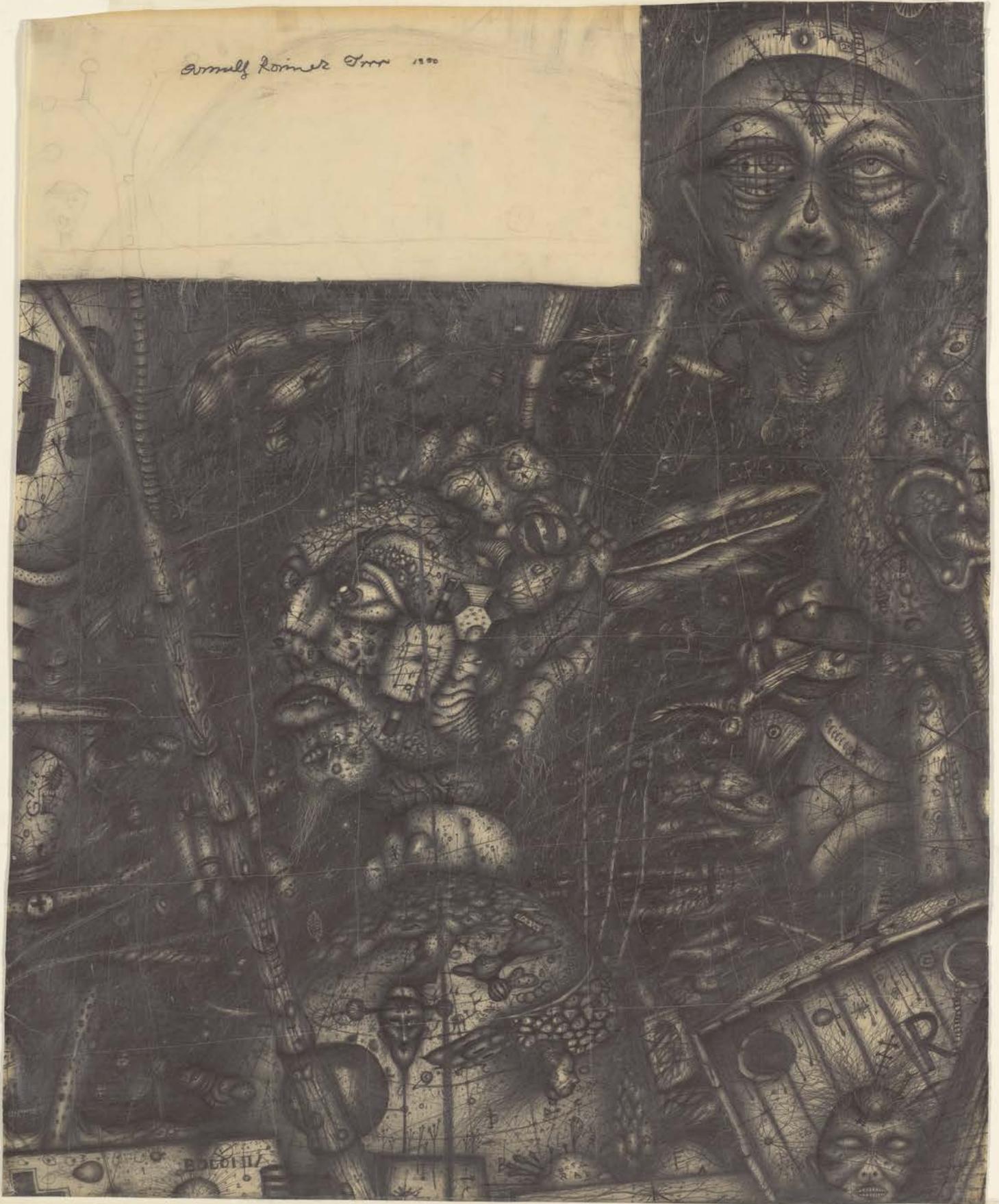
²² Katrin Louise Holzmann: *Sammler und Museen. Kooperationsformen der Einbindung von privaten zeitgenössischen Kunstsammlungen in die deutsche Museumslandschaft*. Wiesbaden 2016, S. 28ff.

²³ Ein echter Sammler hört nie auf zu kaufen. Helmut Zambo im Gespräch mit Charlotte Kreuzmayr. In: *im Kinsky*, 1, 2015, S. 50–57, hier: S. 53. Vgl. dazu auch den Beitrag von Nikolaus Kratzer (S. 194–199).

²⁴ Vgl. Nina Schedlmayer: *Kunst: Der zwiespältige Boom der Privatsammlungen in den Museen*. In: *Profil*, 13.2.2018, <https://www.profil.at/kultur/kunst-boom-privatsammlungen-museen-9000568>, abgerufen am 7.4.2025; vgl. auch Dorothea Hülsmeier: *Museen brauchen Schenkungen*, *Berliner Morgenpost*, 13.4.2013, www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article115253213/Museen-brauchen-Schenkungen.html, abgerufen am 7.4.2025.

<https://doi.org/10.48341/z9dt-ym74>

Arnulf Roemer 1990



Helmut Zambo

Der Geheimnisträger

Von Nikolaus Kratzer

Im Rahmen einer großzügigen Schenkung übergab Helmut Zambo 2024 den Kernbestand seiner über rund 65 Jahre zusammengetragenen Kunstsammlung an die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Vor allem zwei Charakteristika unterscheiden Sammler und Sammlung von privaten Kunstsammlungen ähnlichen Formats. Zum einen ist Helmut Zambo „Tiefensammler“. Das bedeutet, dass er sich auf wenige Künstler konzentriert, in der Folge jedoch deren Lebensweg begleitet – im Falle Arnulf Rainers, bei dem er 1960 als Werkstudent seine erste Arbeit per Ratenzahlung erwarb, seit nunmehr 65 Jahren. So handelt es sich bei etwa 300 der insgesamt 720 Objekte der Schenkung um Werke Rainers. Weitere Schwerpunkte bilden das Œuvre von Günter Brus sowie nationale und internationale Art Brut – wobei Helmut Zambo sowohl seine Bekanntschaft mit Brus als auch seinen ersten Besuch bei Leo Navratil und den Künstlern aus Gugging Arnulf Rainer verdankt.¹

Das zweite Charakteristikum betrifft die Art und Weise, wie Helmut Zambo mit Kunst lebt. Vor dem Vollzug der Schenkung zeigte er den Großteil der Sammlung im Stil einer Salonhängung permanent an den Wänden, vom Boden bis zur Decke, in drei oder vier Reihen übereinander platziert, nicht in strengster geometrischer Ordnung, aber teils Symmetrien folgend, teils diese durchbrechend, bald in thematischen Gruppen oder Pendants, bald in (scheinbarer) Konfrontation.

