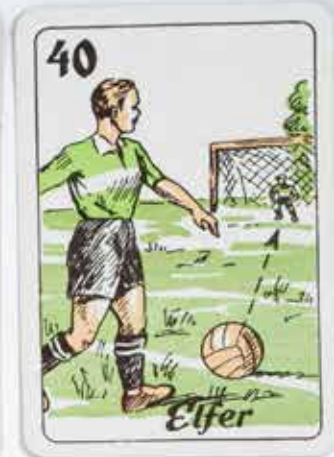
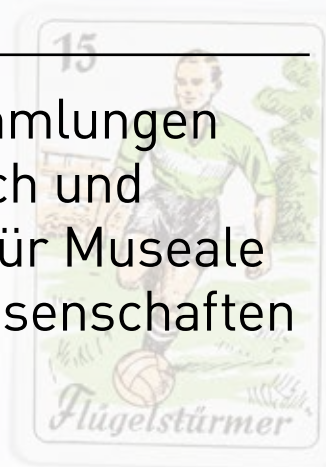


Armin Lausegger und Sandra Sam (Hrsg.)

TÄTIGKEITS BERICHT 2021

der Landessammlungen
Niederösterreich und
des Zentrums für Museale
Sammlungswissenschaften



Vorwort

Johanna Mikl-Leitner, Landeshauptfrau von Niederösterreich



Wie schon das Jahr zuvor hat uns auch das Jahr 2021 gezeigt, wie sehr die Menschen einander und die Gemeinschaft brauchen. Kunst und Kultur stehen für die Gemeinschaft – sie sind wesentlich für die Werte, die unsere Gesellschaft bestimmen.

Gemeinsam haben die Landessammlungen Niederösterreich und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften mit ihrer Arbeit im musealen Bereich einen wesentlichen Beitrag geleistet, Kunst und Kultur für die Gesellschaft erlebbar und sichtbar zu machen. Aus vielem sei besonders die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 im Barockschloss Marchegg erwähnt.

Mit der Wahl des Ausstellungsthemas, einer Vielfalt an Exponaten aus den musealen Sammlungen des Landes Niederösterreich und einem umfassenden Ausstellungskatalog wird diese Landesausstellung lange im Gedächtnis bleiben und zählt zu den besonderen Highlights im Jubiläumsjahr „100 Jahre Niederösterreich“.

Der Titel „Marchfeld Geheimnisse – Mensch. Kultur. Natur.“ macht deutlich, dass die Beschäftigung mit der Landesgeschichte um jene mit der Naturgeschichte erweitert wird. Die Ausstellungsmacherinnen und Ausstel-

lungsmacher rücken ins Bewusstsein, dass die kulturelle Entwicklung über die Jahrhunderte landschaftlich, gesellschaftlich und sozial Spuren hinterlassen hat. Indem sie die Perspektive historisch und geografisch weiten, machen sie Niederösterreich als die weltverbundene Region kenntlich, die sie heute ist.

Für mich besteht die Besonderheit von Landesausstellungen darin, dass sie zur Beschäftigung mit einer Region einladen und dadurch Identität sichern. In diesem Sinne setzt die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 die erfolgreiche Geschichte dieses Ausstellungsformats fort und vermittelt in zeitgemäßer Form wissenschaftliche Erkenntnisse von hoher gesellschaftlicher Relevanz.

Ich darf allen an Kultur und Natur Interessierten einen Besuch der Niederösterreichischen Landesausstellung im Jahr 2022 ganz besonders ans Herz legen und auf die vielfältigen Angebote anlässlich des Jubiläums „100 Jahre Niederösterreich“ hinweisen.

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

Zum Tätigkeitsbericht

Auch im Jahr 2021 hatte die Corona-Pandemie zahlreiche Einschränkungen, viele neue Erfahrungen und spezielle Erfordernisse zur Folge, auf die die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften entsprechend reagieren mussten. Eine wichtige Erkenntnis aus dieser Zeit ist für uns, dass nicht Technik und Wissenschaft das kulturelle Erbe bewahren, sondern die Menschen, ihre Wertschätzung und ihr Wille.

Der vorliegende Tätigkeitsbericht präsentiert eine Auswahl gemeinsamer Projekte der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften in den Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kulturgeschichte und Kunst. Wir freuen uns darüber, dass auch das Department für Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems und das Ernst Krenek Institut unserer Einladung gefolgt sind und Beiträge für diesen Tätigkeitsbericht verfasst haben.

Als wichtige Einrichtung der Kultur und Wissenschaft sind die Landessammlungen Niederösterreich Ort intensiver wissenschaftlicher Beschäftigung, sei es objekt- bzw. werkbezogen, künstlerbiografisch, restauratorisch oder institutionsgeschichtlich ausgerichtet. Gemeinsam wollen die LSNÖ und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften das ihnen entgegengebrachte wissenschaftsfreundliche Klima in Niederösterreich auch

weiterhin nutzen. Die Landessammlungen Niederösterreich haben sich als Fachbereich der Abteilung Kunst und Kultur in den vergangenen Jahren dynamisch weiterentwickelt, offene Gestaltungsräume genutzt und kreative Impulse gesetzt. Dies dokumentiert insbesondere auch die im Jahr 2021 erarbeitete und vom Niederösterreichischen Landtag beschlossene „Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030“, die Schwerpunkte der vielfältigen Tätigkeit formuliert und Möglichkeiten für die Zukunft aufzeigt.

Wir bedanken uns bei allen Kolleg*innen für die gute Zusammenarbeit und ihr mit großem Engagement getragenes Interesse an den musealen Beständen des Landes Niederösterreich!

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

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

INHALT

03 **Vorwort von Landeshauptfrau**
Johanna Mikl-Leitner

05 **Zum Tätigkeitsbericht**

08 **Weit mehr als 100 Objekte**
Armin Laussegger und Sandra Sam

16 **SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE**

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

18 **Stammesgebiete und Königreiche?**
Franz Pieler

22 **Wiener Funde in Niederösterreich?**
Wolfgang Breibert

26 **Das Projekt „DigFinds“**
Jakob Maurer

30 **Totenmahl und Jenseits-Ausstattung**
Elisabeth Nowotny

36 **Mitterretzbach**
Elisabeth Rammer

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

40 **Held der Arena**
Eduard Pollhammer

44 **Ab in die Vitrine!**
Jasmine Cencic

48 **Zeugnisse des Wirtschaftslebens**
Alexandra Rauchenwald

52 **SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE**

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE UND RECHTSGESCHICHTE

54 **„Provenienz: Kaiserhaus“**
Abelina Bischof

60 **„Profimethoden“**
Michael Resch

SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

64 **Stadt und Land**
Rocco Leuzzi

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

70 **„Eiserne Pferde“**
Dieter Peschl

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

76 **Worte und Klänge an einen Toten**
Helmut Neundlinger

80 **Anschlussfähig**
Helmut Neundlinger

84 **Im Giftschränk**
Fermin Suter

88 **SAMMLUNGSGEBIET KUNST**

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

90 **Einzelgänger und Menschenfreund**
Wolfgang Krug

94 **Der Ritter mit dem Zeichenstift**
Jutta M. Pichler

SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

98 **Vielfältige Beziehungen**
Wolfgang Krug

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

104 **Isolde Maria Joham**
Alexandra Schantl

108 **Welcome to Padhiland**
Nikolaus Kratzer

112 **L'unico movimento è il ritorno**
Susanne Watzzenboeck

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

116 **„Herzlich Willkommen!“**
Katrina Petter

122 **SAMMLUNGSGEBIET NATUR**

SAMMLUNGSBEREICH ZOOLOGIE UND BOTANIK

124 **Die Natur erfassen**
Ronald Lintner

130 **Fundort Marchfeld**
Norbert Ruckenbauer

SAMMLUNGSBEREICH ERDWISSENSCHAFTEN

134 **Die Lunzer Trias**
Fritz Egermann

138 **KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG**

140 **Eine „Hockeyspielerin“ ohne Schläger?**
Eleonora Weixelbaumer

144 **Winziges Pünktchen mit großem Einfluss**
Franziska Butze-Rios

148 **Malschichtstudien**
Theresa Feilacher

152 **„Messer, Gabel, Flinte, Licht ...“**
Nils Unger

156 **SAMMLUNGSÜBERGREIFEND**

156 **Nachhal(l)tigkeit**
Isabella Frick

160 **Coram publico**
Theresia Hauenfels

164 **TMS Collections**
Kathrin Kratzer

168 **Über das „Woher“ zum „Warum“**
Andreas Liška-Birk und Dirk Schuster

172 **MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL**

174 **Kunstvermittlung und Demenz**
Anja Grebe und Hanna Brinkmann

180 **Niederösterreichische Landesausstellungen**
Armin Laussegger

186 **Denkmalgeschützt**
Sandra Sam

192 **Musik in Niederösterreich**
Eva Maria Stöckler

198 **Zum Salon Krenek**
Clemens Zoidl

204 **Impressum**

Karin
 Bachmayer/Martin
 Baer/Abelina Bi-
 schof/Michael
 Bollwein/Nor-
 bert Braune-
 cker /Wolf-
 gang
 Breibert/
 Franziska
 Butze-Rios/
 Jasmine Cen-
 cic/Denise
 Cervicek /
 Christian
 Dietrich /
 Fritz Eger-
 mann/Dani-
 ela Fehl-
 mann/
 Theresa Fei-
 lacher/Isabel-
 la Frick/
 Christoph
 Fuchs /
 Andreas Ge-
 ringer /The-
 resia Hauen-
 fels/Melanie
 Hilmar /Bri-
 gitte Horvath
 /Bernhard
 Hosa/Franz
 Humer/Elisa-
 beth Kas-
 ser-Höpfner/
 Rudolf Klippel
 /Tanja Koch/
 Kathrin Krat-
 zer/Nikolaus
 Kratzer/Wolf-
 gang Krug/
 Julia Längau-
 er/ Armin
 Laussegger/
 Alexandra
 Leitzinger/
 Rocco Leuz-
 zi/Christian
 Lindtner/
 Ronald Lint-
 ner/Andreas
 Liška-Birk/Bernadet-
 te Malkiel/Ma-
 rie-Christine
 Markel/Patri-
 cia Marxer/
 Jakob Mau-
 rer/Helmut
 Neundlinger/
 Elisabeth
 Nowotny/
 Dieter Pe-
 schl/Katrina
 Petter/Jutta
 M. Pichler/
 Franz Pieler/
 Eva Pimpel/
 Gerhard Ploi-
 ner/Eduard
 Pollhammer/
 Lukas Punz/
 Elisabeth
 Rammer/Ale-
 xandra Rau-
 chenwald/
 Michael
 Resch/Nor-
 bert Rucken-
 bauer/Sand-
 ra Sam/
 Alexandra
 Schantl/
 Christa
 Scheiblauer/
 Dirk Schus-
 ter/Martin
 Sellner/Anna
 Stieberitz/
 Lukas Stolz/
 Marlies Surt-
 mann/ Fer-
 min Suter/
 Huberta Trois
 /Nils Unger/
 Susanne Wat-
 zenboeck/
 Norbert
 Weigl/Sandra
 Weissenböck/
 Eleonora
 Weixelbau-
 mer/Susanne
 Wöhrrer/Harald
 Wraunek/Andrea
 Zobernig

Für die musealen Sammlungen
des Landes Niederösterreich im Jahr 2021 tätig

Weit mehr als 100 Objekte

Die Landessammlungen Niederösterreich und
das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften

Von Armin Laussegger und Sandra Sam

Die umfangreichen Bestände der musealen Sammlungen des Landes Niederösterreich sind Ausgangspunkt objektzentrierter Forschung. Sie bieten schier unerschöpfliche Möglichkeiten für die stete Neubefragung, wobei der Blick auf ein Objekt aus gänzlich unterschiedlichen Perspektiven erfolgt. Ein bestimmtes Objekt wird zumeist von einer Kulturwissenschaftlerin oder einem Kulturwissenschaftler anders gesehen, bewertet und genutzt als von einer Naturwissenschaftlerin oder einem Naturwissenschaftler. Demnach sind bei der Objektforschung interdisziplinäre Betrachtungen und ergebnisoffene Ansätze wichtig, um neue Erkenntnisse zu generieren und diese für Forschung und Vermittlung nutzbar zu machen.

VIELFÄLTIGE PERSPEKTIVE

Auf die jeweilige Perspektive kommt es auch bei wissenschaftlichen Unternehmungen der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an. Gemeinsam suchen sie laufend den fachlichen Austausch mit weiteren For-

schungs- und Museumseinrichtungen. Eine enge Zusammenarbeit besteht zudem mit den Ausstellungsbetrieben der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH (NÖKU), die in den vergangenen beiden Jahren noch vielfältiger wurde, da die LSNÖ die wissenschaftliche Leitung der Niederösterreichischen Landesausstellungen übernehmen konnten.

Dreh- und Angelpunkt der Niederösterreichischen Landesausstellung im Jahr 2022 ist Schloss Marchegg im südlichen Weinviertel. Ein kuratorisches Kernteam der LSNÖ hat sich eingehend mit den vielfältigen Weisen der Begegnung von Natur und Mensch am Beispiel der Region Marchfeld beschäftigt. Für die Ausarbeitung der Ausstellungsinhalte konnten weitere Wissenschaftler*innen – namentlich hervorgehoben seien Gertrud Haidvogel (Universität für Bodenkultur Wien) und Walter Hödl (Universität Wien) – aus verschiedenen universitären und außeruniversitären Forschungseinrichtungen gewonnen werden. Ergebnis der gemeinsamen Arbeit ist die Niederösterreichische Landesausstellung 2022. Diese zeigt aus der Sicht neuer Forschung das Verhältnis >>

von Mensch und Natur im Lauf der Geschichte am Beispiel des Marchfeldes und verschränkt die zwei Erzählstränge Naturgeschichte und Kulturgeschichte zu einer umweltgeschichtlichen Betrachtung der Region.

Wie faszinierend sich dieses Verhältnis über die Jahrtausende gestaltete und welche Möglichkeiten unsere Zukunft bietet, dokumentiert ein umfassender Ausstellungskatalog mit Beiträgen von mehr als 60 Autor*innen.¹ Er ist als kultur- und naturgeschichtliches Handbuch für die Region Marchfeld zu verstehen und mit einem umfassenden Katalogteil zur Dokumentation aller Ausstellungsobjekte ausgestattet. Erscheinungstermin war zugleich die Eröffnung der Landesausstellung am 25. März 2022.

PUBLIZIERTER OBJEKTBESTAND

Manches Fachwissen kann man gut in Datenbanken abspeichern, anderes eignet sich für die Buchform, die immer einen bestimmten Wissens- und Kenntnisstand fixiert. Die Publikationstätigkeit der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften war im Jahr 2021 umfangreich, und auch Pläne für neue Publikationsvorhaben sind entstanden.

Die als Bildband angelegte Publikation mit dem Titel „100 Objekte aus den Landessammlungen Niederösterreich“ präsentiert eine Auswahl aus dem mehr als sechs Millionen Objekte umfassenden Bestand der LSNÖ und würdigt derart das Bundesland anlässlich seines 100-jährigen Bestehens.² Vom 4,5 Milliarden Jahre alten Meteoritenstück, das 1925 in einem niederösterreichischen Acker einschlug, bis zu einem aktuellen Kunstprojekt aus dem Jahr 2021 spannt sich der breite Bogen an musealen Objekten aus den Gebieten Natur, Archäologie, Kulturgeschichte sowie Kunst, und auch die Tätigkeit des Fachbereichs Konservierung und Restaurierung wird in der Publikation vorgestellt. Die als Einblicke in die Landes- und Sammlungsgeschichte konzipierten Texte zu den Objekten stammen von Reinhard Linke.

Etwas mehr, nämlich 110 Objekte, aus den LSNÖ zeigt das Museum für Rechtsgeschichte in Schloss

Pöggstall, dessen Dauerausstellung nun ein von den LSNÖ herausgegebener Museumsführer begleitet.³ Der dem Gebiet Kulturgeschichte zugeordnete Sammlungsbereich Rechtsgeschichte der LSNÖ gehört zu den umfassendsten seiner Art in Österreich und veranschaulicht die Entwicklung der Strafrechtspflege vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.

Da die Erarbeitung von Katalogen, die den vollständigen Bestand und das gesamte derzeitige Wissen über die darin behandelten Objekte enthalten, zu den grundlegenden musealen Aufgaben zählt, widmen sich auch die LSNÖ vermehrt ihrer Erstellung.⁴ Bestandskataloge bieten die Grundlage für die Vorbereitung von Ausstellungen, die Forschung kann auf die dokumentierten Ergebnisse zugreifen, und nicht zuletzt erlaubt die Erschließung des Bestandes eine verantwortungsbewusste Erwerbspolitik. Zu Recht gilt eine derartige Erforschung und Dokumentation bedeutender Bestände immer noch als die „Königsdisziplin“ der Museumsarbeit. Diesbezüglich wollen die LSNÖ auch der Frage nachgehen, ob die Anlage von digitalen Bestandskatalogen mit der Möglichkeit der laufenden Aktualisierung eine sinnvolle Ergänzung bieten kann.