Das Gebäude selbst war von den Architekten auf diese Form der Präsentation hin konzipiert worden. Insbesondere die zentrale Halle mit offener Galerie im ersten Stock bot ein imposantes Raumerlebnis. Zwischen Arnulf Rainers Kreuzen, Übermalungen, Fingermalereien, „Face Farces“ und „Body Poses“ ergaben sich nur wenige Freiräume, dem Auge wurde kaum neutraler Grund geboten. Dazu kamen großformatige Malereien von Hermann Nitsch und Gemälde Walter Navratils. Die weiteren Wohnräume dominierten – ebenfalls in Salonhängung – Werke von Günter Brus und Vertretern der Art Brut. Unweigerlich oszillierte der eigene Blick zwischen Einzelbildern und Gesamterscheinung, zwischen Werk, Wand und Raum.

Von Mai bis August 1997 organisierte Helmut Zambo an den Standorten Kunsthalle Krems und Stift Dürnstein die bis zum heutigen Tag umfassendste Werkschau zum Œuvre Arnulf Rainers. Gezeigt wurden mehr als 480 Werke aus 49 Sammlungen, wobei Zambo in einem Ausstellungsbereich unter dem Motto „(T)Raum des Sammlers“ seine Vorstellung der bestmöglichen Präsentation auf Museumswände übertrug. Im begleitenden Katalog betont der Sammler, er sei zwar Kurator der Retrospektive, verfolge als Laie aber explizit keinen kunsthistorischen oder kunsttheoretischen Ansatz. Auch für seine obsessive Sammeltätigkeit gelte, dass er stets seinem Bauchgefühl folge: „Meine Sammlung >>

gibt nicht Rechenschaft, sondern ist das Ergebnis einer Leidenschaft – es ist keine Sammlung voller Gegenätze oder Paukenschläge, kein intellektuelles Husarenstück, kein eifriges Aha.“²

Wenn im Folgenden ein Bezug zwischen Helmut Zambos Sammelleidenschaft sowie dem beschriebenen Präsentationsmodus und der Kunst von Arnulf Rainer, Günter Brus und Vertretern der Art Brut hergestellt wird, dann handelt es sich keineswegs um den Versuch, einen theoretischen Überbau zu konstruieren. Es geht vielmehr um eine Engführung zwischen der Unmittelbarkeit der Rezeption, die sich bei Helmut Zambos Leben mit der Kunst einstellt, und Formen der Unmittelbarkeit, die Rainer, Brus und Art Brut auszeichnen.

ARNULF RAINER UND DER SURREALISMUS

Arnulf Rainers 1950 entstandene Graphitzzeichnung „Winnetou“ zeigt eine dicht besiedelte Unterwasserlandschaft, in deren Zentrum ein an die Tradition Arcimboldos gemahnender Kopf auszumachen ist. Zusammengesetzt aus Muscheln, Schnecken, Trilobiten und anderen kreatürlich-organischen Elementen, geziert durch eine Feder und versehen mit geheimnisvollen Schriftzügen und Symbolen, ragt das Gebilde hinter einer Weltkugel mit Gehirnwindungen hervor. Im unteren Bildbereich erkennt man links und rechts Karten sowie eine Schatztruhe. Zur titelgebenden Figur, hinter der sich eine Hommage an van Gogh verbirgt, gesellen sich weitere Köpfe, Gewächse und allerhand Tentakel, die sich durch die Bildfläche winden.

Ebenfalls 1950 erschien die erste Ausgabe der „Surrealistischen Publikationen“, einer bis 1954 von Edgar Jené und Max Hölzer in Klagenfurt herausgegebenen Reihe, die zentrale Texte der surrealistischen Bewegung der 1920er- und 1930er-Jahre in deutscher Übersetzung publizierte. Der Banderole lässt sich ein – über den Bereich von Literatur und bildender Kunst hinausreichender – gesamtgesellschaftlicher Anspruch entnehmen: „Die erste Manifestation der AVANTGARDE AUF GEISTIGEM UND SOZIALEM GEBIET in deutscher Sprache“.

Die „Surrealistischen Publikationen“ verdeutlichen das Begehren, nach dem Zweiten Weltkrieg in der Kunst neue Wege zu beschreiten und gleichzeitig mit gesellschaftlicher Konvention zu brechen. Dies spiegelt sich auch in Arnulf Rainers Werken wider. Die Unterwasserlandschaft lässt sich als Metapher für das Unbewusste deuten, das der Surrealismus zu ergründen suchte. 1950 zitieren die „Surrealistischen Publikationen“ aus André Bretons 1924 erschienenem „Ersten Manifest der Surrealismus“: „An uns liegt es herauszufinden, was sich ohne sein Wissen in den Tiefen des menschlichen Geistes abspielt, auch wenn es uns in einen Strudel zu ziehen droht.“³ Die Tiefen des menschlichen Geistes verbildlicht „Winnetou“ durch das Meer, einen versunkenen Schatz, aus heterogenen Elementen zusammengesetzte Figuren, ein nautisches Treiben. Unweigerlich werden bei den Betrachter*innen Assoziationen ausgelöst, die paradoxen Zusammenstellungen erinnern an Traumbilder.