NIEDERÖSTERREICHISCHE TIME MACHINE

Digital gespeicherte Information unterliegt keiner Alterung, sie wird höchstens unlesbar – bedingt durch den technologischen Wandel der verwendeten Hardware oder durch den Zerfall des Trägermaterials. In der Arbeit der LSNÖ kommt der Digitalisierung große Bedeutung zu, indem es etwa die Bestände weiterführend mit der Sammlungsdatenbank The Museum System (TMS) zu erfassen und zu verwalten gilt. Derart wird das an die Objekte geknüpfte Wissen dokumentiert und öffentlich zugänglich gemacht, denn nicht zuletzt bedeutet Digitalisierung für die LSNÖ, neue Zugangswege für die interessierte Öffentlichkeit zu entwickeln und anzubieten.

Das Land Niederösterreich verfügt über ein reiches kulturelles Erbe, das in Museen und weiteren Institutionen wie Archiven oder Bibliotheken bereits umfangreich



Feierliche Eröffnung Niederösterreichische Landesausstellung 2022, Marchegg: Guido Wirth (Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H.), Armin Laussegger (Landessammlungen Niederösterreich), Landeshauptfrau Johanna Mikl-Leitner, Hermann Dikowitsch (Land Niederösterreich, Abteilung Kunst und Kultur)

digitalisiert und auf deren Webseiten veröffentlicht wurde. Im Sinne der digitalen Transformation gilt es nun den Zugang zu diesen Daten für Mensch und Maschine zu erleichtern und auf diese Weise einen detailreichen und umfassenden Blick auf die Kulturgeschichte Niederösterreichs zu ermöglichen. Dafür haben die LSNÖ im Jahr 2021 eine Machbarkeitsstudie bei der Time-Machine-Organisation in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Wien und der Fachhochschule St. Pölten in Auftrag gegeben. Ziel war es, 16 Datenbanken zu analysieren und auf die Möglichkeit der Einrichtung eines zentralen Portals zu überprüfen, das die Bezeichnung „Niederösterreich Time Machine“ (NÖTM) tragen soll. Die Studienergebnisse zeigen, dass ein solches Portal die Einbettung von Daten in einen größeren Kontext statt der Einzelpräsentation auf vielen Webseiten erlaubt, durch die

Foto: Rupert Pessl

automatisierte Verknüpfung von Datensätzen ihre qualitätsvolle Anreicherung erzielt und damit einen Mehrwert für die Wissenschaft bietet. Eine NÖTM, deren Einrichtung ein nächster Schritt sein kann, würde die Sichtbarkeit der Daten fördern, ihre Nutzung stärken, den Zugriff auf die freigegebenen Daten an einer zentralen Stelle gewährleisten und die Daten den Bereichen Wissenschaft und Bildung wie auch dem Tourismus, der Wirtschaft, der Raumplanung, der öffentlichen Infrastruktur und überhaupt der Gesellschaft zur Verfügung stellen.

STRATEGISCHE WEITERENTWICKLUNG

Beinahe über das gesamte Jahr 2021 hat sich die Ausarbeitung der „Strategie der Landessammlungen Nieder- ➤

österreich 2021 bis 2030“ erstreckt, die im November 2021 öffentlich präsentiert werden konnte.⁵ Getragen war diese Arbeit vom Bestreben, das große Potenzial der im Eigentum des Landes Niederösterreich stehenden musealen Sammlungen noch besser für die Bereiche Wissenschaft und Forschung, Ausstellung, Wissensvermittlung sowie den Kulturtourismus zu nutzen. Der kultur- und bildungspolitische Auftrag, der einer Beschäftigung mit den musealen Beständen zugrunde liegt, soll im Dialog mit der Gesellschaft stärker hervorgehoben werden. Gemeinsam mit allen Sammlungsleiter*innen wurden in einem mehrmonatigen Prozess die Schwerpunkte der Arbeit mit den musealen Beständen des Landes Niederösterreich bis 2030 formuliert und jene Maßnahmen definiert, die für ihre Umsetzung erforderlich sind. Diese finden sich in der Strategie gebündelt in sechs Handlungsfeldern mit der Entwicklung einer neuen Organisationsform, der Weiterführung der digitalen Transformation, der stärkeren Teilnahme an Wissenschaft und Forschung, der Verbesserung der Depot- und Infrastruktur, der Formulierung neuer Standards in der Bestandserhaltung und der Weiterentwicklung des Kulturgüterschutzes.

Als wichtige Maßnahme in Wissenschaft und Forschung widmen sich die LSNÖ und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften in Zukunft verstärkt dem geisteswissenschaftlichen Forschungsfeld der Provenienzforschung. Dies verstehen sie als Beitrag zur systematischen Grundlagenforschung auf dem Gebiet der Verlagerung von Kunst- und Kulturgütern im Kontext epochenspezifischer, politisch motivierter Verfolgungen und Enteignungen, aber auch zur Gewinnung von Information über die Entstehung und Entwicklung musealer Sammlungen.

SCHUTZ DER SAMMLUNGEN

Nachdem zum Entsetzen aller seit Februar 2022 auch wieder in Europa Kulturgut in kriegerischen Auseinandersetzungen zerstört wird, gilt es besonders hervorzuheben, dass der Kulturgüterschutz ein permanent wichtiges Aufgabenfeld der LSNÖ darstellt und schon in Frie-

denszeiten alle möglichen Maßnahmen zum Schutz der Kulturgüter auf breiter Ebene einsetzen. Österreich bekennt sich öffentlich und völkerrechtlich verpflichtend zu europäischen Standards im Kulturgüterschutz. Bereits zu Beginn der russischen Angriffe auf die Ukraine mahn-ten das International Council of Museums (ICOM) ebenso wie die Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) die Einhaltung der Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut ein. Dieses Abkommen entstand nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges und fordert den Schutz von kulturellem Erbe durch vorsorgliche Maßnahmen schon in Friedenszeiten sowie die Respektierung des eigenen und fremden Kulturguts im Konfliktfall.⁶

Um ein hohes Maß an Sicherheit und Resilienz zu etablieren und aufrecht zu erhalten, orientieren sich die LSNÖ in Belangen des Kulturgüterschutzes in bewaffneten Konflikten an internationalen und nationalen Standards und sind mit dem dafür zuständigen Österreichischen Bundesheer im Austausch. Der Kulturgüterschutzbeauftragte der LSNÖ ist verantwortlich für die laufende Weiterentwicklung von Leitlinien für den Schutz und die Bergung der Sammlungen. Die Notfallplanung der LSNÖ wird regelmäßig auf Aktualität und Verbesserungspotenzial überprüft, Notfallpläne werden an die verschiedenen Depotstandorte angepasst, und geeignete Notdepotflächen als Zwischenlagerungsmöglichkeit sollen evaluiert werden.

NACHHALTIGE SAMMLUNGSARBEIT

Dass Museen und museale Sammlungen als Orte der Bildung und der Begegnung im Bereich Nachhaltigkeit eine hohe Verantwortung tragen, bestätigte nicht zuletzt der Österreichische Museumstag 2021 in Graz mit der Themenstellung „Museum: Nachhaltig!“⁷

Von Aspekten der Nachhaltigkeit ist auch die gemeinsame Arbeit der LSNÖ und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften geleitet⁸; das reicht von einfachen Entscheidungen, wie etwa der Auswahl des Papiers für unsere Publikationen, bis hin zu komplexen denk-



Skulpturendepot St. Pölten

Links: Franz Xaver Ölzent, U 1b, 1999, Chromstahl, 335 x 314 x 197 cm, Schenkung des Künstlers (Inv.Nr. KS-9854)

Mitte: Gelitin, Bürohengst, 2004, Kunststoff, Metall, Textil, Tierpräparat, 135 x 85 x 85 cm (Inv.Nr. KS-11729)

Foto: Bruno Klomfar

malfachlichen Planungen für die Adaptierung historischer Bausubstanz als Depotstandorte. Dabei orientieren sich die LSNÖ und das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften an den von den Vereinten Nationen im Jahr 2015 verabschiedeten „Sustainable Development Goals“ (SDG) und berücksichtigen bereits im Vorfeld von Entscheidungen die längerfristigen Auswirkungen auf die Sammlungen ebenso wie auf die Gesellschaft. Nachhaltigkeit bedeutet für uns ein wichtigstes ethisches Prinzip mit einer tiefen Verwurzelung in unserem kulturellen Erbe.⁹

¹ Armin Laussegger (Hrsg.): Marchfeld Geheimnisse. Mensch. Kultur. Natur. Ausst.-Kat. NÖ Landesausstellung 2022. Schallaburg 2022.

² Armin Laussegger (Hrsg.): 100 Objekte aus den Landessammlungen Niederösterreich. St. Pölten 2022.

³ Abelina Bischof (Hrsg.): Museum für Rechtsgeschichte Schloss Pöggstall. St. Pölten 2021.

⁴ Vgl. Ulrich G. Großmann: Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte im Museum. In: ders. (Hrsg.), Abenteuer Forschung. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2019, S. 19–36.

⁵ www.landessammlungen-noe.at/files/news/bilder/Landessam_STRe_151121.pdf, abgerufen am 17.3.2022.

⁶ Vgl. Werner Hilgers: Einführung in die Museumsethik. Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 28. Berlin 2010, S. 134–136.

⁷ www.museumbund.at/uploads/museumstag_archiv/OeMT_2021_Programm.pdf, abgerufen am 17.3.2022.

⁸ Vgl. dazu auch der Beitrag von Isabella Frick (S. 156–159).

⁹ Vgl. Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.): Denkmalpflege und Nachhaltigkeit. Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 61. St. Pölten 2019.

Landessammlungen Niederösterreich 2021



Fachbereichsleitung Mag. Armin Lausegger, MAS

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE SAMMLUNGSLEITUNG

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

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE SAMMLUNGSLEITUNG

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

SAMMLUNGSGEBIET KUNST SAMMLUNGSLEITUNG

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

SAMMLUNGSGEBIET NATUR SAMMLUNGSLEITUNG

Erdwissenschaften/Zoologie und Botanik/Spezialsammlungen Mag. Ronald Lintner

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG LEITUNG

Mag. Eleonora Weixelbaumer

Standorte

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

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

Kulturdepot St. Pölten KUNST

Landhaus St. Pölten NATURKUNDLICHE SAMMLUNGEN
Museum Niederösterreich
Depot Hart

Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften 2021



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

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

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

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Historische Landeskunde/Rechtsgeschichte Michael Resch, MA
Literatur Dr. Helmut Neundlinger
Fermin Suter, MA

SAMMLUNGSGEBIET KUNST WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Kunst vor 1960/Karikatur/Satirische Zeichnung Mag. Jutta M. Pichler, BA
Kunst nach 1960 Dr. Nikolaus Kratzer
Mag. Marlies Surtmann
Susanne Watzenboeck, MA

SAMMLUNGSGEBIET NATUR WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Erdwissenschaften/Zoologie und Botanik/Spezialsammlungen Dr. Fritz Egermann
Mag. Norbert Ruckenbauer

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Dipl.-Rest. (univ.) Franziska Butze-Rios
Mag. Theresa Feilacher
Patricia Marxer, MA
Mag. Nils Unger

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEIT

Isabella Frick, MA
Dr. Theresia Hauenfels
Kathrin Kratzer, MA
Mag. Andreas Liška-Birk
Dr. Dirk Schuster

SAMMLUNGSGEBIET ARCHÄOLOGIE

NEU IN DER SAMMLUNG 2021

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Unter den Neuzugängen zum Bereich Urgeschichte und Historische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) sind die archäologischen Funde der Grabungen von Prof. Felgenhauer in der Wüstung Gang nahe Orth an der Donau besonders erwähnenswert. Sie wurden uns vom lokalen Heimatmuseum in Orth an der Donau überlassen. Die aus dem Hoch- und Spätmittelalter stammenden Funde stellen eine wertvolle Ergänzung unseres Bestandes dar, da sie ein detailreiches Bild der Besiedlung des südlichen Marchfeldes im 13. und 14. Jahrhundert ermöglichen. Aus derselben Region stammt auch ein 2021 von den LSNÖ angekaufter spätmittelalterlicher Münzschatzfund. Er wurde in den 1950er-Jahren beim Abriss eines alten Hauses in Franzensdorf entdeckt und enthält überwiegend bayerische Prägungen sowie eine Münze aus Cilli. Der Fund unterstreicht die Bedeutung des Marchfeldes als Drehscheibe im Fernhandel entlang der Donau und der Bernsteinstraße.

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

2021 war vor allem von Rettungsgrabungen in Carnuntum geprägt, die neue Erkenntnisse zu Siedlungsstruktur und Chronologie der Militärstadt, aber auch eine Erweiterung der Bestände des Sammlungsbereichs Römische Archäologie brachten. So wurden im Zuge der Errichtung eines Wohnhauses in Bad Deutsch-Altenburg auf einer Fläche von rund 800 Quadratmetern zehn spätantike Gräber freigelegt. Während die Mehrzahl davon beraubt war, hat sich bei einem Erdgrab die komplette Bestattung mit sämtlichen Grabbeigaben erhalten, die in die Sammlungsbestände eingegliedert werden konnten. Der Verstorbene war, wie in der Spätantike üblich, in gestreckter Rückenlage bestattet. Neben Keramikgefäßen wurden ihm auch ein Messer mit Beigriff, eine Pfeilspitze aus Eisen und eine Münze ins Grab mitgegeben. Eine Zwiebelknopffibel, die sich noch in Originallage auf der rechten Schulter befand, datiert das Grab in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2021

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

AUSSTELLUNGEN

- ▶ Vorbereitung der Ausstellung „Experimentelle Archäologie“, MAMUZ Schloss Asparn/Zaya (19.3.–27.11.2022), in Kooperation mit EXARC im Rahmen der internationalen virtuellen EXARC-Tagung „Experimental Archaeology World Tour“
- ▶ „Maya“ (13.2.–21.11.2021), dazu Erweiterung „Götter & Rituale der Maya“ (13.2.–21.11.2021), MAMUZ Museum Mistelbach
- ▶ Mitarbeit an der Vorbereitung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022, Schloss Marchegg (26.3.–13.11.2022)
- ▶ Mitarbeit an der Vorbereitung der Ausstellung „Reiternomaden in Europa. Hunnen, Awaren, Bulgaren, Ungarn“, Schallaburg (9.4.–6.11.2022)

LEHRVERANSTALTUNG

- ▶ Universität Wien: zweitägige Exkursion zu bedeutenden Fundstellen und Sammlungen in Niederösterreich, Sommersemester 2021

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

AUFNAHME IN DIE UNESCO-WELTERBELISTE

Am 30. Juli 2021 wurde in der 44. Sitzung des Welterbekomitees beschlossen, den Donaulimes in Deutschland, Österreich und der Slowakei in die UNESCO-Welterbeliste aufzunehmen. Das bereits 2020 im Besucherzentrum der Römerstadt Carnuntum eingerichtete Welterbe-Informationszentrum zum Donaulimes wurde entsprechend adaptiert. Es bietet den Besucher*innen nun einen umfassenden Einblick in Aussehen, Funktion und Entwicklung der römischen Flussgrenze und liefert detaillierte Informationen zu einzelnen Welterbestätten am Limes.

AUSSTELLUNGEN

- ▶ Einen Arbeitsschwerpunkt des Jahres 2021 bildeten die Vorbereitungen für die Ausstellung „Carnuntum – Weltstadt am Donaulimes“ im Museum Carnuntinum (Eröffnung: 29. Juni 2022).
- ▶ Mitarbeit an der Vorbereitung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022, Schloss Marchegg (26.3.–13.11.2022)



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Stammesgebiete und Königreiche?

Archäologische Siedlungscluster in Niederösterreich

Von Franz Pieler

Der Bereich Urgeschichte und Historische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) setzt sich überwiegend aus Konvoluten zusammen, die durch archäologische Ausgrabungen oder Aufsammlungen zustande kamen. Er unterscheidet sich daher strukturell stark von einer Sammlung, die aus strategisch erworbenen Einzelstücken besteht. Es handelt sich außerdem nicht um bewusst hergestellte Kunstwerke, die als Reflexionsflächen ihrer Entstehungszeit gedacht waren, sondern meistens um unabsichtlich überlieferte Fragmente von Gebrauchsgegenständen aus dem Alltag. Die innere Ordnung der Sammlung beruht auf der Provenienz der Fundkonvolute, den Fundstellen sowie Alter und Material.

Es ist der Anspruch der archäologischen Forschung, Lebenswelten der Vergangenheit zu beschreiben, wofür die bloße Einteilung unserer Quellen nach Fundort, Material, Technik, Alter etc. zu kurz greift. Begriffe wie Jungsteinzeit, Bronzezeit oder Frühmittelalter bezeichnen mehr als Technologiekomplexe, Formenkreise oder Stilgruppen, nämlich technische, soziale und wirtschaftliche Entwicklungsstufen einer Gesellschaft. Menschen waren zu allen Zeiten soziale Wesen und in Netzwerke eingebunden. Erst wenn wir diese und die Rolle bestimmter Fundpunkte darin verstehen, können wir unsere Sammlungsbestände realistisch interpretieren und eine Siedlungs- und Landschaftsgeschichte von Niederösterreich entwerfen.

Die Analyse von Fundmaterial gleicher Zeitstellung von unterschiedlichen Fundstellen offenbart mitunter große Unterschiede hinsichtlich der Menge sowie der Qualität der Funde. Auch unter Berücksichtigung von erhöhtem Fundaufkommen durch Erosion oder der Tatsache, dass bei Grabungen wesentlich mehr gefunden wird als bei Aufsammlungen aus der Ackerkrume, lassen sich markante Unterschiede im Fundspektrum zeitgleicher Siedlungen festmachen, die prähistorische Verhältnisse widerspiegeln, also die Größe, Bedeutung oder Funktion einer Siedlung.

ANALYSE GEOGRAFISCHER DATEN

Um größere Zusammenhänge erfassen zu können, bedarf es neben der Analyse des Fundmaterials auch der Auswertung geografischer Daten. Die meisten Fundkomplexe der LSNÖ sind exakt verortet und lassen sich auf einer Karte visualisieren. Anhaltspunkte zu Struktur und Ausdehnung der Fundstellen müssen allerdings meistens vor Ort erhoben werden, da die vorhandenen Daten üblicherweise nicht im Zuge groß angelegter Feldbegehungen erfasst wurden, sondern entweder Zufallsfunde sind oder aus durch Baumaßnahmen definierten Flächen stammen. Die Erhebung der geografischen Gegebenheiten im Gelände erfolgt durch Feldbegehungen mit Fundkartierungen, wodurch die Lage einer >>

Foto: Landessammlungen NÖ

Fundstelle im Gelände, ihre Ausdehnung und Struktur erst beurteilt werden können. In vielen Fällen zeigen sich bei der Kartierung prähistorischer Fundstellen Zonen von sehr unterschiedlicher Dichte; neben offenbar unbesiedelten Landstrichen treten Cluster und markante Ballungsräume auf. Die Verteilung von Siedlungen in der Landschaft hängt einerseits von naturräumlichen Rahmenbedingungen wie Bodengüte und Gewässernähe, andererseits von politisch-ökonomischen Faktoren wie Zugang zu Ressourcen, Handelsstraßen, aber auch Ausdehnung von Einflusszonen, Stammesgebieten und Herrschaftsbereichen ab. Während sich die naturräumlichen Gegebenheiten meist nachvollziehen lassen, sind wir bei den anderen Faktoren auf Annahmen und Interpretationen angewiesen.

FALLBEISPIEL FRÜHE JUNGSTEINZEIT

In der prähistorischen Archäologie wurde immer wieder die Frage der räumlichen Organisation von urgeschichtlichen Gemeinschaften thematisiert und beforscht. Gerade die Linearbandkeramische Kultur (LBK, 5.500–4.900 v. Chr.) wird gern für regionale Studien zur Siedlungsverteilung herangezogen, da die damals produzierte Keramik durch die Beimengung von Spreu auch in unscheinbaren Fragmenten leicht zu identifizieren ist.

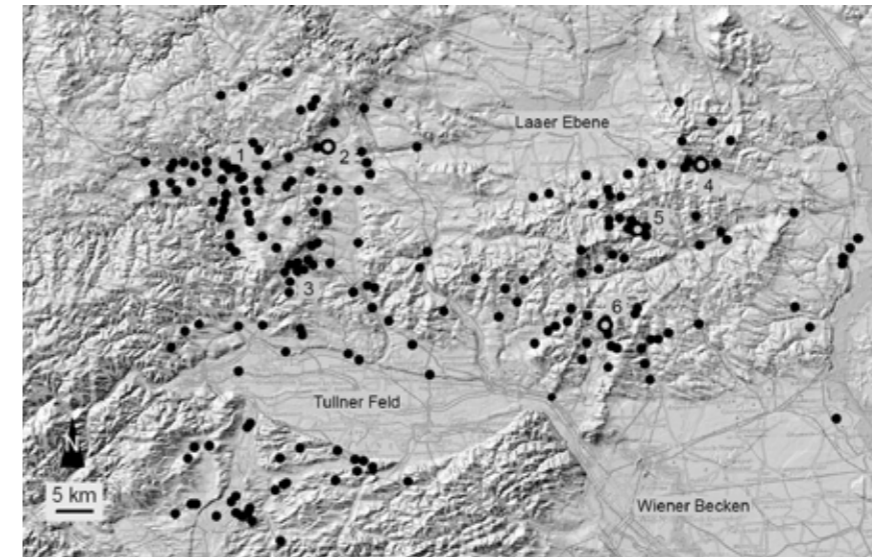
In einer Regionalstudie zum Horner Becken ließ sich die Struktur eines Siedlungsverbandes mit Zentralort und umgebenden zugehörigen Siedlungen rekonstruieren.¹ Neben den geografischen Daten war hier vor allem die Analyse des Fundmaterials aus Sammlungen und Museen ausschlaggebend. Unterteilt in Gebrauchskeramik, Felssteingeräte, Feuersteinartefakte und Sonderfunde ließen sich drei charakteristische Fundspektren definieren, die für unterschiedliche Siedlungstypen wie Zentralorte, Einzelhöfe oder agrarisch geprägte Weiler stehen. Demnach zeichnet sich Fundmaterial von zentralen Siedlungen durch einen hohen Anteil an Steingeräten und Sonderfunden, also (möglichen) kultischen Objekten und Figurinen, aus.



Import aus dem Bereich der ungarischen Keszthely-Kultur, um 5300 v. Chr.

Zu den Besonderheiten im Frühneolithikum zählen auch Importe, die den zentralörtlichen Charakter einer Siedlung unterstreichen. Solche wurden im Rahmen des FTI-Projekts „Mobile Dinge“ bei der Aufarbeitung der befestigten LBK-Siedlung von Asparn/Schletz in großer Menge dokumentiert.² Die Importe legen nahe, dass die Siedlung Schletz als Drehscheibe zwischen dem lokalen Siedlungsverband und kulturellen Netzwerken fungierte, die das frühneolithische Mitteleuropa durchzogen. Ob dahinter eine bestimmte Gesellschaftsordnung gestanden haben könnte – etwa spezialisierte Händler oder gar Einzelpersonen, im Sinne von Häuptlingen, die überregional familiär vernetzt waren –, ist derzeit völlig unklar.³

Insgesamt scheint es in Niederösterreich einige frühneolithische Zentren gegeben zu haben, wie Asparn/Schletz, Breiteneich bei Horn, Eggendorf am Walde, Pulkau, Poysdorf und Weinsteig. Sie zeichnen sich – neben dem typischen Fundspektrum – allesamt durch eine große, dicht verbaute Siedlungsfläche und einen Befestigungsgraben aus. Auffallend ist, dass diese Orte alle nördlich der Donau liegen. Doch auch die südlichen Landesteile waren in der frühen Jungsteinzeit dicht besiedelt, sicherlich ebenfalls politisch organisiert und wirtschaftlich vernetzt. Ob zentrale Orte hier durch andere Kriterien definiert waren oder ob die regionale Gesellschaftsstruktur anders aufgebaut war, lässt sich derzeit aber nicht nachvollziehen.



Die durch Punkte markierte Verteilung frühneolithischer Siedlungen lässt mehrere regionale Verbände erkennen, in deren Mittelpunkt befestigte Zentralorte lagen.

FALLBEISPIEL ÄLTERE EISENZEIT

Neben dem Forschungsprojekt zur Mobilität in der frühen Jungsteinzeit bildeten die Untersuchungen zur Eisenzeit (450–850 v. Chr.) im Raum Großmugl nördlich von Stockerau einen weiteren Schwerpunkt.⁴ Auch hier zielen die Forschungen auf die Frage nach der territorialen und politisch-sozialen Gliederung der Gesellschaft und der Siedlungslandschaft ab. Anders als im Falle der frühen Jungsteinzeit bilden hier vor allem Gräber den Ausgangspunkt der Überlegungen. Großgrabhügel sind ein prägendes Element der Weinviertler Kulturlandschaft, allen voran der „große Mugl“ von Großmugl, der mit 15 Metern höchste erhaltene eisenzeitliche Grabhügel Europas. Diese Bauten, an deren Errichtung vermutlich Hunderte Personen mitunter jahrelang arbeiteten, dienten als Grablagen von Herrschern und ihrem unmittelbaren Umfeld. Frühe Schriftquellen dieser Zeit aus dem Mittelmeerraum nennen häufig Kleinkönige, die einzelne Landstriche beherrschten. Ähnliches ist wohl auch für Niederösterreich anzunehmen.

Da nahe den Großgrabhügeln keine zeitgleichen Siedlungsspuren zutage traten, stellt sich die Frage, wo die Residenzen der eisenzeitlichen Eliten lagen. Die Siedlungslandschaft jener Epoche wies vorwiegend kleine und mittelgroße agrarisch geprägte Flachlandsiedlungen auf. Daneben scheint es aber Höhensiedlungen auf markanten Hügelkuppen gegeben zu haben, die fallweise befestigt gewesen sein könnten. Interessanterweise bestanden von den jeweils infrage kommenden Plätzen wie dem

Praunsberg bei Niederfellabrunn, dem Steinberg bei Ernstbrunn oder dem Schlossberg von Sitzendorf Sichtverbindungen zu (teilweise bereits eingeebneten) Großgrabhügeln. Das ist sicherlich kein Zufall, sondern hängt mit deren Funktion als Landmarken zusammen. Möglicherweise wurden sie an den (oder nahe den) Grenzen der jeweiligen Territorien aufgeschüttet, um diese für alle sichtbar zu markieren und den Machtbereich der lokalen Dynastie abzustecken.

In Summe lässt sich sagen, dass man aus der Analyse des Fundmaterials und geografischen Daten viele Informationen zu Fundstellenclustern und der räumlichen Organisation prähistorischer Gemeinschaften ablesen kann, dieses Forschungsgebiet aber sicherlich noch lange Untersuchungsgegenstand der Archäologie bleiben wird.

¹ Vgl. Franz Pieler: Die Bandkeramik im Horner Becken. Studien zur Struktur einer frühneolithischen Siedlungskammer. Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, Bd. 182. Bonn 2010.

² Vgl. Julia Längauer, Franz Pieler: Trade and mobility in the LBK central settlement of Asparn/Schletz. In: Peter Toth (Hrsg.), Otázky Neolitu a Eneolitu. Brno, in Druck.

³ Vgl. Detlef Gronenborn: Häuptlinge und Sklaven? Anfänge gesellschaftlicher Differenzierung. In: Thomas Terberger, Detlef Gronenborn (Hrsg.), Vom Jäger und Sammler zum Bauern. Die Neolithische Revolution. Archäologie in Deutschland, Sonderheft 05, 2014, S. 39ff.

⁴ Vgl. Volker Lindinger, Ernst Lauerermann: Untersuchungen zum Hallstattzeitlichen Siedlungsraum Großmugl. Fundplätze, Altfundmaterial und geophysikalische Prospektion. Archäologische Forschungen in Niederösterreich, Hrsg. Armin Lausegger, Franz Pieler, Neue Folge 8. Krems 2021.



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Wiener Funde in Niederösterreich?

Die Sammlung Josef Fritz Kastner

Von Wolfgang Breibert

Im Sinne der Sammlungsstrategie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) liegt ein Schwerpunkt der Arbeiten im Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie auf der Aufnahme von Alt-sammlungen, die sich oft bereits längere Zeit im Haus befinden. So konnte schon unmittelbar nach dem Tod von Josef Fritz Kastner (1888–1968) das damalige Museum für Urgeschichte des Landes Niederösterreich jene Teile der privaten Studiensammlung des Prähistorikers, die nicht dem Asperner Heimathaus im 22. Wiener Gemeindebezirk zugekommen waren, seinem Wunsche gemäß erwerben.

Im Zuge der Aufnahme des Altinventars des Sammlungsbereiches Urgeschichte und Historische Archäologie in die Inventarisierungsdatenbank The Museum System (TMS) wurden auch diese Bestände gesichtet und einer Revision unterzogen (Inv.Nr UF-14408 bis UF-15446). Auffällig ist die große Bandbreite der Sammlung. Paläontologische Funde wie ein Mammut-mahlzahn und der Unterkiefer eines juvenilen Mam-muts (Inv.Nr. UF-15387, UF-15388, beide aus Wien-Heiligenstadt) zählen zu den ältesten Objekten. Aus der Ur- und Frühgeschichte sind alle Epochen sowie das Mittelalter vertreten, ein Schwerpunkt liegt sicher auf dem Neolithikum. Daneben enthält die Sammlung

noch Museumsrepliken bekannter urgeschichtlicher Objekte wie der Venus von Willendorf. Kastners sonstiger Nachlass wie Korrespondenzen und Dokumentati-onsmaterial konnte mit den Funden ebenfalls vom Mu-seum für Urgeschichte übernommen werden.

Warum die Sammlung, obwohl sie viele Funde aus Wien enthält, einst vom Land Niederösterreich und nicht von Wien erworben wurde, ist unklar, da ein ent-sprechender Akt oder Aktenvermerk fehlt. Kastner suchte jedenfalls schon früh den Kontakt zum 1911 neu gegründeten Niederösterreichischen Landesmuseum und fand die Unterstützung des dort bis 1918 tätigen nachmaligen Universitätsprofessors für Urgeschichte Oswald Menghin.¹ Die Sammlungsbestände des Mu-seums waren im Aufbau, ein explizites Sammlungs-konzept existierte noch nicht, und Kastner wurde mit Inventarisierungsarbeiten betraut. Zu beachten ist auch sein freundschaftliches Verhältnis zu Herbert Mitscha-Märheim, mit dem er gemeinsam publizierte.² Mitscha-Märheim war von 1924 bis 1927 Leiter der Kulturwissenschaftlichen Abteilung des Niederöster-reichischen Landesmuseums und dem Haus bis zu sei-nem Tod 1976 eng verbunden.³ Er könnte im Sinne des Landes Niederösterreich auf Kastner eingewirkt haben. 1924 allerdings überließ Kastner der Gemeinde >>

Foto: Landessammlungen NÖ

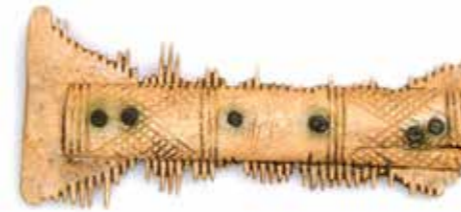
Josef Fritz Kastner im Sommer 1951 bei fotografischen Aufnahmen, im Hintergrund der Gemeindeberg in Ober St. Veit (Wien-Hietzing)



Glockenbecher aus Wien-Aspern, Jüngerer Endneolithikum
(Inv.Nr. UF-14721)



Fragment eines Mondidols aus Wien-Leopoldau,
Ältere Eisenzeit (Inv.Nr. UF-15190)



Beinerer Dreilagenkamm aus Wien-Leopoldau,
Völkerwanderungszeit (Inv.Nr. UF-15227)



Kammstrichtopf aus Bisamberg bei Wien, Latène D
(Inv.Nr. UF-15151)

Wien eine erste Fundsammlung anlässlich der Erweiterung des damaligen Römischen Museums.

Möglicherweise spielte später die Gründung des Museums für Urgeschichte in Aspern an der Zaya eine Rolle. Das Museum wurde nach sorgfältigen Vorbereitungen 1970 eröffnet, und in der Schausammlung war einiges aus der Sammlung Kastner zu sehen. Belege für einen direkten Kontakt zu Franz Hampl als erstem Museumsdirektor oder für eine Einbindung Kastners in die Vorarbeiten zur Museumseröffnung fehlen.⁴ Mit Eduard Beninger⁵, unter anderem 1938 bis 1945 Direktor der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien, stand Kastner jedenfalls im Austausch, er war offenbar im Fach gut vernetzt.

Beziehungen bestanden auch zu anderen niederösterreichischen Sammlern wie Ladislaus Kmoch. Dieser war nicht nur Karikaturist und Schöpfer des „Herrn Seicherl“⁶, sondern auch sehr an der Urgeschichte interessiert, besonders in der Umgebung von Bisamberg bei Wien. Kastner verwendete sich für Kmoch, als dieser nach seiner Rückkehr aus englischer Kriegsgefangenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wegen seiner Zugehörigkeit zur NSDAP in Schwierigkeiten war.

Der Sammler Kastner erscheint von seinem Ausbildungsweg überraschend modern und von lebenslangem Lernen geprägt. Im ersten Bildungsweg und von Beruf Hauptschullehrer, studierte er ab 1923 berufsbegleitend bei Oswald Menghin an der Universität Wien Ur- und Frühgeschichte. Schon 1924 wurde er zum Korrespondenten des Bundesdenkmalamtes in Wien ernannt.