Andreas Puff-Trojan verknüpft die symbolische Dichte in Werken surrealistischer Künstler*innen mit dem Begriff der „Verdichtungsarbeit“ in Sigmund Freuds Traumdeutung: „Trauminhalte werden bildlich verdichtet, somit sind die geträumten Bilder stets überdeterminiert.“ Ein Auszug aus Aimé Césaires Gedicht „N’ayez point pitié de moi“, das in einer Übersetzung von Paul Celan unter dem Titel „Habt kein Erbarmen mit mir“ in der Erstausgabe der „Surrealistischen Publikationen“ erschien, verdeutlicht das „Schreiben in Bildern und Metaphern“, das weite Teile der surrealistischen Literatur einerseits und Bildwelten von Künstlern wie Salvadore Dalí und Max Ernst andererseits auszeichnet:

*„Rauchet ihr Sümpfe
Des Unbekannten Bilder ein Felsengewächs
kehren mir zu einem schweigsamen Dämmer
ihr Lächeln
Rauchet ihr Sümpfe ihr See-Igelherzen
Aus meiner Augen Mark tritt ein toter
Stern um den anderen getröstet
von Händen wunderbar“⁴*

Nach einem enttäuschenden Treffen mit seinem Vorbild André Breton, der seinen surrealistischen Zeichnungen kein Interesse entgegenbrachte, stieß Rainer 1951 in Paris in der Galerie Nina Dausset auf die Ausstellung „Véhérences confrontées“, die erstmals in Europa informelle Arbeiten – etwa von Willem de Kooning, Hans Hartung, Georges Mathieu, Wols oder Jackson Pollock – präsentierte. Beide Erlebnisse trugen dazu bei, dass Rainer beschloss, nicht mehr im „Stil“ des Surrealismus zu arbeiten. Konsequenterweise führte er das 1950 begonnene Werk „Winnetou“ nicht zu Ende. Das linke obere Eck des Bildes blieb frei, auf dem Transparentpapier sind lediglich Ansätze von Vorzeichnungen auszumachen.

Der Bruch mit der Figuration bedeutete allerdings keinen Bruch mit dem Anspruch, gegen tradierte Vorstellungen von Malerei zu rebellieren. Dabei übersetzte er die Idee der „automatischen Schrift“ in das Medium der Zeichnung. Maria Lassnig, die Helmut Zambo später während Aufenthaltes in New York kennenlernte, erinnerte sich, dass sich Rainer für mehrere Tage in einen abgedunkelten Raum zurückgezogen, atonale Töne ausgestoßen, in Gedanken Malereigesten halluziniert und blind in Form von Zeichenkürzeln zu Papier gebracht hatte. Die Überwindung des Gegenstandes, die Abkehr von begrifflichem Denken, das Ringen um die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die daraus resultierende kompromisslose Auslöschung des Ichs wurden in der Folge zum zentralen Thema von Rainers Kunstschaffen.

DIE VOLLKOMMENE VERSCHMELZUNG VON LEBEN UND KUNST

In den 1960er-Jahren bemerkte Helmut Zambo bei einem Besuch in Rainers Atelier Zeichnungen, die ihn faszinierten. Es waren Arbeiten von Künstlern aus Gugging. Rainer machte Zambo in der Folge mit Leo Navratil bekannt; bereits beim ersten Besuch in Gugging erwarb der Sammler fünf Zeichnungen. Es war die Initialzündung für eine lebenslang andauernde Leidenschaft, wobei Zambo nicht nur zu den wichtigsten Sammlern von Kunst aus Gugging

avancierte, sondern auch die Entwicklung von Museum und Galerie maßgeblich unterstützte.

Arnulf Rainer, der heute über eine der größten Sammlungen internationaler Art Brut in Europa verfügt, war über die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus erstmals auf Werke der Art Brut gestoßen.⁵ Seine Faszination drückte sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken, Krankenakten, Archivmaterialien von Einrichtungen für psychisch Kranke und der Geschichte der Psychiatrie, sondern auch in von ihm verfassten Texten zur Kunst psychisch kranker Menschen aus. Wenn Rainer dabei gegen Gesellschaftskonventionen agitiert, tritt die Parallele zum antibürgerlichen Denken des Surrealismus („Manifestation der Avantgarde auf geistigem und sozialem Gebiet“) deutlich hervor. So heißt es in „Euthanasie der Kunst“: „Ablehnung der vorgegebenen Kultur, Freiheit der Verwandlung und Vorstellung, die ungenierte Verwendung jeglicher Mittel und Thematik, das mangelnde Interesse, das Produkt als Ware zu konzipieren, die Vorherrschaft persönlicher Probleme ohne pseudokommunikative Einstellung, kurz: eine vollkommene Verschmelzung von Leben und künstlerischer Aktion.“⁶

Es ist eine Definition von Art Brut, die sich nicht allein auf die Kunst psychisch kranker Menschen oder jene von Autodidakten bezieht, sondern eine spezifische Auffassung von Kunst im Allgemeinen beschreibt. In ähnlicher Weise schreibt Jean Dubuffet, der den Begriff Art Brut prägte, Ende der 1940er-Jahre: „Wir verstehen darunter Werke von Personen, die durch die Künstlerkultur keinerlei Schaden erlitten haben, bei denen also der Nachahmungstrieb, im Gegensatz zu dem, was bei den Intellektuellen geschieht, wenig oder keinen Anteil hat, so daß die Autoren alles (Gestaltungsgegenstand, verwendetes Material, Mittel der Umsetzung, Formelemente, Schreibarten) aus ihrem eigenen Inneren holen und nicht aus den Schubladen der klassischen Kunst oder der Kunstrichtung, die gerade in Mode ist. Wir wohnen hier dem ganz reinen künstlerischen Verfahren bei, einem ‚rohen‘ Verfahren, vollständig neu erfunden von seinem Autor in allen seinen Phasen, geschaffen allein aufgrund seiner eigenen Anstöße.“⁷ >>