1930 promovierte er über das Thema „Urgeschichte des XXI. Wiener Gemeindebezirks“.⁷ Er entfaltete eine rege Lehrtätigkeit und hielt vor interessiertem Publikum an Volkshochschulen, Mittelschulen, Handelsakademien und Lehrerbildungsanstalten Vorträge zur Urgeschichte. Von 1928 bis 1938 war er außerdem Dozent für Ur- und Frühgeschichte am Pädagogischen Institut der Stadt Wien. Didaktische Überlegungen stellte Kastner oft an; so erschien er zu seinen Vorträgen mit einem großen Koffer, der einige Objekte aus seiner Sammlung zur Veranschaulichung des Gesagten enthielt.⁸ Diese Idee wird immer wieder aufgegriffen, wenngleich heute meist mit Nachbildungen und Kopien.

Das Asperner Heimatmuseum in Wien 22, das Josef Fritz Kastner 1935 mitbegründet hatte, verdankte ihm einen Großteil seiner urgeschichtlichen Bestände (die sich heute im Wien Museum befinden), und auch das Bezirksmuseum Hietzing brachte eine Dauerausstellung seines Fundmaterials. 1940 konnte er eine anschauliche populärwissenschaftliche Darstellung seiner Forschungen publizieren.⁹ Bis zu seinem Tode war Kastner ein gefragter Autor zu urgeschichtlichen Themen. So stammt von ihm etwa das Kapitel Urgeschichte in einer populären Wien-Geschichte, dessen Illustrationen fast ausschließlich Objekte der hier besprochenen Sammlung zeigen.¹⁰

In Wien-Aspern, das allezeit Kastners eigentliches Arbeitsgebiet blieb, konnte er 91 zum Großteil bis dahin völlig unbekannte Fundstellen nachweisen. Daneben hat er im 13. (Gemeindeberg in Ober St. Veit) und 14. Wiener

Gemeindebezirk (Satzberg, Wolfersberg etc.) sowie am Leopolds- und Bisamberg geforscht und gesammelt. Die von Kastner geplante monografische Veröffentlichung seiner Arbeitsergebnisse kam nie zustande. Die Wichtigkeit der umfassenden Sammlung Kastner und ihre Schlüsselstellung für die Ur- und Frühgeschichte des Wiener Raumes zeigten sich zuletzt im Zuge der Sondierungs- und Rettungsgrabungen zur Errichtung des neuen Stadtteiles „Seestadt Aspern“ in Wien 22.¹¹

RESÜMEE

Als Privatsammler und Forscher fand Kastner nur selten finanzielle Unterstützung seitens öffentlicher Stellen. Seine Sammlungs- und Bergetätigkeit ging zumeist auf eigene Kosten. Die wohlgeordnete Fundsammlung stand allerdings sowohl Fachleuten als auch Interessierten zur Verfügung, im Fach Urgeschichte war er gut vernetzt. Nach seinem berufsbegleitenden Studium blieb Kastner der Universität Wien und dem Urgeschichtlichen Institut eng verbunden. Die Museen als außeruniversitäre Forschungseinrichtungen waren ihm ein großes Anliegen, hatte er doch im Niederösterreichischen Landesmuseum die Urgeschichte tiefer kennengelernt. Ein Ausdruck dieser Verbundenheit war sein Wunsch, dass das Niederösterreichische Landesmuseum nach seinem Tod die Fundsammlung und seine Aufzeichnungen erwerben sollte. Selbst trat er als Mitbegründer von Regionalmuseen auf. Seine populäre Vortragstätigkeit und Einbeziehung Interessierter würde heute als „Citizen Science“ bezeichnet werden.

¹ Biografische Details bei Otto Helmut Urban: „Er war der Mann zwischen den Fronten“. Oswald Menghin und das Urgeschichtliche Institut der Universität Wien während der Nazizeit. In: *Archaeologia Austriaca* 80, 1996, S. 1–24. Dieser Artikel bietet einen guten Überblick über die akademischen Prähistoriker im Wien der 1920er- bis 1930er-Jahre.

² Josef Fritz Kastner, Herbert Mitscha-Märheim: Germanische Siedlungsreste in Aspern, Wien. In: *Wiener Prähistorische Zeitschrift* 19, 1932, S. 194–214. Mitscha-Märheim verfasste auch den Nachruf: Herbert Mitscha-Märheim: Josef Fritz Kastner †. In: *Mitteilungen der Österreichischen Arbeitsgemeinschaft für Ur- und Frühgeschichte* 19, 1968, S. 81–84.

³ Zu Mitscha-Märheim vgl. Hermann Vettors: Herbert Mitscha-Märheim †. In: *Archaeologia Austriaca* 61/62, 1977, S. 1–8.

⁴ Vgl. Franz Hampl, *Tagebuch Aspern / Z.*, begonnen am 3. September 1963. Manuskript, OM Aspern der Landessammlungen Niederösterreich, Sammlungsbereich Urgeschichte und Historische Archäologie. Aspern an der Zaya 1963–1971.

⁵ Vgl. Herbert Mitscha-Märheim: Eduard Beninger †. In: *Archaeologia Austriaca* 35, 1964, S. 111–116.

⁶ Zur Comic-Serie „Tobias Seicherl und Struppi“ und zu ihrem Schöpfer Ladislaus Kmoch vgl. Jutta M. Pichler: Die Comic-Serie „Tobias Seicherl“ von Ladislaus Kmoch. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), *Tätigkeitsbericht 2016 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften*. Krems 2017, S. 116–121. Sein Interesse an der Urgeschichte und seine Sammeltätigkeit werden dort nicht erwähnt.

⁷ Promotionsakt im Wiener Universitätsarchiv: <https://scopeq.cc.univie.ac.at/Query/detail.aspx?ID=276506>, abgerufen am 6.12.2021. Aspern mit dem Flugfeld war damals Teil des 21. Wiener Gemeindebezirkes (Floridsdorf), einer der Hauptforschungsstätten Kastners.

⁸ Vgl. Alfred Rother, *Schauen und Sehen! Zum 70. Geburtstag von Dr. Josef Fritz Kastner*. In: *Unsere Heimat* 29, 1958, S. 35–38.

⁹ Josef Fritz Kastner: *Mammutjäger, Bauern, Krieger. Forschungen, Grabungen, Funde*. Wien 1940.

¹⁰ Josef Fritz Kastner: *Zeugnisse der Vorzeit*. In: Karl Ziak (Hrsg.), *Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart*. Wien 1964, S. 20–33.

¹¹ Vgl. Martin Penz: Die ur- und frühgeschichtliche Besiedlung in Aspern, Wien 22 – ein Überblick. In: *Fundort Wien, Berichte zur Archäologie* 16, 2013, S. 84–95.

SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Das Projekt „DigFinds“

Neue Methoden zur Digitalisierung archäologischer Funde musealer Sammlungen

Von Jakob Maurer

Ende 2021 wurde an der Universität für Weiterbildung Krems die Arbeit an der Projektstudie „Interdisziplinäre Entwicklung neuer Methoden zur Digitalisierung archäologischer Funde musealer Sammlungen“ zu einem vorläufigen Abschluss gebracht. Finanziert mittels einer Förderung des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (BMKOE), erfolgte die Durchführung in Absprache mit den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), der Abteilung für Archäologie des Bundesdenkmalamtes, dem Universalmuseum Joanneum sowie der TU Wien.

Ausgangspunkt für die Projekteinreichung war die Tatsache, dass in vielen österreichischen Museen und Institutionen große Mengen archäologischer Funde vor allem aus Ausgrabungen verwahrt sind, die aufgrund ihres Umfangs nur notdürftig gelagert, nicht aber zufriedenstellend erforscht und präsentiert werden können. Die Studie untersuchte, ob und wie diese Situation mithilfe digitaler Methoden verbessert werden kann – verbunden mit dem Ziel, Konzepte für innovative interdisziplinäre Folgeprojekte zu schaffen.

STAKEHOLDERGESPRÄCHE

Um den Status quo der Digitalisierung archäologischer Funde zu erheben, wurden im Rahmen der Studie zirka

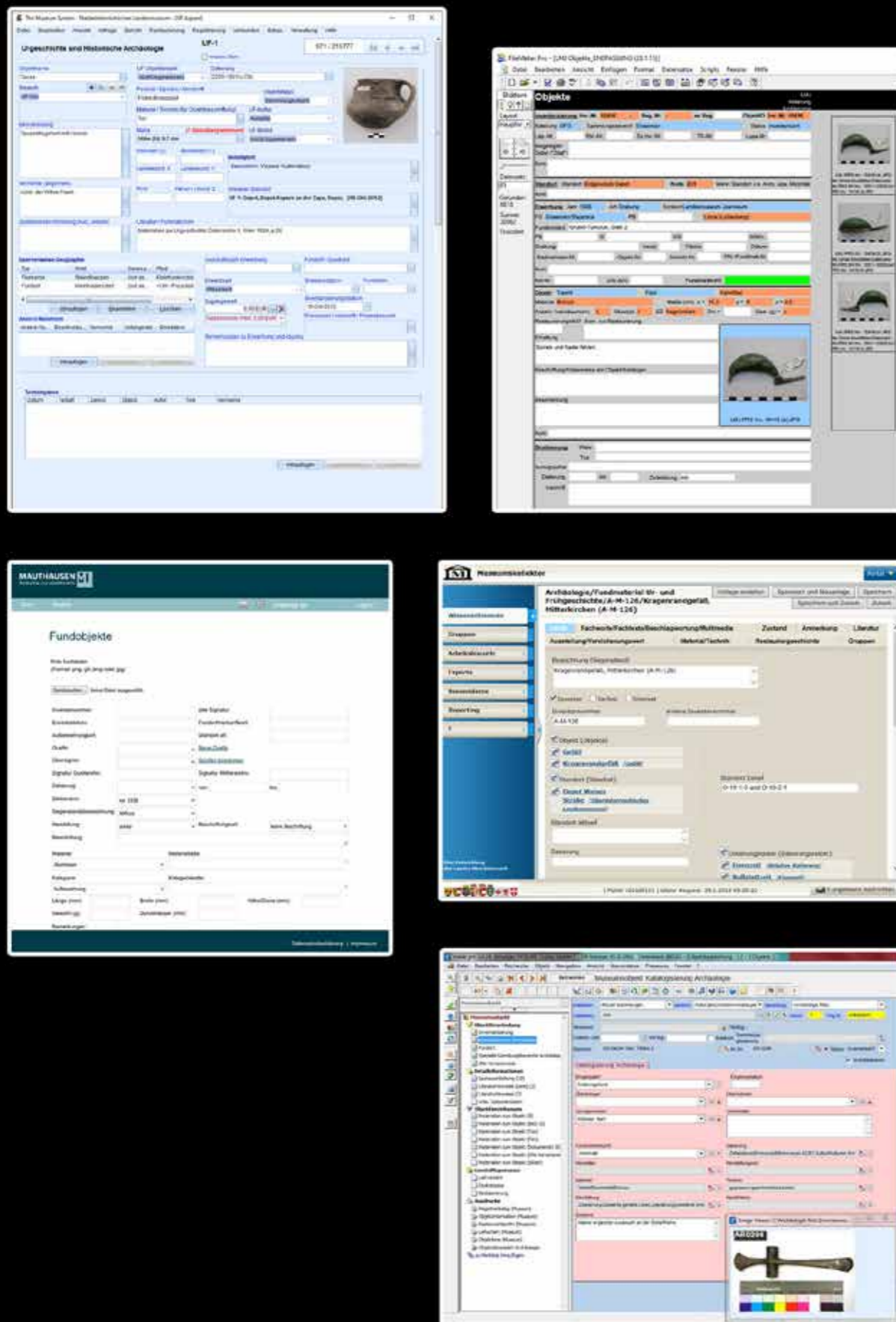
50 Stakeholdergespräche in Form qualitativer Interviews mit Forscher*innen und Ansprechpartner*innen von Universitäten, Museen, Archiven, Firmen und Verwaltungsorganisationen, aber auch mit allgemein historisch bzw. archäologisch interessierten Privatpersonen, Sammler*innen und Reenactors durchgeführt.¹

ZUR SITUATION DER DIGITALISIERUNG ...

Im engeren Sinn versteht man unter „Digitalisierung“ die Anfertigung digitaler Repräsentationen. Bei den meisten Stakeholder*innen zeigte sich jedoch ein breiteres Verständnis, das die gesamte Vielfalt „digitaler“ Daten und Techniken umfasst, mit einem sehr großen Spektrum an Forschungsfragen, Methoden, Quellen und Datentypen. Die Vielfalt derselben in der Archäologie ist eine besondere Herausforderung für Digitalisierungsprojekte im Bereich Automatisierung, Standardisierung und Mustererkennung.

... in archäologischen Forschungsinstitutionen: Die meisten digitalen Datenbestände in archäologischen Institutionen mit Forschungsauftrag stammen aus Projekten, die nur über wenige Jahre finanziert werden, was eine langfristige Wartung oder Weiterentwicklung oft verhindert. Sie werden in der Regel nur in Ausschnitten bzw. in Form der gewonnenen Erkenntnisse veröffentlicht. >>

Screenshots: Landessammlungen NÖ, Universalmuseum Joanneum, Sammlungen der KZ-Gedenkstätte Mauthausen, OÖ Landes-Kultur GmbH, Museum Retz / Grafik: J. Maurer & Lukas Kerbler/ARMET Archäologie & Archäometallurgie e.U.



Um diese Situation und die Nachnutzbarkeit digitaler Projektoutputs zu verbessern, wird von immer mehr Fördergebern verlangt, dass sie entsprechend den FAIR-Prinzipien (findable, accessible, interoperable, re-usable) auf zur Langzeitarchivierung vorgesehenen Repositorien zur Verfügung gestellt werden (z. B. <https://door.donau-uni.ac.at/>).

... in archäologischen Sammlungen: Langjährige Digitalisierungsinitiativen in archäologischen Sammlungen und Archiven umfassen vorrangig digitale Bestandslisten und Inventare, digitalisierte Dokumenten- und Fotobestände sowie native digitale Daten wie Grabungsdokumentationen oder Fotos und 3-D-Modelle von Funden. Oft geht der Beginn dieser Datensammlungen, die anfangs meist nur für hausinterne Verwaltungs- und Recherchezwecke gedacht waren, noch auf das 20. Jahrhundert zurück. Basierend auf diesen Vorarbeiten und stark beschleunigt durch die Covid-19-Pandemie ist jedoch ein klarer Trend zu einem offeneren Umgang und einer Veröffentlichung im Internet zu erkennen, soweit Copyright und Datenschutz dies erlauben.

... in der archäologischen Denkmalpflege: Umfangreiche digitale Daten sind bei Grabungsfirmen und beim Bundesdenkmalamt zu finden, etwa Grabungsdokumentationen und das im Aufbau begriffene Fundstelleninventar HERIS. Viele Gesprächspartner*innen aus diesem Feld sprachen grundlegende strukturelle Probleme an. Neben einem Mangel an Institutionen, die Grabungsfunde zur dauerhaften Lagerung übernehmen, bestehen vor allem enormer Kostendruck und Wettbewerb. Die Nutzung digitaler Methoden und eine Digitalisierung von Funden, die an Sammlungen übergeben werden, sind in diesem Umfeld dort am besten möglich, wo sie für alle Marktteilnehmer*innen zwingend vorgeschrieben sind, zu einer Zeit- bzw. Kostenersparnis führen oder einen neuen Markt eröffnen.

... in Museen und Bildungsinstitutionen: Im Bereich der Vermittlung gaben die Stakeholdergespräche zu erkennen, dass vor allem qualitativ aufbereitete Digitalisate benötigt werden, die ausgewählte Objekte oder Themen illustrieren. Die Nutzung erfolgt in verschiedenen For-

men, etwa in Ausstellungen, auf Social-Media-Plattformen, in Blogs und Podcasts, aber auch z. B. mit AR-Anwendungen und QR-Codes, über die im Gelände auf interessante digitale Inhalte zugegriffen werden kann. Weiteres Potenzial im digitalen Raum liegt in partizipativen Ansätzen, etwa im Bereich Citizen Science.

PROJEKTWUNSCH 3-D-DIGITALISIERUNG

Bereits zu Projektbeginn beabsichtigt war eine Untersuchung, ob es möglich ist, ein System zur beschleunigten Dokumentation großer Mengen an Ausgrabungsfunden zu schaffen, das eine 3-D-Digitalisierung mit einer (semi-)automatischen Visualisierung und gegebenenfalls auch Klassifikation vereint. Bei den Recherchen zeigte sich jedoch, dass beim derzeitigen Stand der Scantechnologien, die Kompromisse zwischen Auflösung, Texturqualität und Ressourcenaufwand erfordern, eine 3-D-Digitalisierung ausgewählter Einzelobjekte nachhaltiger ist.

PROJEKTWÜNSCHE ZU DATENBESTÄNDEN

Viele Ideen und Projektwünsche betrafen Struktur, Zugänglichkeit, Aufbereitung und Verknüpfung von archäologischen Datenbeständen bzw. Tools für den Umgang damit, mit denen sich zeitaufwendige Tätigkeiten, etwa Recherchen, beschleunigen ließen. Als relativ einfach umsetzbares Beispiel mit vergleichsweise hohem Mehrwert ist eine „Dating-Plattform“ für Fundkomplexe mit Informationen darüber zu nennen, welche archäologischen Funde in Sammlungen für Forschungsprojekte überhaupt zur Verfügung stehen und wo zugehöriges Probenmaterial für naturwissenschaftliche Analysen gelagert ist. Die in den Stakeholdergesprächen oftmals getroffene Aussage, dass es hilfreich wäre, bestehende Datenbanken („Datensilos“) mit archäologischen Inhalten und Digitalisaten zu vernetzen, entspricht einem wichtigen aktuellen Trend der Digital Humanities, für dessen Umsetzung unter anderem das Konzept von „Linked Open Data“ sowie die Verwendung kontrollierter Vokabulare von Bedeutung sind.