Art Brut zeichnet aus der Sicht Rainers und Dubuffets eine „Unvermitteltheit“ aus – also ein nicht durch vorherrschende Kultur beeinflusster, nicht durch Konvention gefilterter Schaffensprozess. Bei seiner Hand-, Finger- und Fußmalerei schaltet Rainer etwa den zwischen der Hand des Künstlers und dem Malgrund der Leinwand vermittelnden Pinsel aus.⁸ Rainer geht sogar so weit, den Werkbegriff aufzuheben: „Aber man muß vor allem sich klar werden, daß jede Kunst nichts anderes ist als Verhalten. Verhalten mit dem Bleistift, Verhalten mit dem Pinsel oder Verhalten mit dem ganzen Körper, mit der ganzen Person. Das ist etwas, das man durchaus auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann. Wenn das Verhalten eine besondere Originalitätskomponente hat, dann muß man das der Kunst zurechnen.“⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb Rainer ein besonders starkes Interesse für Katatonie entwickelte.¹⁰ Er versuchte, die Expressivität körperlicher Anspannung zu imitieren, und fotografierte sich dabei zunächst in einem Fotoautomaten auf dem Wiener Westbahnhof, später in einem professionellen Fotostudio. Enttäuscht darüber, dass die Fotografien die inneren Zustände, die er während der Posen empfand, ungenügend wiedergaben, und gemäß der Einsicht, dass Manie nicht imitiert werden kann, ging Rainer dazu über, die Fotografien zu überarbeiten und eine Spannung zwischen Grund und Malschicht zu entwickeln. Es entstanden die Werkgruppen der „Face Farces“ und „Body Poses“, die einen Schwerpunkt von Helmut Zambos Sammeltätigkeit ausmachten.

FRÜHLINGSSCHWINGENWALZER

Bei der Konzeption des Katalogs zur Werkschau 1997 schlug Helmut Zambo vor, eine Zusammenstellung von schlechten Kritiken über Ausstellungen Arnulf Rainers zu publizieren. Rainer begeisterte sich für die Idee, entsprach sie doch seiner antikonventionellen Haltung. Allerdings konnten nach Angabe Helmut Zambos keine schlechten Kritiken gefunden werden. Deshalb bat er mit Arnulf Rainer verbundene Künstler*innen, Texte zu

verfassen. Günter Brus, dessen Werk einen Schwerpunkt in Helmut Zambos Sammlung ausmacht und den dieser über Arnulf Rainer kennenlernte, brachte in seinem Beitrag die Problematik, die sich beim Schreiben über Rainers Kunst einstellt, auf den Punkt: „Über Rainers globalfamose ‚Übermalungen‘ wurde schon so viel Sinnvolles verfaßt, daß man dem Übermalen, der ja auch ein bemerkenswerter Satzbauer ist, den Rat geben könnte, diese bemühten Nachempffindungen einmal nicht zu übermalen, sondern zu übertippen.“¹¹

Dabei verkörpert Günter Brus mit seinen Performances wie kaum ein anderer Arnulf Rainers Feststellung, dass „Kunst nichts anderes ist als Verhalten“, führte die Radikalität seiner Aktionen doch dazu, dass er Österreich 1970 verlassen musste.

Neben informellen Arbeiten und Aktionszeichnungen der 1960er-Jahre fokussierte sich Helmut Zambo in seiner Sammeltätigkeit bei Brus auf Zeichnungen der 1980er-Jahre, also jener Werkphase, deren Arbeiten wegen ihres unerschöpflichen Formenreichtums zum einen an die Genialität von Art-Brut-Künstlern wie Friedrich Schröder Sonnenstern oder Johann Hauser erinnern. Zum anderen spiegelt sich in den poetischen Zeichnungen jene Assoziationsdichte wider, die zu Beginn bereits im Zusammenhang mit dem Surrealismus – etwa am Beispiel von Aimé Césaires Gedicht – diskutiert wurde. Zambo betont wiederum die Schnelligkeit und den Takt, in dem Brus seine Bilder zu Papier brachte, sowie den Erregungszustand, der sich während des Zeichnens bei ihm einstellte. Parallel zu den Zeichnungen entstanden Kurztexte bis hin zu ganzen Romanen, etwa „Die Geheimnisträger“, wobei die Metapher des Geheimnisses – ähnlich wie bei Rainers Übermalungen – geeignet ist, die Unmöglichkeit einer rein intellektuellen Bild- oder Textrezeption bei Brus zu veranschaulichen. Unabhängig vom Medium, in dem der Künstler arbeitete, werden die Arbeiten vom selben Gedankenstrom getragen. So scheint der Text „Binnenraum der Sprache“ aus dem Band „Amor und Amok“ direkt Brus' Unterbewusstsein zu entspringen: „Von den Schnittrosen, deren Atem welkte, neigte sich die schönste tief hinab und schlürfte

sich satt am inländischen Rum, die Koketterie mit solchen Sinnesreizen nicht hintanstellend. Zur selben Weile flockte weißer Schnee auf die Wunden des Gletschers, und ein Zierfalter zerflatterte im Fächerspiel der aufgeklafften Hure. Tot sich stellend, zitterte dennoch der Erregte, die Macht seiner Lüste am Fleisch der singenden Farben reibend. Die bunte Vielfalt im Mirabellenbaum rührte von den Büchern her, welche in seinen Ästen hingen. Gereift fielen sie in den Schatten, wo die Dichter ruhen. Der ganz große Roman erschlug seinen Erzeuger.¹²

DAS NICHTS GEGEN ALLES

Die Grenze zwischen Werk und Erzeuger wird bei Arnulf Rainer, Günter Brus und Art Brut auf unterschiedliche Weise aufgehoben. Unmittelbarkeit des Ausdrucks stellt sich durch Automatismen, Körperkunst, Befragung des Unbewussten, ein Schaffen abseits der „Künstlerkultur“ (Jean Dubuffet) ein. Helmut Zambo legte sich wiederum mit jener Distanz an, die sich für gewöhnlich zwischen Werk und Publikum, zwischen Künstler und Betrachter*in einstellt. Sein Weg als Sammler ist durch die Bewunderung für Arnulf Rainers Kompromisslosigkeit, die Faszination für den Erfindungsreichtum von Günter Brus und den Künstlern aus Gugging gekennzeichnet, wobei der persönliche Kontakt zu den Kunstschaffenden, zu den Menschen stets Bedingung und Motor für Zambos Sammelleidenschaft war.

Die Entscheidung, den Kernbestand der Sammlung den LSNÖ zu übergeben, ist ein weiteres Zeugnis seiner eigenen Kompromisslosigkeit. Die Sammlung versteht sich als Lebenswerk.

2024 entstand in Zusammenarbeit mit Helmut Zambo und zu Ehren von Arnulf Rainers 95. Geburtstag die Ausstellung „Das Nichts gegen Alles“ im Arnulf Rainer Museum Baden. Dabei begegnete Zambo erstmals nach Abschluss der Schenkung einigen Werken, mit denen er zuvor gelebt hatte. Im Gegensatz zur Salonhängung wurden die Arbeiten mit viel Freiraum präsentiert, was den Sammler zu der Bemerkung veranlasste, dass er Rainer selbst nach 65 Jahren Manie und Obsession wieder „neu“ entdeckte.



Günter Brus, Frühlingsschwingerwalzer, 1987
Farbstift, Graphit, Wachskreide auf Papier, 86,3 x 62,6 cm
(Inv.-Nr. KS-40189)

¹ Vgl. Helmut Zambo: Die Sammlung Helmut Zambo. In: Christian Bauer, Günther Oberhollenzer (Hrsg.), Auf zu Neuem. Drei Jahrzehnte von Schiele bis Schlegel aus Privatbesitz. Ausst.-Kat. Landesgalerie Niederösterreich. Weitra 2021, S. 177.

² Helmut Zambo: Con amore. In: Carl Aigner, Johannes Gachnang, Helmut Zambo (Hrsg.), Arnulf Rainer. Abgrundtiefe – Perspektiefe. Retrospektive 1947–1997. Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems. Wien – München 1997, S. 11.

³ André Breton: Bekenntnis zu Sigmund Freud (aus: Premier Manifeste du Surréalisme, 1924). In: Edgar Jené, Max Hölzer (Hrsg.), Surrealistische Publikationen. Klagenfurt 1950, S. 13.

⁴ Aimé Césaire: Habt kein Erbarmen mit mir. In: Jené, Hölzer (Hrsg.), Surrealistische Publikationen, S. 70.

⁵ Vgl. Clara Ditz-Rainer: Parallele Visionen. In: Nina Ansperger (Hrsg.), Gugging inspiriert! Von Bowie bis Roth. Salzburg – Wien 2023, S. 132.

⁶ Arnulf Rainer: Euthanasie der Kunst. In: Otto Breicha (Hrsg.), Arnulf Rainer. Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person mit 118 Bildbeigaben. Salzburg 1980, S. 85.

⁷ Jean Dubuffet: Art Brut statt kultureller Künste. Vorwort zum Katalog der Ausstellung in der Galerie René Drouin, Paris 1949. In: Gerd Presler, L'Art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln 1981, S. 165.

⁸ Arnulf Rainer: Das Bild als Partner. Über Hand-, Fuß- und Fingermalerei. In: Breicha (Hrsg.), Arnulf Rainer. Hirndrang, S. 121.

⁹ Arnulf Rainer. Art Brut Hommagen. Köln 1991, S. 15f.

¹⁰ Vgl. Arnulf Rainer: Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunstart. In: Breicha (Hrsg.), Arnulf Rainer. Hirndrang, S. 89.

¹¹ Günter Brus: Phantom, taubstumm grimassierend. In: Aigner, Gachnang, Zambo (Hrsg.), Arnulf Rainer, S. 36.

¹² Günter Brus: Binnenraum der Sprache. In: ders., Amor und Amok. Salzburg – Wien 1987, S. 98.



Who is Helmut Zambo?

Oder: „Ich bin verliebt in gute Kunst, sie macht mich glücklich“

Von Johann Feilacher

Eine unauffällige Tür in einem Haus im 1. Wiener Bezirk. Sie öffnet sich, der Sammler Prof. Dr. Helmut Zambo erscheint und lädt ein weiterzukommen.¹ Man erkennt im Vorbeigehen, dass es sich um eine versteckte Panzertür handelt. Man tritt ein und sucht, was da hat geschützt werden sollen. Da der Besucher schon öfters in dieser Wohnung war, erkennt er nämlich, dass hier eine massive Veränderung stattgefunden hat: Bis vor kurzer Zeit waren die Wände mit Kunstwerken tapeziert gewesen. Werke von Arnulf Rainer neben solchen von August Walla, Johann Hauser, Hermann Nitsch, Philipp Schöpke, Günter Brus und Christian Ludwig Attersee. Vom Boden bis zur Decke, ob Vorraum, Wohn- oder Schlafzimmer. Jetzt erstreckt sich im Verhältnis dazu „gähnende Leere“, was freilich noch immer bedeutet: eine bedeutende Zahl gehängter Arbeiten. Die Hauptwerke der genannten Künstler sind überwiegend abgewandert, in die noch besser gesicherten Katakomben des Kunstdepots der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Aber nicht nur aus dieser Wohnung Zambos traten sie ihren Exodus an, sondern auch aus seinem „Privatmuseum“ im Kurort Badenweiler in Deutschland ist der wesentlichste Teil der Sammlung Zambo

jetzt verschwunden. Das Land Niederösterreich bekam neben der bedeutendsten Sammlung der Werke Arnulf Rainers, die künftig unter anderem in Ausstellungen im Rainer Museum in Baden bei Wien präsentiert werden, auch eine der wichtigsten Kollektionen von Zeichnungen und Gemälden der Künstler aus Gugging und anderer Art Brut.

WOHER KOMMT DIESE EINMALIGE SAMMLUNG?