AUTOMATISIERUNG, STANDARDISIERUNG, MUSTERERKENNUNG

STANDARDISIERUNG MUSEALER INVENTARE

Im Zuge der Studie wurde offensichtlich, dass Terminologien und Eingabemasken digitaler Inventarsysteme archäologischer musealer Sammlungen in Österreich größtenteils unabhängig voneinander entwickelt wurden, was die künftig zu erwartende Zusammenführung vieler digitalisierter Objektbestände im virtuellen Raum massiv erschwert. Aus diesem Grund führte Lukas Kerbler (AR-MET Archäologie & Archäometallurgie e.U.) im Rahmen der Studie eine Zustandserhebung zu Inventaren archäologischer Sammlungen durch und prüfte an einem Modelldatensatz, wie gut die HERIS-Fundstellennummer des Bundesdenkmalamtes in diesen als „Gazetteer“ zur Georeferenzierung genutzt werden kann. Daraus wurde von ihm ein Standardisierungsvorschlag ausgearbeitet, der insbesondere für neu beginnende Inventarisierungen und als Basis für künftige innovative Projekte zur Verknüpfung von Datenbeständen sehr gut nutzbar ist.

ERFAHRUNGSWERTE

Bei der Zusammenstellung von Inputs, Konzepten und Eckdaten für zukünftige Projekte zeigten sich immer wieder besonders bedeutsame Faktoren. So war etwa zu beobachten, dass digitale Datenbestände oder Tools oft schon nach wenigen Jahren nur mit hohem Aufwand oder gar nicht mehr zugänglich sind. Entsprechend wichtig ist es, bei Projektplanungen auch Ressourcen für den langfristigen Betrieb und die Weiterentwicklung von Systemen oder eine gute Langzeitarchivierung mit Überlegungen zur Nachnutzung sicherzustellen. Essenziell für einen dauerhaften „digitalen“ Erfolg erscheint auch, dass auf möglichst vielen Ebenen von Institutionen ein grundlegendes Verständnis für das Thema vorhanden ist. Damit der Output tatsächlich genutzt wird, sind darüber hinaus nicht nur die Definition von Zielen, sondern auch von Zielgruppen sowie eine intensive Beschäftigung mit ihren Bedürfnissen nötig.

Die größten Bedürfnisse zeigten sich in Bereichen, in denen aktuell kein zentraler institutioneller Träger existiert, der sowohl den rechtlichen Auftrag hat als auch über die Kenntnisse und Ressourcen verfügt, entsprechende Projekte zu initiieren und zu leiten. Dies betrifft in der Archäologie vor allem Themenbereiche, die nicht über innovative Forschungsprojekte finanziert werden können, sondern eher als „archäologische Basisinfrastruktur“ zu bezeichnen sind, wie etwa eine bessere Aufbereitung und Verknüpfung von Primärinformationen zu Fundstellen, Ausgrabungen und Funden der zahlreichen archäologischen Player Österreichs. Neben technischen und inhaltlichen Fragen wären dafür vor allem ein intensiver Wille und Ressourcen für langfristige Kooperationen nötig, bei einer ständigen Balance unterschiedlicher Ziele der Verwaltung, Forschung und Vermittlung.

¹ Den Gesprächspartner*innen, von denen viele ein intensives Interesse am Thema erkennen ließen, sei an dieser Stelle sehr herzlich für den investierten Zeitaufwand gedankt!



SAMMLUNGSBEREICH URGESCHICHTE UND HISTORISCHE ARCHÄOLOGIE

Totenmahl und Jenseits-Ausstattung

Speisebeigaben in langobardenzeitlichen Gräbern

Von Elisabeth Nowotny

Durch die Zeiten hindurch wurden den Toten von ihren Angehörigen Trachtausstattung und Beigaben mit ins Grab gegeben. Im 1. Jahrtausend n. Chr. sticht besonders die Völkerwanderungszeit durch ihre reiche und mannigfaltige Grabausstattung hervor. Aus der späten Völkerwanderungszeit, also grob dem 6. Jahrhundert, sind es in unserem Raum die Bestattungsplätze der Langobarden, die den Archäolog*innen diesbezüglich ein besonders lohnenswertes Betätigungsfeld bieten. Diese Gräberfelder stehen zurzeit im Fokus von Forschungsarbeiten und bieten die Gelegenheit, sich auch mit den darin mitgegebenen Speisebeigaben, also Tierknochen, Eiern und Keramikgefäßen, sowie repräsentativem „Tafelgeschirr“ zu beschäftigen.

Die Datenbasis der langobardenzeitlichen Gräber Niederösterreichs bilden 382 dokumentierte Gräber, die sich auf 16 Gräberfelder verteilen.¹ Diese gruppieren sich wiederum in verschiedenen Bereichen Niederösterreichs und sind zum Teil stark beraubt. Die historischen Quellen lassen innerhalb der langobardischen Wanderbewegung nach Süden, deren Ursprung in Skandinavien eher sagenhaften Charakter hat, einige Siedlungsphasen im mittleren Donaauraum erkennen. Die genaue Datierung

und die betroffenen Gebiete dieser Siedlungsphasen sind dabei jedoch zumeist unklar. Prinzipiell wird von einer Besiedlung des westlichen Weinviertels als Teil des „Rugilandes“ nach 487/488 n. Chr. ausgegangen und das nordöstliche Weinviertel als primärer langobardischer Einzugsraum angesehen.² 505 erfolgte die Besiedelung der Ebene „feld“ (wohl das heutige Tullnerfeld). In der folgenden Zeit fassten die Langobarden auch im nördlichen Pannonien und sukzessive in den weiteren Teilen der Provinz Fuß. Schließlich kam es 568 zum Abzug nach Italien.³

ALTERS- UND GESCHLECHTERVERTEILUNG

Bei knapp einem Fünftel der Bestattungen fand sich Keramikbeigabe, am seltensten bei Männern, und auch mit steigendem Alter der Bestatteten sinkt ihre Häufigkeit. Zumeist wurden Schüsseln mitgegeben, gefolgt von Kumpfen (einfachen Gefäßen mit ungliedertem Körper) und Töpfen, schließlich Bechern und Krügen/Flaschen. Kinder bekamen am öftesten Töpfe mit ins Grab, Männer und Frauen vor allem Schüsseln. Kumpfe wurden häufig Frauen, Flaschen/Krüge eher >>

Foto: Landessammlungen NO

Kindern mitgegeben. Manche Gräber enthalten auch doppelte⁴ und dreifache Gefäßbeigaben.

Als Tafelgeschirr werden jene Gefäße und Zubehör bezeichnet, die nicht zur alltäglichen Aufbewahrung oder Zubereitung von Flüssigkeiten, Nahrungsmitteln und Speisen geeignet waren, sowie jene, die deutlich repräsentativen Charakter haben. Dazu gehören Bronze- und Glasgefäße, Trinkhörner (mit metallenen Gefäßbescblägen) und Sieblöffel. Tafelgeschirr findet sich beinahe ausschließlich in Gräbern adulter Frauen.

Ob Tierknochen erfasst und dokumentiert wurden, hängt von den Umständen der Ausgrabung und der Grabungstechnik ab. Sie traten bei einem Fünftel der Kinder sowie der Erwachsenen auf, gleichermaßen bei Frauen und Männern. Besonders Bestattungen juveniler und seniler Individuen weisen häufig Tierknochen als Überreste von Fleischbeigaben auf. Am öftesten wurde Schwein mitgegeben, gefolgt von Schaf/Ziege, Rind und Huhn sowie seltener Fisch und Gans/Ente. Frauengräber zeigen dabei eine leichte Tendenz zu Schaf/Ziege, Männer- und Kindergräber zu Schwein. Auch die Beigabe verschiedener Spezies in einem Grab sowie die Kombination von Tierknochen und Keramikbeigaben kamen vor. Dabei fällt vor allem das gemeinsame Auftreten von Schaf-/Ziegenknochen mit keramischen Bechern auf.

Weniger als ein Zehntel der Gräber enthielten Eierschalen, wohl in der Regel von Hühner- und nicht von Gänseeiern; sie wurden mit steigendem Alter der Bestatteten vermehrt beigegeben.

POSITIONIERUNG IM GRAB

Keramikgefäße und Eier wurden bevorzugt in der Fuß- und Kopfgegend niedergelegt, ebenso Tierknochen, bei denen zusätzlich die Niederlegung auf oder zwischen den Unterschenkeln vorkam. Dabei wurde bei Keramikgefäßen die linke Seite, bei Tierknochen die rechte Seite bevorzugt.

Tonbecher fanden sich im Kopf-, Bronzebecken im Fuß- bzw. Unterschenkelbereich. Auch Glasgefäße lagen hier oder in einer seitlichen Nische.

RÄUMLICHE BEOBACHTUNGEN

Die Gräberfelder teilen sich räumlich in jene im südöstlichen Waldviertel, im westlichen Weinviertel, im Tullnerfeld, im nordöstlichen Weinviertel und im niederösterreichischen Pannonien.

Die Anteile der Gräber mit Tierknochen und jene mit Keramik stimmen innerhalb von drei Gebieten frappant miteinander überein. Im Westen sowie im nordöstlichen Weinviertel wurde häufig, in den restlichen Gebieten nur selten Keramik beigegeben. Fleischbeigabe tritt nur im nordöstlichen Weinviertel häufig auf. Auch Eierbeigabe ist hier am häufigsten, wenn auch viel seltener zu finden als die anderen Speisebeigaben, während sie im Westen fast komplett fehlt.

Bei der Beliebtheit der einzelnen Keramikformen zeigten sich ebenfalls starke regionale Unterschiede. Bei den Tierarten fällt auf, dass Schweineknochen nur im Tullnerfeld dominant vertreten, Schaf-/Ziegenknochen hier hingegen kaum vorhanden sind. Rinderknochen fehlen wiederum im westlichen Bereich. Als lokale Komponente ist Fischbeigabe (Nähe zu Gewässern) und Gans/Ente im Tullnerfeld zu verstehen.

Der Vergleich mit Gräberfeldern im östlichen Pannonien, einem späteren Siedlungsgebiet der Langobarden, zeigt, dass im Untersuchungsgebiet bei der Bestattung von Kindern neue Tendenzen wohl schneller Niederschlag fanden als bei Erwachsenen.

INTERPRETATION

HINTERGRÜNDE UND VORSTELLUNGEN

Leider wurden keine botanischen Reste oder Rückstände von Speisen oder Getränken in Gefäßen festgestellt, deren Untersuchung Informationen zu ehemaligen Gefäßinhalten hätte liefern können. Prinzipiell können beigegebene Gefäße als Speise- oder Getränkebehälter gedient haben; möglicherweise stehen sie mit einem Totenmahl in Verbindung oder wurden als Verpflegung für den Weg ins oder das Dasein im Jenseits angesehen. Auch bei Ritualen wie Räucherungen, der Waschung des



Glasbecher („Rüsselbecher“) aus Grab 53 von Maria Ponsee, Tullnerfeld

Foto: Elisabeth Nowotny, © Naturhistorisches Museum Wien

Leichnams oder Handwaschung im Zusammenhang mit dem Totenmahl könnten sie zur Anwendung gekommen sein. Der Vorgang der Bestattung wurde prinzipiell zur Zurschaustellung sozialer Zugehörigkeiten genutzt.⁵ Zahlreiche Beispiele widerlegen die häufige, zurückprojizierende Annahme, dass Grabausstattung/-beigaben und Christsein im Widerspruch stünden; auch Speise- und Getränkebeigaben müssen nicht grundsätzlich „heidnisch“ sein.⁶

Hühner- oder Gänseeier in Gräbern der Merowingerzeit werden außerdem als Symbol des (ewigen) Lebens bzw. als unheilabwehrendes Mittel interpretiert. Die Kombination mit anderen Speisebeigaben und die

Positionierung in den Gräbern im Untersuchungsgebiet deuten darauf hin, dass Eier tatsächlich als Speisebeigaben galten.

DIE VERBINDUNG VON TAFELGESCHIRR UND ELITE

Da Tafelgeschirr kostspielig war und mit gehobenen Tischsitten zu verbinden ist, wird es gerne mit einer Elite assoziiert. Tatsächlich ließ sich ein Zusammenhang zwischen Tafelgeschirrbeigabe und anderen Anzeigern von hohem sozialen Status feststellen: Die weitere Ausstattung der betroffenen Gräber ist – mit Schmuck, Gürtelgehängen, Waffen und Edelmetallobjekten – als sehr gut einzustufen. Auch waren die Gräber etwas tiefer angelegt und wiesen etwas häufiger einen aufwendigen Grabbau auf als der Durchschnitt.

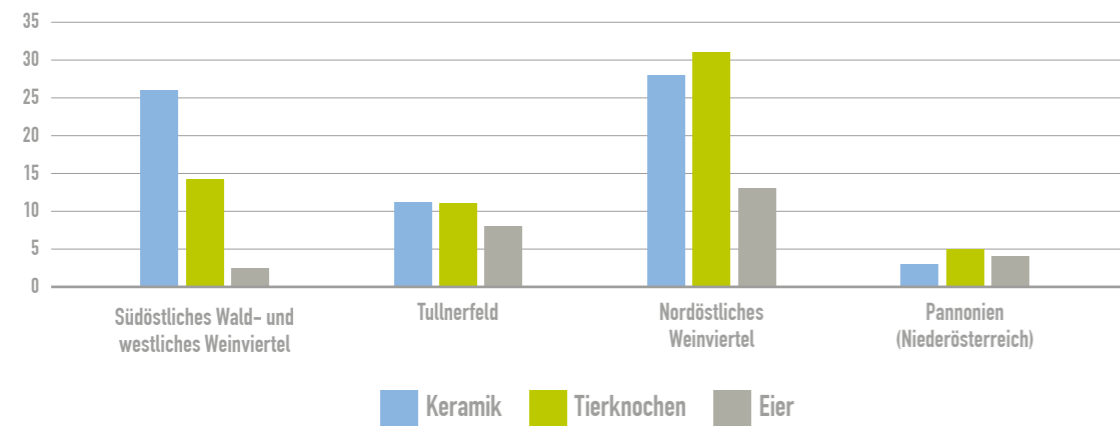
GEOGRAFISCHE UNTERSCHIEDE

Auffällig ist das seltene Auftreten von Speisebeigaben im Untersuchungsgebiet im Tullnerfeld sowie in Pannonien, beides ehemaliges römisches Provinzgebiet. Könnte dies im Tullnerfeld am Einfluss der Bestattungssitten der romanischen Bevölkerung liegen, die nach dem offiziellen Abzug der Romanen aus Ufernorikum 488 hier verblieben war? Ihre Bestattungen sind lediglich bis ins zweite Drittel des 5. Jahrhunderts zu fassen. Sie enthielten gleich viel oder (wesentlich) öfter Keramik als die langobardenzeitlichen Gräber in diesem Gebiet und – wenn vorhanden – auch häufiger Tierknochen.⁷ Spätere romanische Bestattungen sind wohl ausstattunglos und deshalb (außer mittels naturwissenschaftlicher Datierung) nicht als solche zu erkennen. Es ist nicht plausibel, dass diese Bestattungssitten der romanischen (Rest-)Bevölkerung gerade eine Reduktion der Speisebeigabensitte bei den sich neu im Tullnerfeld ansiedelnden Langobarden bewirkt haben sollten.

Um diese Reduktion als zeitliche Entwicklung interpretieren zu können, fehlt eine Datierung sämtlicher einzelner Gräber. Es sei lediglich angemerkt, dass von den als besonders früh identifizierten Gräbern⁸ drei Mal so viele Tierknochen enthalten als die Gräber im Untersuchungsgebiet insgesamt und keines davon Eier. ➤

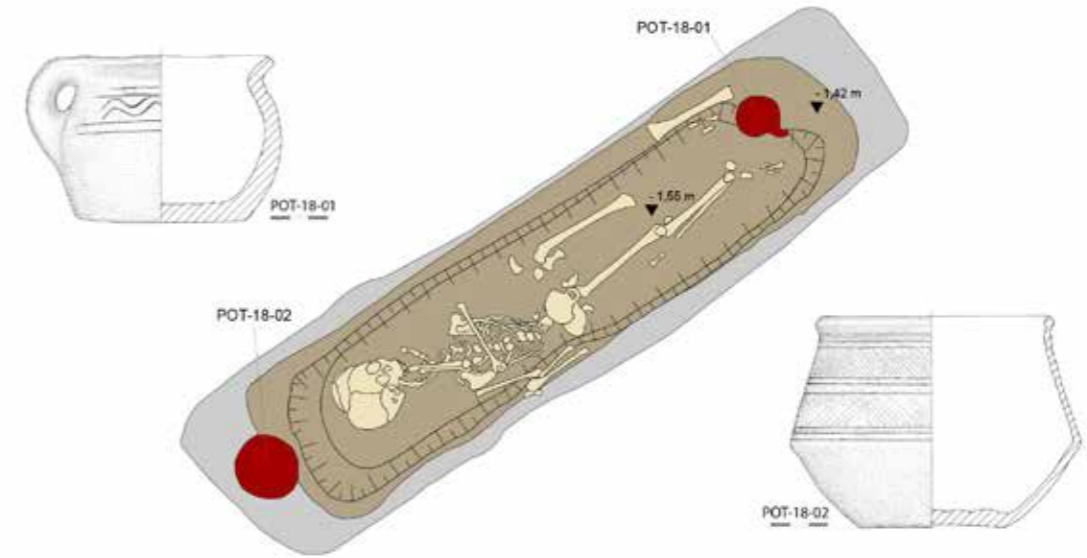
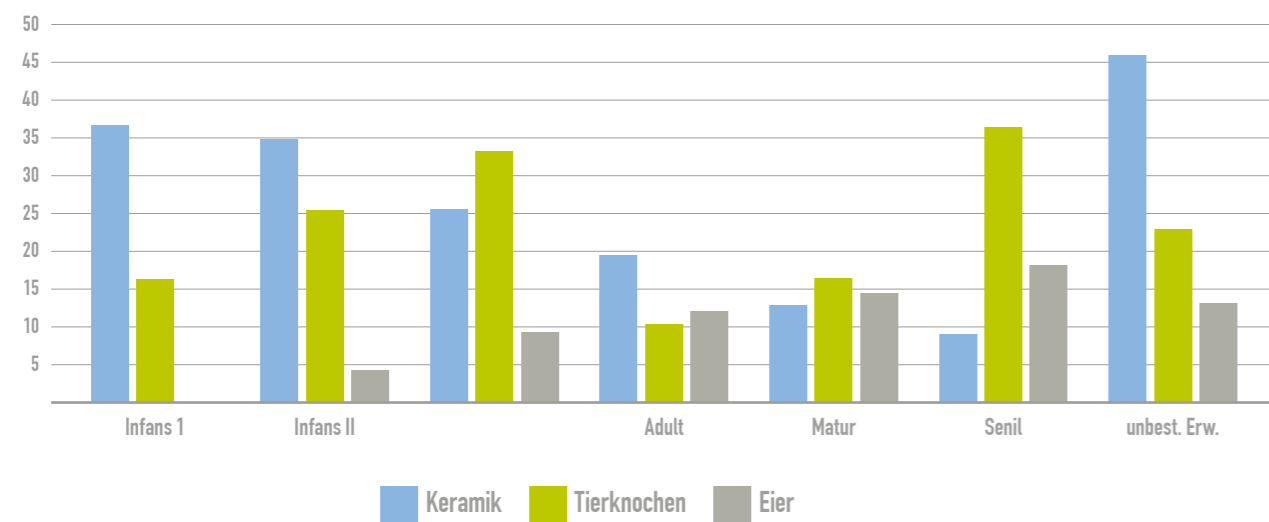
Anteile der Gräber mit Speisebeigaben (in Prozent)

Unterschiede in den verschiedenen Regionen (Keramik, Tierknochen und Eier)



Anteile der Gräber mit Speisebeigaben (in Prozent)

Nach den Altersklassen der Bestatteten (Keramik, Tierknochen und Eier)



Auch inwiefern christlicher Glaube bei den skizzierten Entwicklungen eine Rolle spielte, ist schwierig zu beantworten. Erstens ist die Verbindung von Beigabenlosigkeit und christlichem Glauben ohnehin problematisch, und zweitens lassen es die Quellen nicht zu, eine logische oder chronologische Reihung der Zugehörigkeit der Langobarden zu Heidentum, Christentum oder Arianismus zu rekonstruieren.⁹

Grab POT-18 von Pottenbrunn mit zweifacher Gefäßbeigabe

¹ Vgl. Elisabeth Nowotny: Tierknochen und Tafelgeschirr. Speisebeigaben in den langobardenzeitlichen Gräbern Niederösterreichs. In: Orsolya Heinrich-Tamáška, Stefan Eichert, Elisabeth Nowotny (Hrsg.), Produzieren – Verzehren – Repräsentieren: Speisen und Getränke römisch-frühmittelalterlicher Eliten im Spiegel archäologischer und archäobiologischer Quellen. 30. Symposium der Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im mittleren Donauraum. Im Druck.
² Vgl. Jaroslav Tejral: Ein Abriss der frühmerowingerzeitlichen Entwicklung im mittleren Donauraum bis zum Anfang des 6. Jahrhunderts. In: Jan Bemmman, Michael Schmauder (Hrsg.), Kulturwandel in Mitteleuropa. Langobarden – Awaren – Slawen. Akten der Internationalen Tagung in Bonn vom 25. bis 28. Februar 2008. Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 11. Bonn 2008, S. 249–284, hier: S. 276.
³ Vgl. Walter Pohl: Die Langobarden – zwischen Elbe und Italien. In: Morten Hegewisch (Hrsg.), Die Langobarden. Das Ende der Völkerwanderung. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum in Bonn. Darmstadt 2008, S. 23–33.

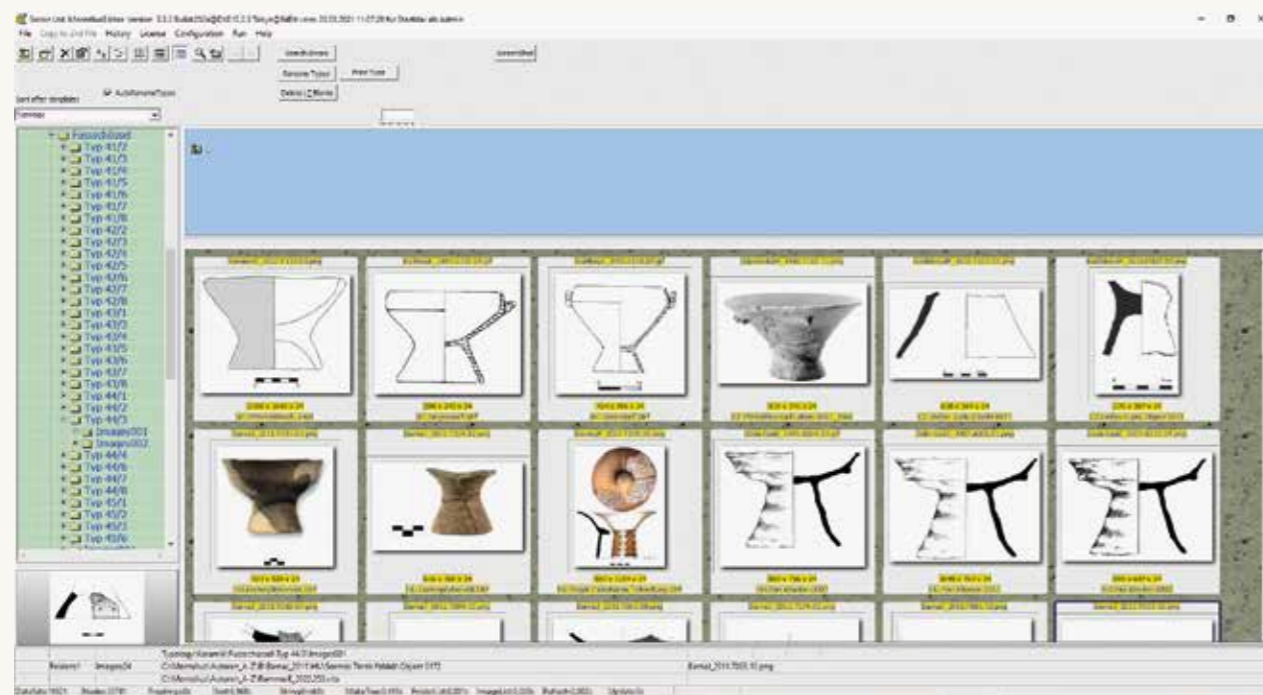
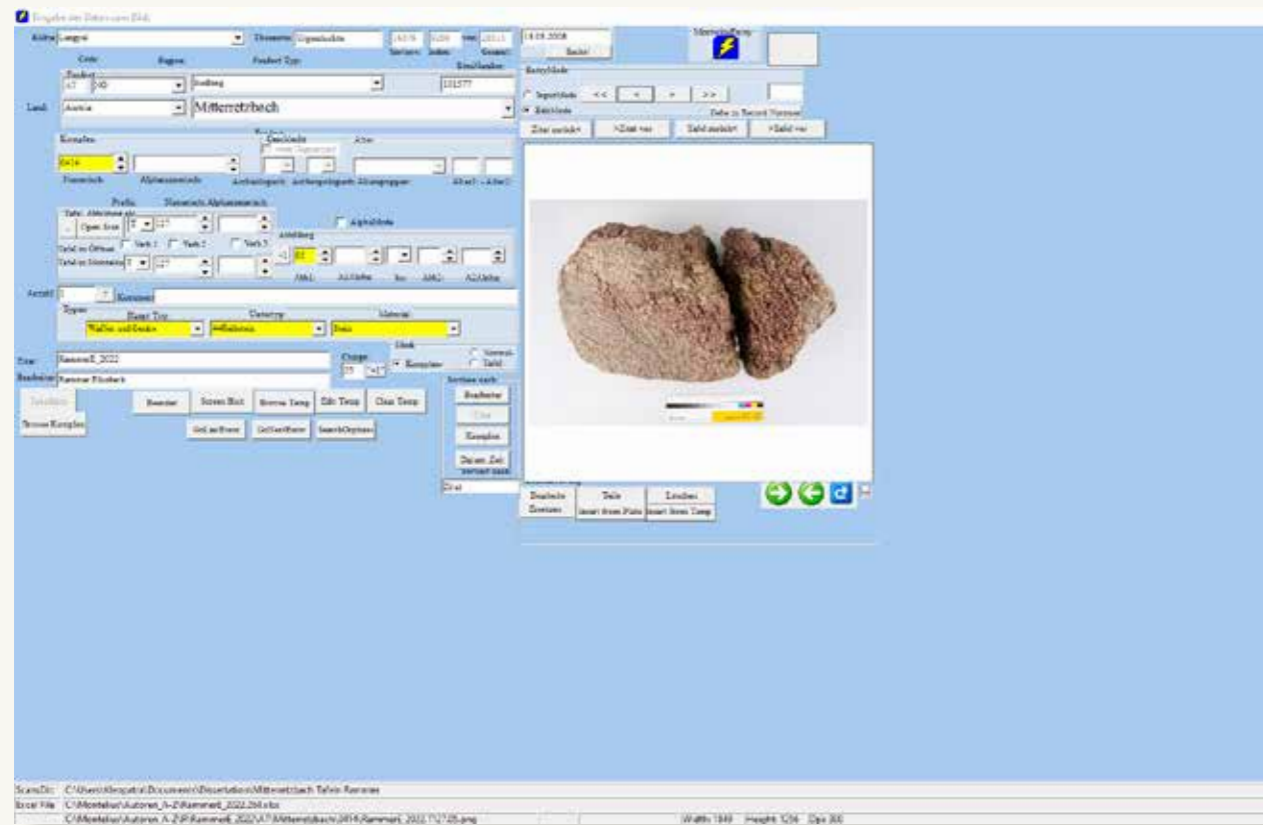
⁴ Vgl. Judith Benedix: Gräberfelder des 6. Jahrhunderts nach Christus aus dem Tullner Feld und Traisental (NÖ): Freundorf – Oberndorf/E. – Pottenbrunn. Masterarbeit Universität Wien 2015, S. 167, Taf. 76f.
⁵ Vgl. Susanne Brather-Walter, Sebastian Brather: Repräsentation oder Religion? Grabbeigaben und Bestattungsrituale im frühen Mittelalter. In: Niklot Krohn, Sebastian Ristow (Hrsg.), Wechsel der Religionen – Religionen im Wechsel. Studien zu Spätantike und Frühmittelalter, Bd. 4. Hamburg 2011, S. 121–144. Vgl. auch Susanne Brather-Walter: Getränke- und Speisebeigaben in merowingerzeitlichen Gräbern – ein „gefundenes Fressen“? In: Jörg Drauschke, Roland Prien, Alexander Reis (Hrsg.), Küche und Keller in Antike und Frühmittelalter. Hamburg 2014, S. 341–363.
⁶ Vgl. ebd.
⁷ Vgl. Nowotny: Tierknochen und Tafelgeschirr.
⁸ Vgl. Herwig Friesinger, Horst Adler: Die Zeit der Völkerwanderung in Niederösterreich. Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich, Bd. 41–42. St. Pölten 1979, S. 37–41. Vgl. auch Jaroslav Tejral: Zur Unterscheidung des vorlangobardischen und elbgermanisch-langobardischen Nachlasses. In: Walter Pohl, Peter Erhart (Hrsg.), Die Langobarden. Herrschaft und Identität. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 329. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 9. Wien 2005, S. 103–200, hier: S. 185f., Abb. 10f.
⁹ Vgl. Piergiuseppe Scardigli: Die drei Seelen der Langobarden. Eine Skizze. In: Germanische Religionsgeschichte. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Erg.-Bd. 5. Berlin – New York 1992, S. 413–433.

Diagramme: Elisabeth Nowotny, Fundzeichnung: Bundesdenkmalamt: M. Imam, Befundzeichnung: Judith Benedix / Grafik: Elisabeth Nowotny

Mitterretzbach

Die Quantität der Jungsteinzeit

Von Elisabeth Rammer



Der Fundort Mitterretzbach¹ liegt im nördlichen Niederösterreich, genauer gesagt im Weinviertel, nahe der tschechischen Grenze, in der Gemeinde Retzbach, pol. Bez. Hollabrunn, auf der Flur „Hofäcker“. Bei den Arbeiten zum Bau mehrerer Einfamilienhäuser stieß man 1998 auf menschliche Überreste und Keramiken aus der Bronzezeit. Daraufhin kam es zu Rettungsgrabungen durch das Land Niederösterreich unter der wissenschaftlichen Leitung von Ernst Lauermaun. Nur noch 13 der von der Neuerschließung von Baugründen betroffenen 16 Parzellen konnten untersucht werden. Die Grabungen ergaben, dass der Ort ab der Mittleren Jungsteinzeit immer wieder als Siedlungsplatz genutzt worden war. Zu den bemerkenswertesten Objekten und Befunden gehören unter anderem zwei neolithische Hausgrundrisse, der bemalte Kopf einer Ziegenfigur aus Ton sowie ein Gusstiegel mit Metallanhaftungen an der Gefäßinnenseite – einer der ältesten Nachweise für Kupferverarbeitung in Niederösterreich. Die Funde dieser Ausgrabungen sind heute Teil der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).

FRAGESTELLUNGEN

Die ältesten Befunde von Mitterretzbach datieren in das mittlere Neolithikum. Im Detail sind sie der Lengyelkultur (Mährisch-Ostösterreichische Gruppe der bemalten

Keramik, kurz: MOG), genauer gesagt deren Subphase IIa, und dem Epilengyel zuzuordnen.² Das ist ein besonderer Zeitabschnitt, markiert er doch den Beginn der Metallverarbeitung in Niederösterreich. Somit stellt sich die Frage, wie der Übergang von einer Agrar- (Lengyel/MOG) zu einer metallverarbeitenden Kultur (Epilengyel) stattfand und wie er sich nachvollziehen lässt. Hinzu kommt, dass keine eindeutige Klarheit darüber herrscht, wie die beiden letzten Subphasen der MOG (IIa und IIb) und Epilengyel-Bisamberg-Oberpullendorf-Gruppe zueinander stehen und ob der bisher als MOG IIb bezeichnete Abschnitt tatsächlich noch der Lengyelkultur zugeordnet werden soll oder nicht. Diesen Fragen versucht die Autorin in ihren Arbeiten über den Fundort Mitterretzbach nachzugehen.

QUANTITATIVE METHODEN – DEFINITION UND VORAUSSETZUNGEN³

Quantitative Methoden anzuwenden bedeutet, möglichst umfangreiches Datenmaterial (im Falle der archäologischen Forschung: möglichst viele Funde und Befunde von möglichst vielen verschiedenen Fundorten) nach einem einheitlichen System zu erfassen, um es danach statistisch auszuwerten. Eine Möglichkeit, quantitative Analysen durchzuführen, bietet die Bilddatenbank >>

Grafiken: P. Stadler/E. Rammer

GRUPPENBILDUNGEN, TYPENDEFINITION, BILDDATENBANK

Montelius gemeinsam mit den mit ihr verknüpften Programmen MonteliusEntry, MonteliusEditor und Winserion. Die Grundlage der auf Excel basierenden Bilddatenbank bilden existierende Publikationen zu archäologischen Funden und Befunden. Die zuvor erwähnte Einheitlichkeit der Daten wird durch das Eingabeprogramm MonteliusEntry erzielt, das einen für jedes einzelne Objekt gleichartig zu erfassenden Grundstock an Ausgangsdaten sicherstellt. Anzugeben sind hier unter anderem der Fundort, der Fundorttyp, die archäologische Kultur, der Objekttyp/Befundtyp, Angaben zur Befundnummer oder ob es sich um einen Streufund handelt, das Herstellungsmaterial, ein nach festen Vorgaben zu erstellendes Publikationszitat und im Fall von Bestattungen das Sterbealter sowie das anthropologische (sex) bzw. archäologische Geschlecht (gender).