Der erst 16-jährige Helmut, in Menningen in Deutschland als österreichisches Soldatenkind geboren und aufgewachsen und nach dem Krieg mit der Familie nach Wien zurückgekehrt, ging 1955 in Wien mit seiner Zorki-Kamera (einer russischen Leica), die ihm sein Vater geschenkt hatte, spazieren, um zu fotografieren. Dabei entdeckte er ein Bild in der Auslage einer Galerie, das ihn vom ersten Moment an faszinierte. Er „besuchte“ das Bild immer wieder, bis er sich eines Tages ein Herz fasste und in die Galerie ging. Er fragte den Galeristen, was das Werk koste. Nicht, von wem es sei, was er nicht wusste, noch sonst eine Information war gefragt, er wollte es nur besitzen. Die Antwort war erschütternd, es wäre das >>

300-Fache seines monatlichen Taschengeldes notwendig, um es zu erwerben. Aber es fand sich eine kulan- te Lösung, die der von dem Jugendlichen beeindruckte Galerist anbot: Der junge Kunstliebhaber müsste sechs Wochen lang jedes Wochenende eine Tankstelle be- treuen und den Verdienst in der Galerie abliefern, dann könne er das Bild mitnehmen. Und so kam es auch und Helmut Zambo zu seinem ersten Aquarell von Friedens- reich Hundertwasser; und für das Trinkgeld, das der überfleißige Schüler für das Waschen von Autos, Putzen von Zündkerzen und andere Tätigkeiten für Autofahrer bekam, zahlte er gleich ein zweites Bild an.

Der Galerist war vom angehenden Sammler beein- druckt und nahm ihn zu den von ihm vertretenen Künst- lern Anton Lehmden, Arik Brauer und Ernst Fuchs mit. So begann der junge Helmut Zambo mit einem Werk von Friedensreich Hundertwasser und wandte sich danach zuerst der Wiener Schule zu, wo er durch Nummerieren von Radierungen als Gage immer ein Exemplar der je- weiligen Auflage bekam und später diese Druckgrafiken gebündelt gegen Zeichnungen tauschte. Mehrere Zeich- nungen wiederum tauschte er etwa gegen ein Ölbild von Arik Brauer (das er später gegen einen Rainer tauschte).

Helmut Zambo kannte den legendären Salzburger Leiter der Graphischen Sammlung Rupertinum und des Grazer Kulturhauses, Otto Breicha, privat. Breicha be- merkte die Leidenschaft des jungen Sammlers und zeigte ihm Werke des damals ebenfalls noch jungen Künstlers Arnulf Rainer. Als Zambo diese sah, schlug bei ihm „der Blitz“ ein. Er besuchte den Künstler in seinem Atelier und erwarb 1960 seinen ersten Rainer, es war das Werk „Der Absturz“. Der Besuch des Rainer’schen Ateliers wurde Zambo im Lauf der Jahre zu einer Rou- tine, die sich Hunderte Male wiederholte. Mit der Zeit entstand eine besondere Beziehung zwischen Sammler und Künstler, in der nach über 60 (!) Jahren immer noch gesiezt wird. Dennoch verbindet die beiden eine unaus- gesprochenen Freundschaft, in der sich beide Teile auch erlaubten, den anderen zu kritisieren.

Arnulf Rainer empfahl Helmut Zambo, Günter Brus und Franz Ringel zu besuchen, und brachte ihn auch nach Gugging, nachdem dieser Werke der späteren Gug-

ginger Künstler in Rainers Atelier gesehen hatte. Gleich beim ersten Besuch bei Dr. Leo Navratil in der Heil- und Pflegeanstalt Gugging bei Klosterneuburg kaufte Zambo, damals noch sehr günstig, fünf Werke. Später rief Navratil Zambo immer wieder an, um ihm weitere Arbeiten anzubieten, wenn ein Künstler Geld für per- sönliche Bedürfnisse brauchte. So kam Zambo sehr früh zu einer stattlichen Sammlung der Gugginger Künstler. Er erwarb ebenfalls eine größere Anzahl von Werken von Navratils Sohn Walter, der als Maler unter anderem die Künstler aus Gugging zu seinem Thema machte. Vie- le dieser Gemälde sind jetzt auch in den LSNÖ.

Helmut Zambo studierte Rechtswissenschaften und entwickelte sich zu einem talentierten Unternehmensbe- rater. Schon früh betreute er Firmen wie Campbell’s To- mato Soup und Coca-Cola und war in aller Herren Län- der beruflich unterwegs. Sein Einkommen erlaubte es ihm bald, bedeutende Werke zu erwerben. So, wie er spaßig in der Eröffnungsrede zur Präsentation eines Teils seiner Sammlung im Rainer Museum 2024 behauptete – dass ihn nämlich die Sammelleidenschaft bettelarm gemacht habe –, war es dann doch nicht, er gab aber regelmäßig wesentliche Teile seines Einkommens für Kunst aus.

Noch dazu hatte er auch des Fleißigen Glück, wie etwa um 1985, als Otto Breicha zufällig, da er während der Kunstmesse in Düsseldorf kein Zimmer bekam, in Zambos Wohnung schlief. Dort sah Breicha ein beson- deres Werk von Friedensreich Hundertwasser, das ihn unglaublich faszinierte. Es war „Le Petit Repos Gazon“ („Die kleine Rasenruhe“) von 1956. In der Folge tauschte Breicha neun der bedeutendsten Frühwerke Rainers vor 1959, die sich jetzt in den LSNÖ befinden, gegen dieses besondere Werk Hundertwassers. Das Bild begleitete Breicha den Rest seines Lebens.

AUCH SAMMLER BRAUCHEN GROSSES GLÜCK ...

Ein wichtiges Werk von Cy Twombly, das Zambo Jahre zuvor erworben hatte, wurde bei Christie’s in New York City zum Kampfobjekt zweier Sammler – es erzielte ei- nen Traumpreis. Der Erlös reichte aus, um Zambos pri- vates Wohn-Museum in Badenweiler zu bauen, das ➤



Das Privatmuseum
Helmut Zambo,
Badenweiler, 2021



Verena und Helmut Zambo in der Ausstellung „Johann Hauser ... der Künstler bin ich!“
im Museum Gugging, 2018

zusammen mit der Wiener Wohnung zur Heimstätte seiner Kollektion wurde.