Ist die Eingabe in die Datenbank erfolgt und der ein-

heitliche Datengrundstock erfasst, können in einem weiteren Arbeitsschritt die bereits bestehenden Angaben weiter verfeinert und detaillierter ausgearbeitet werden, indem man eine Typologie der Objekte erstellt. Das wird durch das Programm MonteliusEditor ermöglicht. Eine der Grundlagen der für die Auswertung von Mitterretzbach verwendeten Typologie der Objekte stellt der sogenannte numerische Kode der Keramik dar, der von Vladimír Podborský⁴ entwickelt wurde, um die Beschreibung mittelneolithischer Tonobjekte zu erleichtern. Podborský definierte hierbei Typen von Keramiken, Gefäßpartien und Verzierungselementen und versah jeden einzelnen Typ (bzw. die Beschreibung dessen) mit einer spezifischen Nummer.

Ist die Erstellung der Typologie – also die Zuweisung der für die Auswertung benutzten Objekte zu den jeweiligen Typendefinitionen – abgeschlossen, kann die eigentliche quantitative Auswertung über das Programm Winserion beginnen.

DIE HÄUFIGSTEN ANALYSEMETHODEN⁵

Die Zahl der möglichen Analysemethoden ist groß. Für Archäolog*innen sind meist jene interessant, mit deren Hilfe sich Aussagen über die zeitliche, räumliche und kulturelle Stellung sowohl einzelner Objekte bzw. Befunde als auch ganzer Objekt- bzw. Befundgruppen treffen lassen. Auf drei Untersuchungsmethoden soll nachfolgend näher eingegangen werden.

SERIATION⁶

Die Grundlage der Seriation bildet unter anderem das Prinzip des geschlossenen Fundes. Hierunter versteht man grob einen Befund, der mehrere Gegenstände enthält. Manche Objekte mögen durchaus älter sein, manche etwas jünger. Der Zeitpunkt der Niederlegung stellt gewissermaßen einen „Überlappungszeitraum“ dar, an dem sowohl ältere als auch jüngere Objekte gleichzeitig existierten und verwendet wurden. Stehen mehrere geschlossene Funde zur Verfügung, lässt sich anhand des Vergleiches ihres jeweiligen Inhaltes eine Aneinander-

reihung (eine Serie) und damit eine zeitliche Abfolge erstellen. Das Ergebnis einer Seriation ist also eine relative Chronologie der für die Auswertung verwendeten archäologischen Befunde.

ANALYSE DER NÄCHSTEN NACHBARN

Hierbei geht es um die Suche nach nicht zufälligen Verteilungen von Funden/archäologischen Merkmalen auf Verbreitungskarten. Dies ist sowohl innerhalb einer einzelnen Fundstelle als auch in größerem Rahmen über ein mehrere Orte umfassendes Gebiet möglich. Es handelt sich dabei um eine Methode, mit deren Hilfe die Beziehung einzelner Befunde zueinander untersucht werden kann. In Verbindung mit der Seriation sind auf diesem Weg auch Aussagen zum chronologischen Verhältnis von mehreren Befunden zu treffen, die keine direkten stratigrafischen Bezüge zueinander aufweisen (Horizontalstratigrafie).

KORRESPONDENZANALYSE

Darunter versteht man – vereinfacht gesprochen – die Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden im zu analysierenden archäologischen Material. Daraus ergeben sich möglicherweise Gruppenbildungen und Vergesellschaftungen von Objekten oder Befunden. Diese Gruppenbildungen können vielerlei widerspiegeln. Zum einen besteht die Möglichkeit, dadurch spezifische regionale Ausprägungen zu erkennen und zu definieren. Zum anderen sind auch die bereits erwähnten Subphasen der Lengyelkultur das Resultat solcher Gruppenbildungen, weshalb sich über die Korrespondenzanalyse ihre jeweilige Ähnlichkeit zueinander analysieren lässt. Diese einzelnen Analysemethoden können sowohl jeweils für sich als auch in Kombination miteinander betrachtet werden. Kombiniert man beispielsweise die Korrespondenzanalyse mit einer Seriation, erhält man als Resultat etwa die zeitliche Abfolge von Kulturgruppen oder deren Teilen. Da man die einzelnen Phasen der Lengyelkultur als jeweils spezifische Gruppe betrachten kann (siehe oben), lässt sich daraus ihre zeitliche Nähe zueinander erfassen.

WELCHE METHODEN ZUM EINSATZ KOMMEN

Generell sollen möglichst viele quantitative Auswertungsmöglichkeiten durchgeführt werden, um ein detailliertes und umfassendes Bild des ausgehenden mittleren und beginnenden späten Neolithikums in Mitterretzbach zu bekommen. Vorab erscheinen die Seriation und die Korrespondenzanalyse als jene Methoden, mit deren Hilfe die Beantwortung der gestellten Forschungsfrage am besten möglich ist.

¹ Vgl. Ernst Lauermaun: Mitterretzbach 1999 bis 2001. Archäologische Forschungen I. Retzbach 2001. Sowie Peter Stadler, Elisabeth Ruttkay: 14C(AMS)-datierte Fundkomplexe der MOG in Österreich. Eine typologische Anordnung des Materials nach Phasen. Wien 2006.

² Vgl. Eva Lenneis, Christine Neugebauer-Maresch, Elisabeth Ruttkay: Jungsteinzeit im Osten Österreichs. Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 102/103/104/105. St. Pölten 1995.

³ 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 Lauermaun. Asparn an der Zaya 2017, S. 163ff.

⁴ Vgl. Vladimír Podborský: Numerický kod moravské malované keramiky. Problémy deskripce v archeologii. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica, Bd. 207. Brno 1977.

⁵ Vgl. Ernst Lauermaun, Elisabeth Rammer: Die urnenfelderzeitlichen Metallhorte Niederösterreichs. Mit besonderer Berücksichtigung der zwei Depotfunde aus Enzersdorf im Thale. Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, Bd. 226. Bonn 2013. Vgl. weiters Peter Stadler: Quantitative Studien zur Archäologie der Awaren I. Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 60. Wien 2005.

⁶ Vgl. William Matthew Flinders Petrie: Sequences in Prehistoric Remains. In: The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Bd. 29, Nr. 3/4, 1899, S. 295ff.



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Held der Arena

Die Statuette eines außergewöhnlichen Gladiators

Von Eduard Pollhammer

Durch die sensationelle Entdeckung einer Gladiatorenschule (*ludus*) westlich des Amphitheaters der Zivilstadt von Carnuntum im Jahr 2011 rückte das Thema der Gladiatur immer stärker ins Zentrum des Interesses von Forschung und Vermittlung in Carnuntum.¹

Der 2.800 Quadratmeter große Komplex der Gladiatorenschule, der mithilfe geophysikalischer Prospektion durch das Ludwig Boltzmann Institut für Archäologische Prospektion und Virtuelle Archäologie (LBI-Arch-Pro) identifiziert wurde², glich einer Mischung aus Kaserne und Gefängnis. Im Innenhof befand sich eine Übungsarena mit 19 Metern Durchmesser, in der die Gladiatoren unter Ausschluss der Öffentlichkeit täglich trainierten. Hier wurde auch ihr Marktwert festgelegt, indem sie potenziellen Investoren und den Ausrichtern von Spielen (*editores*) ihr Können zur Schau stellten.³ Die überwiegende Mehrzahl der Kämpfer befand sich nicht freiwillig in einer Gladiatorenschule, sondern war in Kriegsgefangenschaft geraten oder zur Gladiatur (*ad ludos*) verurteilt worden. Gelegentlich wird auch von freien römischen Bürgern berichtet, die sich aus Geldnot als Gladiatoren verkauften. Wer seine vereinbarte Zeit – meist drei bis fünf Jahre – absolviert hatte, wurde entlassen, erhielt das Holzschwert (*rudis*) und wurde als *rudarius* bezeichnet.

Im römischen Alltag nahmen öffentliche Schauspiele (*spectacula*), vor allem Gladiatorenspiele (*munera*) und Tierhetzen (*venationes*), einen hohen Stellenwert ein. Gladiatorenkämpfe waren durch private Initiative anlässlich der Totenfeiern einflussreicher Verstorbener entstanden, gelangten zu immer größerer Popularität und entwickelten sich bis in die späte Republik zu einem Instrument der Volksunterhaltung. Gladiatorenspiele wurden zu einem fixen Bestandteil der alljährlichen Wahlkämpfe und dienten als politisches Instrument. In der Existenz gleich zweier Carnuntiner Amphitheater manifestiert sich die große Begeisterung, mit der Gladiatorenkämpfe auch hier aufgenommen wurden. Gerade die römische Armee dürfte wesentlich zur Verbreitung des Gladiatorenwesens beigetragen haben. Im Umfeld des Amphitheaters der Militärstadt von Carnuntum trat in den 1960er-Jahren die 9,2 Zentimeter große Bronzestatue eines Gladiators zutage. Sie war Bestandteil einer Carnuntiner Privatsammlung, die 2019 für den Sammlungsbereich Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erworben werden konnte. In der neuen Ausstellung „Carnuntum – Weltstadt am Donaulimes“ im Museum Carnuntinum wird die Statuette ab Juni 2022 als eines der Highlight-Objekte zum Thema Gladiatur erstmals einem breiten Publikum präsentiert werden. >>

Der Gladiator steht auf einem bandförmigen Ringhenkel und gibt sich damit als Aufsatz einer bronzenen Öllampe zu erkennen. Der Lampenkörper selbst ist nicht erhalten geblieben. Gladiator und Ringhenkel weisen eine Höhe von insgesamt 11,9 Zentimetern auf. Der Gladiator trägt einen Lendenschurz (*subligaculum*) mit Gürtel, einen Armschutz (*manica*), der bis zur Schulter reicht, sowie Gamaschen oder dicke Bandagen an beiden Unterschenkeln. Der ovale schmucklose Helm weist zwei kleine runde Augenlöcher, eine plastisch ausgebildete Visiermittelschiene und einen großen Nackenschirm auf. An der Rückseite treten unter dem Helm zwei Bänder hervor, die über den Rücken nach unten hängen. In der rechten Hand hielt der Gladiator ursprünglich das Schwert, in der linken den Schild. Der charakteristische Helm mit den kleinen Augenlöchern lässt an eine bekannte Gladiatorengattung, den *secutor* („Verfolger“), denken, der auf den Kampf gegen den mit Dreizack und Netz bewaffneten *retiarius* (Netzkämpfer) spezialisiert war. Beide Gladiatorengattungen bildeten sich zu Beginn der Kaiserzeit heraus und gehörten seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. zu den beliebtesten Paarungen. In dieser Kombination zeigt sich auch, dass bei den Kämpfen auf Chancengleichheit geachtet wurde, falls nicht ohnehin zwei gleichartige Gegner gegeneinander antraten. Denn was dem leichtbewaffneten *retiarius* gegenüber dem schwerbewaffneten *secutor* an Körperschutz fehlte, konnte er durch größere Beweglichkeit im Kampf wettmachen.

Bei der Gladiatorenstatuette aus Carnuntum fehlen allerdings der charakteristische Helmkamm des *Secutor*helms und die Beinschiene des schwerbewaffneten Gladiators, die bei einem Rechtshänder am linken Bein als Verlängerung des Schildes getragen wurde. Damit kommt ein weit weniger bekannter Gladiorentyp in Betracht, dessen Identifizierung lange Zeit problematisch blieb und der sich erst durch die Darstellung auf einer Grabstele aus Mylasa mit entsprechender Inschrift als *essedarius* fassen ließ.⁴ Der Name kann von *essedum*, der römischen Bezeichnung für einen zweirädrigen keltischen Streitwagen, hergeleitet werden. Darstellungen oder schriftliche Zeugnisse von Gladiatorenkämpfen



Gladiatorschule von Carnuntum westlich des Amphitheaters der Zivilstadt

zwischen Streitwagenfahrern sind allerdings nicht überliefert. Vermutlich haben die Kämpfer nur in den Anfängen dieser Gattung die Streitwagen benutzt. Nachdem die Kampftechnik im Lauf der Zeit außer Übung gekommen war, blieb wohl nur noch der Name des Streitwagenkämpfers bestehen. Die bekannten Darstellungen zeigen, dass in der römischen Kaiserzeit am Helm des *essedarius* seitlich zwei Federn angebracht waren. Auch am Helm der Statuette haben sich deren Ansätze erhalten, die Federn selbst sind abgebrochen. Das Schwert des *essedarius* war gerade und scheint laut einigen wenigen Abbildungen keine Spitze gehabt zu haben.⁵ Der mittelgroße Schild war von ovaler Form. Sämtliche Zeugnisse dieser Gattung weisen darauf hin, dass *essedarii* stets untereinander kämpften. Die Form des geschlossenen Helms mit den kleinen Augenlöchern, die das Sichtfeld stark beschränkten, dürfte mit der Verwendung von Wurfspeeren in der Eröffnungsphase des Kampfes zusammenhängen. Professionelle Gladiatoren trugen grundsätzlich Zweikämpfe aus, die strengen Regeln unterlagen. Dafür trug der mit einem Stock als Symbol der Amtsgewalt ausgestattete Schiedsrichter (*summa rudis*) Sorge. Ein Kampf endete meist mit der Aufgabe eines Kontrahenten, der den Schild fallen ließ und die Hand mit gestrecktem Zeigefinger zum Zeichen der Kapitulation erhob. Die Besu-

cher*innen der Spiele konnten den Ausgang eines Kampfes wesentlich beeinflussen, wenngleich die eigentliche Entscheidungsgewalt beim Veranstalter lag. Durch Gesten und vor allem Ausrufe tat das Publikum seine Begeisterung oder seinen Unmut kund. Dabei bedeutete der Ruf „*mitte!*“ oder „*missum!*“ die Begnadigung (*missio*), während „*iugula!*“ („Stich ihn ab“) das Schicksal des unterlegenen Gladiators besiegelte. Die Haltung des Daumens und die Bewegung des Armes, die durch das Ölgemälde „*Pollice verso*“ (1872) von Jean-Léon Gérôme geprägt wurden und in zahlreichen Hollywoodfilmen und Blockbustern zu sehen sind, bleiben in diesem Zusammenhang allerdings ungeklärt.

Gladiatoren wurden aber nicht nur in der Arena als Helden gefeiert. In vielfältiger Weise fanden ihre Bilder auch im Alltag der Menschen und in der Kunst Niederschlag. Bronzestatuetten wie jene des *essedarius* aus Carnuntum zeigen die Kämpfer mit sämtlichen Details ihrer Ausrüstung. Zahllose Öllämpchen und das gehobene Tafelgeschirr der Römer weisen Reliefs mit Gladiatordarstellungen und Arenakämpfen auf. Selbst Parfümfläschchen aus Glas, Ton oder Bronze erhielten die Form von Gladiatorenhelmen. Tonfigürchen von Gladiatoren dienten als Geschenke, vor allem zu Neujahr, als Spielzeug und als Grabbeigaben. Auch die Böden und



Amphitheater der Militärstadt, Luftbild von Südosten

Wände reicher Häuser wurden mit Mosaiken und Fresken geschmückt, die Gladiatorenkämpfe darstellten. Herausragende Kampfkunst und die Gelassenheit dem Sterben gegenüber (*virtus*) verhalfen vielen Gladiatoren zu wahren Fangemeinden. Auch der Besitzer der Öllampe mit der Darstellung eines *essedarius* wird ein Anhänger dieser antiken Helden gewesen sein, die uns bis heute faszinieren.

¹ Vgl. Marcus Junkelmann: Gladiatoren in Carnuntum. In: Acta Carnuntina 3, 1, 2013, S. 54–59. Vgl. auch Marion Großmann, Eduard Pollhammer: Spectacula Carnuntina. Zur Ausstellung im Amphitheater Bad Deutsch-Altenburg und zu neuen Installationen im Freilichtmuseum des Archäologischen Parks. In: Acta Carnuntina 4, 2, 2014, S. 4–19. Auch die „Universum History“-Dokumentation „Stadt der Gladiatoren – Carnuntum“ von 2015, eine Koproduktion von ORF Universum, Smithsonian Channel, Interspot Film, France 5, BMB, SBS und ORF Enterprise, gefördert von Fernsehfonds Austria und dem Land Niederösterreich, widmet sich diesem Thema.

² Vgl. Wolfgang Neubauer u. a.: The discovery of the school of gladiators at Carnuntum, Austria. In: Antiquity 88, 2014. Vgl. auch Franz Humer: Iugula – „Stich ihn ab“. Zur Entdeckung einer römischen Gladiatorschule in Carnuntum. In: Antike Welt 4, 2012, S. 55–61. Sowie Markus Scholz: Eine sensationelle Neuentdeckung. Zum Befund eines beim Amphitheater der Zivilstadt von Carnuntum entdeckten Ludus. In: Acta Carnuntina 2, 1, 2012, S. 14–21.