Letztendlich wurde Zambo zum „Leopold“ von Arnulf Rainer, allerdings nur in qualitativer Hinsicht, wie er betont, denn das Museum Frieder Burda in Baden-Baden, Deutschland, hätte zwar eine größere Anzahl von Werken, er selbst aber die bedeutenderen.

Doch nicht nur Arnulf Rainer war ein Lebensbegleiter Zambos, sondern auch die Art Brut hatte es ihm seit dem ersten Besuch in Gugging angetan. Er kam immer wieder an diesen Ort und erwarb Hunderte von Werken mit Schwerpunkt Johann Hauser, August Walla, Oswald Tschirtner und Philipp Schöpke, um nur einige zu nennen. Zambo wurde zum Begleiter der Künstler aus Gugging und der Entwicklung von der psychiatrischen Klinik in Gugging zu einem Kunstzentrum. Auch die Galerie Gugging erfreut sich bis heute seiner regelmäßigen Besuche. Zambo unterstützte immer wieder das Museum Gugging und die Publikationen des Autors für dieses Haus. Als Leihgeber war er dort von besonderer Bedeutung, da er auch einige der wichtigsten Werke der genannten Gugging Künstler besaß.

Darüber hinaus wurde Zambo zu einem bedeutenden Sammler von Werken des französischen Künstler Gaston Chaissac, den Jean Dubuffet anfangs in seine Art-Brut-Sammlung aufgenommen hatte und später wieder daraus verbannte. Wie man munkelt, sei das passiert, nachdem ein Sammler ein Werk Dubuffets als einen Chaissac bezeichnet hatte – was der Narzissmus des Künstlers Dubuffet nicht erlaubt habe. Aber es zeigte den großen Einfluss von Chaissac auf Dubuffet wie auf andere Künstler in der damaligen Welthauptstadt der Kunst.

Auch der in Kroatien geborene und in Serbien lebende Künstler Sava Sekulić hatte es Sammler Zambo angetan. Er erwarb über die Jahre unzählige Werke des mit CCC signierenden Malers, der zu den Art-Brut-Künstlern gezählt wird, aber einfach ein grandioser Surrealist – und wahrscheinlich der einzige am Balkan – war. Michel Nedjar aus Paris, von dem schon in jungen Jahren 50 Werke ins Centre George Pompidou kamen, Adolf Wölfl, frühester als Künstler anerkannter Zeichner einer psychiatrischen Klinik, und im Besonderen auch Louis

Soutter sind ebenfalls Zambos Favoriten. Letzterer war Schweizer und einer der bedeutendsten Vertreter der Art Brut weltweit. Er schuf nur rund 200 Fingerpaintings, von denen der Sammler drei der wichtigsten besitzt.

Helmut Zambo hatte schon immer ein klares ästhetisches Urteil, das es ihm ermöglichte, viele Werke zu erfüllen – wozu andere Sammler*innen und Besucher*innen von Galerien noch nicht fähig waren. Wer darum wusste, konnte im Vorhinein einschätzen, was ihn interessierte, und Werke, ohne sie zu reservieren, in einer Galerie aufhängen – nur er würde darauf ansprechen. „Man sieht es – oder nicht“, so Zambo selbst.

Ohne Helmut Zambo wäre sicher vieles in Gugging nicht so geworden, wie es jetzt ist. Er hat den Autor immer wieder mit seinen Erfahrungen und ehrlichen Kommentare beraten, auf die man sich verlassen konnte. Zambo war auch bereit, den Vorstandsvorsitz der „Privatstiftung – Künstler aus Gugging“ zu übernehmen, als diese 2003 gegründet wurde, und er bekleidet dieses Amt noch immer. Im Alter von 85 Jahren leitet er, wie seit 2007, vier Krebsnachsorge-Kliniken in Deutschland und wird dies noch bis 2027 machen, um sich dann neuen Zielen zuzuwenden.

ABER WAS BEDEUTET KUNST FÜR HELMUT ZAMBO?

Kunst hat bei ihm immer „etwas“ ausgelöst, so Zambo, sie mache ihn glücklich. Es träte ein besonderes Glücksgefühl auf, und oft habe er Freudentänze aufgeführt, wenn er ein besonderes Bild erworben hatte. Es sei wie Verliebtsein, das nicht beschreibbar sei. Man müsse es spüren, so wie bei guter Musik, die man hören müsse, die einem ein Rieseln über den Rücken laufen lässt. Es ist Liebe.

Oder, wie ihm Günter Brus sagte: Kunst ist die menschliche Seite Gottes.

¹ Dem Beitrag liegt ein Interview zugrunde, das der Autor am 7. Februar 2025 mit Prof. Dr. Helmut Zambo in seiner Wiener Wohnung geführt hat.



In Zambos Wiener
Wohnung, 2014



Helmut Zambo erhält
in Anwesenheit seiner Frau Verena
das Österreichische Ehrenkreuz
für Wissenschaft und Kunst I. Klasse,
übergeben von Landeshauptfrau
Johanna Mikl-Leitner 2024.

ZEHNTE AUSGABE

Die erste Ausgabe eines Tätigkeitsberichts über die Zusammenarbeit der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) mit dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) erschien im Jahr 2016. Die Vorderseite dieses Tätigkeitsberichts 2015 zeigt konservatorische Maßnahmen an der Eggenburger Krippe durch die Restauratorin Eleonora Weixelbaumer, die Rückseite dokumentiert ein Gebäudedetail. Von Beginn an konnten die verschiedenen Sammlungsgebiete Vorschläge für die Umschlaggestaltung einbringen. Bei der ersten Ausgabe war der Bereich Konservierung und Restaurierung erfolgreich, für die vorliegende nunmehr zehnte Ausgabe hat das Sammlungsgebiet Kunst ein Werk von Arnulf Rainer aus der Schenkung „Sammlung Zambo“ nominiert.

Bereits seit der dritten Ausgabe enthält unser Tätigkeitsbericht Karten zum „Quartett Landessammlungen Niederösterreich“ – einem Sammelset, das mit der Edition 2024 und insgesamt acht Bögen nunmehr vollständig ist, also gespielt werden kann.

Seit der Ausgabe 2022 trägt unser Tätigkeitsbericht den Titel „IM BESTAND. Sammlungswissenschaftliche Einblicke“. Schon davor wurde entschieden, die Rubrik „MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL“ einzurichten. Die Idee dazu entstand anlässlich des 31. Österreichischen Museumstages in Krems und der Veröffentlichung der Beiträge der vier Hauptvortragenden im Tätigkeitsbericht 2020. Seither werden mit dieser Rubrik jährlich neue thematische Schwerpunkte gesetzt.

Die Veränderungen in der Kommunikationslandschaft, besonders im digitalen Bereich, sind auch am Tätigkeitsbericht nicht vorbeigegangen. Die Gesamtausgabe steht online zur Verfügung, und DOI-Kennzeichnungen gewährleisten auch die Auffindbarkeit der einzelnen Beiträge im Netz.





Fotos: Johann Haslhofer, Landessammlungen NÖ, Rocco Leuzzi

Rückseiten der Tätigkeitsberichte 2015 bis 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften

Der QR-Code ermöglicht den Zugriff auf alle bisher erschienenen zehn Tätigkeitsberichte.



DAS TEAM



Sammlungsübergreifend, Klostersgarten des ehemaligen Minoritenklosters Krems-Stein: Claudia Rapberger, Isabella Frick, Theresia Hauenfels, Maria-Christine Neugebauer, Sandra Sam, Armin Laussegger



Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie, Außenbereich Schloss Asparn/Zaya: Norbert Weigl, Alexandra Krenn, Wolfgang Breibert, Tobias Kurz, Özlem Breineder, Cornelia Hascher, Elisabeth Nowotny, Julia Längauer, Elisabeth Rammer, Jakob Maurer, Franz Pieler



Sammlungsgebiet Natur, Außenbereich Museum Niederösterreich: Ronald Lintner, Christian Dietrich, Fritz Egermann, Lukas Punz, Norbert Ruckenbauer, Andreas Geringer



Sammlungsbereich Römische Archäologie, Archäologisches Zentraldepot in der Kulturfabrik Hainburg: Eduard Pollhammer, Alexandra Rauchenwald, Martin Baer, Markus Hof, Katarína Tökölyová, Jasmine Cencic, Susanne Beck-Hafner, Dominik Hagmann, Harald Wraunek, Norbert Braunecker, Bernadette Malkiel, Anna Stieberitz, Eva Pimpel, Sven Schipporeit



Sammlungsgebiet Kulturgeschichte, Kulturdepot St. Pölten:
Michael Resch, Elisabeth Kasser-Höpfner, Karin Kühtreiber,
Dieter Peschl, Kathrin Kratzer, Andrea Schmied, Rocco Leuzzi



Zentrale Dienste, Kulturdepot St. Pölten: Michael Bollwein, Elina Eder,
Alexandra Leitzinger, Isabella Gmeindl, Theresa Feilacher, Felix Inhauser,
Martin Sellner, Christa Scheiblaue, Bernhard Hosa, Christian Lindtner,
Eleonora Weixelbaumer, Christoph Fuchs



Sammlungsgebiet Kunst, Außenbereich Kulturdepot St. Pölten:
Freia Bumberger, Alexandra Schantl, Cäcilia Steinkellner,
Sandra Weissenböck, Gabriele Sulzer, Jutta Pichler, Nikolaus Kratzer,
Edgar Lissel, Lukas Stolz

IMPRESSUM

Herausgeberschaft:

Armin Laussegger für das Land Niederösterreich
Amt der Niederösterreichischen Landesregierung
Abteilung Kunst und Kultur, Landessammlungen Niederösterreich
Landhausplatz 1, 3109 St. Pölten

Sandra Sam für die Universität für Weiterbildung Krems
Department für Kunst- und Kulturwissenschaften, Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften
Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30, 3500 Krems

Die inhaltliche Verantwortung liegt bei den jeweils ausgewiesenen Autor*innen. Trotz sorgfältiger Bearbeitung und Kontrolle der Inhalte erfolgen sämtliche Angaben dieser Publikation ohne Gewähr. Die Haftung der Autor*innen, Herausgeber*innen und des Medieninhabers für den Inhalt dieser Publikation ist ausgeschlossen.

Redaktion: Isabella Frick, Theresia Hauenfels
Lektorat: scriptophil. die textagentur
Grafisches Konzept, Design und Produktion: www.buero8.com
Konzept Covergestaltung: Maria-Christine Neugebauer
Druck: Druckerei Janetschek GmbH, 3860 Heidenreichstein

Copyright: Land Niederösterreich, Landessammlungen Niederösterreich

Coverfotos:
(U1) Arnulf Rainer, Christusübermalung/Fingermalerei, 1983, Öl, Ölkreide, Silbergelatine auf Papier, Schaumstoffplatte und Karton, 105,2 x 76,2 cm (Inv.Nr. KS-39638)
Foto: Landessammlungen NÖ © Arnulf Rainer
(U4) Cover der Tätigkeitsberichte 2015 bis 2023 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften
Fotos: Landessammlungen NÖ, Rocco Leuzzi

Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 13
Herausgegeben von Armin Laussegger
ISBN 978-3-903436-12-1
Stand: St. Pölten, im Juni 2025. Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung, der Verbreitung, der Zurverfügungstellung sowie der Veränderung und Übersetzung, sind vorbehalten.

Diese Publikation zitieren: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.): Im Bestand. Sammlungswissenschaftliche Einblicke. Tätigkeitsbericht 2024 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 13. St. Pölten 2025

<https://doi.org/10.48341/rs63-zh95>



produziert gemäß Richtlinie U24 des
Österreichischen Umweltzeichens.
Druckerei Janetschek GmbH · UW-Nr. 637