³ Vgl. Scholz: Eine sensationelle Neuentdeckung, S. 16.

⁴ Vgl. Marcus Junkelmann: Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod. Mainz 2008, S. 116–118.

⁵ Vgl. ebd., S. 116, Abb. 174, S. 118, Abb. 178, 179, S. 213, Abb. 359.



SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Ab in die Vitrine!

*Römische Statuetten für die neue Ausstellung
im Museum Carnuntinum*

Von Jasmine Cencic

Es war wieder so weit: Die Vitrinen mussten aufs Neue gefüllt werden! Nach dem Ende der erfolgreichen Ausstellung „Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Caesaren“, die von März 2017 bis September 2021 im Museum Carnuntinum in Bad Deutsch-Altenburg zu sehen gewesen war, galt es nun, dieses geschichtsträchtige Gebäude an der Donau für die Präsentation ab Juni 2022 abermals in Szene zu setzen.

Seit dem Jahr seiner Eröffnung durch Kaiser Franz Joseph I.¹ – 1904 – hat das Museum Carnuntinum bereits mehrere Umgestaltungen, innen wie außen, erfahren. Die erste Neukonzeption erfolgte 1949/50, da die alte, unsystematisch aufgestellte Präsentation den Anforderungen der damaligen Zeit nicht mehr entsprach.² Nach der Wiedereröffnung im Sommer 1950 bot das Museum mit seinen hellen Räumen und einer nunmehr geordneten Aufstellung der Exponate einen ganz neuen Anblick.³ Ende der 1950er- und Anfang der 1960er-Jahre wurde die museale Präsentation durch eigens konstruierte Vitrinen abermals moderner gestaltet.⁴ Im Gründungsjahr des Archäologischen Parks Carnuntum – 1988 – beschloss die Niederösterreichische Landesregierung eine weitere Generalsanierung des Museums. 1992 erstrahlte das Gebäude schließlich außen wie innen mit der Dauerausstellung „Carnuntum. Das Erbe

Roms an der Donau“ in neuem Glanz. Von 2004 bis 2021 folgten sechs weitere Ausstellungsprojekte im Museum Carnuntinum.⁵ Mit der Dauerpräsentation „Carnuntum – Weltstadt am Donaulimes“ ab Juni 2022 soll das Raumdesign von 1904 wiederhergestellt werden, gepaart mit modernsten Vitrinen und neuester Medientechnik. Neben den klassischen Highlights werden auch bisher noch nie gezeigte Funde aus Carnuntum und seiner näheren Umgebung für die Besucher*innen zugänglich gemacht. Stellvertretend hierfür stehen die beiden in der Folge vorgestellten Götterstatuetten: die eine noch unpubliziert und im vergangenen Jahrzehnt erworben, die andere ein altbekanntes und bereits mehrfach präsentiertes Stück.

STATUETTE DES SONNENGOTTES SOL

Die aus einer Erwerbung des Jahres 2014 stammende Bronzestatue mit gesichertem Fundort Carnuntum stellt den römischen Sonnengott Sol dar. Während man bronzene Büsten dieses Gottes aus Carnuntum sehr wohl kennt, konnte hiermit erstmals auch eine Soldarstellung in Statuettenform für den Sammlungsbereich Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) gewonnen werden. >>

Foto: Niki Gail

Die unbekleidete, 11,2 Zentimeter große Figur mit der Inventarnummer CAR-M-4320 steht auf dem rechten Bein. Das leicht erhobene linke Bein ist mit nach außen gedrehtem Fuß zurückgestellt. Der Körper weist von der Hüfte abwärts eine leichte Rechtsdrehung auf. Sol hat einen kurzen Mantel – die Chlamys – umgelegt. Dieser fällt von einem Bausch auf der linken Schulter in drei wulstartigen Falten über den linken Teil des Rückens hinab, wird über den angewinkelten linken Unterarm geschlungen und hängt schließlich bis auf Kniehöhe herab. Die linke Hand mit den leicht gekrümmten Fingern ist nach oben gedreht, der rechte Arm seitlich annähernd horizontal vom Körper weggestreckt, die rechte Hand fehlt. Möglicherweise hielt Sol einst Zügel und Peitsche in seinen Händen. Auf dem frontal nach vorne gerichteten Kopf sitzt ein fünfzackiger Strahlenkranz, die linke untere Strahlenspitze ist abgebrochen. Das schmale jugendliche Gesicht wird von Buckellocken eingerahmt, am Hinterkopf ist die Frisur anliegend sowie im Nacken in vier zweireihige Locken unterteilt. Die Gesichtszüge sind schön modelliert, man erkennt jedoch leichte Abstoßungen im Bereich des rechten Auges.

In der römischen Mythologie wurde Sol als Sonnengott verehrt und wie sein Pendant in der griechischen Götterwelt – Helios – unter anderem als Lenker des Sonnenwagens mit Strahlenkrone dargestellt. Der Kult des Sol, der auf eine eigene altitalische Tradition zurückgeht, spielte vor allem in der römischen Kaiserzeit eine wichtige Rolle. Auch in der severischen Dynastie (193–235 n. Chr.), deren Begründer Septimius Severus im Jahr 193 n. Chr. in Carnuntum zum römischen Kaiser ausgerufen worden war, fand der Sonnenkult eine besondere Ausprägung.⁶

STATUETTE DER GÖTTIN VENUS

Die zierliche, aus Bronze gefertigte Statuette stellt die römische Göttin Venus dar und gehört ohne Zweifel zu den schönsten figürlichen Bronzeexponaten der Römerstadt Carnuntum. Sie stammt ursprünglich aus der umfangreichen Carnuntiner Privatsammlung Ludwigstorff, die in Teilen von Beginn an, das heißt seit

1904, im Museum Carnuntinum ausgestellt war, aber erst im Jahr 1953 durch das Land Niederösterreich erworben wurde.⁷

Die unbekleidete, 13,1 Zentimeter hohe Figur mit der Inventarnummer CAR-M-2587 steht auf dem rechten Bein, der vordere Teil des rechten Fußes fehlt. Das leicht erhobene linke Bein ist mit nach außen gedrehter Fußspitze zurückgestellt. Die Göttin stützt sich mit der gesenkten linken Hand auf einen am Boden neben ihr stehenden, als Herme bezeichneten Pfeiler des Fruchtbarkeitsgottes Priapus.⁸ Der ebenfalls gesenkte rechte Arm ist direkt unterhalb der Armbeuge abgewinkelt und weggebrochen. In der fehlenden Rechten hielt die Göttin ursprünglich wohl ein Attribut in Form eines Spiegels, Apfels oder einer Schale. Das von einem Mittelscheitel ausgehende und in Strähnen zurückgekämmte Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Man erkennt drei Korkenzieherlocken, von denen eine auf die linke Schulter und zwei auf den Rücken fallen. Eine vierte, weniger kunstvoll ausgearbeitete lange Haarsträhne liegt auf der rechten Schulter auf. Auf dem Kopf sitzt ein hohes, annähernd halbmondförmiges Diadem mit einem zentralen knopfähnlichen Fortsatz und einer randbegleitenden Zierkerbe. In beiden Augen erkennt man eine als Bohrung ausgeführte Iris. Im rechten Auge hat sich noch die um die Iris gelegte Silbereinlage erhalten, während diese im linken Auge nur mehr im Ansatz sichtbar ist.

Die altitalische Venus, ursprünglich als Göttin des Frühlings und der Gärten verehrt, wurde durch die Gleichstellung mit der griechischen Göttin der Liebe – Aphrodite – auch zur Verkörperung der weiblichen Schönheit.⁹ Unzählige Statuetten dieser anmutigen Gottheit zählen zum Bestand des Sammlungsbereichs Römische Archäologie der LSNÖ.¹⁰ Mit der hier präsentierten Venus, aber auch mit dem eingangs vorgestellten Sol kehren nun abermals zwei römische Bronzestatuetten in das Museum Carnuntinum zurück, um schön inszeniert in der Kultvitrine als Teil der römischen Götterwelt von den Besucher*innen der neuen Ausstellung bestaunt zu werden.



Bronzestatue der Göttin Venus
(Inv.Nr. CAR-M-2587)

Foto: Niki Gail

¹ Vgl. Eduard Vorbeck: Museum Carnuntinum. St. Pölten 1982, S. 5ff., Taf. I–II.
² Ein bereits für das Jahr 1939 geplanter Umbau der alten, seit 1904 nicht veränderten Ausstellung musste wegen des Beginns des Zweiten Weltkrieges verschoben werden. Vgl. ebd., S. 12.
³ Vgl. ebd., S. 12ff., Taf. III–V.
⁴ Vgl. ebd., S. 37, Taf. LXX.
⁵ „Marc Aurel und Carnuntum“ (2004); „Legionsadler und Druidenstab. Vom Legionarslager zur Donaumetropole“ (2006–2007); „Von Kaisern und Bürgern. Antike Kostbarkeiten aus Carnuntum“ (2008–2010); „Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum“ (NÖ Landesausstellung 2011) (2011–2012); „A.D. 313. Von Carnuntum zum Christentum“ (2013–2016); „Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Caesaren“ (2017–2021).
⁶ Zum Kult des Sonnengottes Sol vgl. Gabrielle Kremer: Helios/Sol, der Sonnengott. In: Franz Humer u. a. (Hrsg.), A.D. 313. Von Carnuntum zum Christentum. Ausst.-Kat. Archäologisches Museum Carnuntinum. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. Nr. 517. Bad Vöslau 2014, S. 240.

⁷ Vgl. Vorbeck: Museum Carnuntinum, S. 15, 35. Mit dieser Erwerbung vergrößerte sich der Objektbestand des Museums ganz erheblich.
⁸ Die Unterkante dieses Pfeilers liegt drei Millimeter tiefer als die Unterkante des linken Fußes der Statuette.
⁹ Vgl. Werner Jobst (Hrsg.): Carnuntum. Das Erbe Roms an der Donau. Ausst.-Kat. Archäologisches Museum Carnuntinum. St. Pölten 1992, S. 362, Nr. 11.
¹⁰ Vgl. z. B. Franz Humer (Hrsg.): Von Kaisern und Bürgern. Antike Kostbarkeiten aus Carnuntum. Ausst.-Kat. Archäologisches Museum Carnuntinum. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. Nr. 482. Wien 2009, S. 219ff., Nr. 910ff.

SAMMLUNGSBEREICH RÖMISCHE ARCHÄOLOGIE

Zeugnisse des Wirtschaftslebens

Objektauswahl für die neue Dauerausstellung in Carnuntum

Von Alexandra Rauchenwald

Ab Juni 2022 ist im Museum Carnuntinum die Schau „Carnuntum – Weltstadt am Donaulimes“ zu sehen. Konzipiert als Dauerausstellung, präsentiert sie zahlreiche noch nie gezeigte Artefakte aus den jüngeren Forschungsgrabungen Carnuntums sowie aus den Altbeständen des Sammlungsbereichs Römische Archäologie der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ). Neben den Neuerwerbungen sind bereits bekannte bedeutende Museumsstücke aus den Sammlungsbeständen auf der Objektliste zu finden.

Anders als in den zahlreichen Sonderausstellungen¹ der vergangenen beiden Jahrzehnte, in denen einzelne historische Ereignisse oder Persönlichkeiten der römischen Geschichte Carnuntums im Fokus standen, wird in der neuen Dauerausstellung der thematische Bogen breit gespannt. Mithilfe modernster Technologien, einer Fülle von Grafiken, Texten und interessanten Objekten erhalten die Besucher*innen Informationen zu Themen wie Alltagskultur, Freizeitgestaltung, Handel und Handwerk oder Kult und Religion.

Nach Abschluss der ersten Planungsphase, in der die Kurator*innen² das Grobkonzept erarbeitet und die Hauptthemen festgelegt hatten, konnte mit der Vorauswahl möglicher Exponate begonnen werden. Die Funde lagern mehrheitlich in der Kulturfabrik in Hainburg³,

dem archäologischen Depot der LSNÖ. Die großzügigen Raumstrukturen erlaubten es, die Objekte auf 100 mal 200 Zentimeter großen Tischen und Paletten entsprechend den festgelegten Themenbereichen zu platzieren. Um zu verstehen, welche Überlegungen für die Auswahl möglicher Objekte für die neue Ausstellung im Museum Carnuntinum entscheidend waren, soll der Ablauf exemplarisch am Themenkreis „Handel und Handwerk – das Wirtschaftsleben in Carnuntum“ erläutert werden.

Das römische Carnuntum umfasste die Siedlungsgebiete der modernen Orte Petronell-Carnuntum und Bad Deutsch-Altenburg im östlichen Niederösterreich. Während diese heute im Herzen Europas liegen, entwickelte sich die antike Metropole topografisch in einer Grenzregion – am Limes – an der nördlichen Außengrenze des Imperium Romanum. Trotz ihrer peripheren Lage erblühte die Stadt im Lauf ihrer rund 400-jährigen Geschichte zu einem wichtigen Handels- und Wirtschaftszentrum. Mehrere Faktoren waren dafür entscheidend. Impulsgeber für die wirtschaftliche Entwicklung war das römische Heer mit seinen vor Ort stationierten Soldaten und seinem Gefolge, zu dem Familienmitglieder ebenso zählten wie Handwerker und Händler*innen. Ferner lag Carnuntum am Kreuzungspunkt zweier bedeutender Handelswege: der von Norden nach Süden führenden >>

Foto: Landessammlungen NÖ

Bernsteinstraße und der Ost-West verlaufenden Limesstraße. Eine weitere Verkehrsader – die Donau – durchzieht bis heute die nördlich des Stadtgebietes liegende Aulandschaft.

Zeugnisse dieser längst vergangenen ökonomischen Erfolgsgeschichte sind neben schriftlichen Quellen und architektonischen Hinterlassenschaften hauptsächlich die zur Römerzeit in Carnuntum erzeugten bzw. vertriebenen Produkte und Waren. Viele haben die Jahrhunderte überdauert. Die örtlich oder regional ansässigen Werkstätten unterschiedlichster Sparten deckten mit ihren Erzeugnissen einen Großteil der lokalen Nachfrage nach Gütern des täglichen Bedarfs. Zu den bedeutendsten Gewerbezweigen zählten Töpfereibetriebe, die ihre Produkte – darunter Küchen- und Tafelgeschirr, Gefäße zur Vorratshaltung, Beleuchtungsgeräte, Gerätschaften wie Spinnwirtel oder Webgewichte, Spielzeug und Gegenstände des Kunsthandwerks – in großen Mengen herstellten. Dieses Faktum spiegelt sich in den enormen keramischen Beständen wider, die in den Depoträumen der Kulturfabrik in Hainburg lagern. Weitere Belege für das Wirken römischer Töpfer sind für den Fachbetrieb typische Werkzeuge. So wurde für die neue Ausstellung etwa ein Rollrädchen ausgewählt, mit dem sich ein wellenförmiges Dekor erzeugen ließ. Weitere Hinweise auf lokale Produktionsstätten liefern Lampenmodellen bzw. Halbformen für figürliche Terrakotten. Halberzeugnisse bzw. Fehlgüsse, ein Amboss, Zangen, Feilen und Gussmodellen sind Indizien für metallverarbeitende Betriebe. Abgesägte Knochen, Hornzapfen und Produktionsabfälle belegen die Existenz von Beinschnitzern, deren großes Sortiment Haar- und Ziernadeln, Griffe für unterschiedlichste Gerätschaften, Kämmen, Möbelzierrat, Schreibgriffel, Spielsteine, Würfel und noch vieles mehr umfasste.

Neben den in lokalen bzw. regionalen Werkstätten produzierten Gütern lassen sich einzelne Produktgruppen eindeutig als Importware klassifizieren. Dazu zählen primär hochwertig ausgeführte, teilweise filigrane Feinwaregefäße oder teures Terra-Sigillata-Geschirr, die über internationale Handelsverbindungen zunächst aus Italien, etwa ab dem 2. Jahrhundert aus Gallien, Germanien oder



Multifunktionsvitrine nach den Entwürfen und Plänen von Architekt DI Reinhardt Gallister, Wien. In dieser Vitrine werden „Römische Küche und Tischkultur“ thematisiert.

Rätien nach Carnuntum gelangten. Zahlreiche dieser Keramikwaren tragen Stempel, die wertvolle Hinweise auf Produktionsstätten und Arbeitsabläufe liefern. So wird in der neuen Ausstellung etwa eine Terra-Sigillata-Bilderschüssel des in Rheinzabern tätigen Töpfers REGINUS zu sehen sein. Die Namen von Fabrikanten oder Töpfern finden sich aber auch auf Lampen, Küchengerätschaften – wie dem Rand einer Reibschale – oder Amphoren, also typischen Transportgefäßen aus der Römerzeit.

Meisterstempel auf römischen Bronzegefäßen stellen eine Besonderheit dar und sind nur auf ausgewählten Formen vorhanden. Anders als keramische Erzeugnisse konnten beschädigte oder misslungene Bronzegefäße durch Einschmelzen recycelt werden und sind daher rarer. Darüber hinaus beschränkte sich die Vorgehensweise, Bronzegefäße zu stempeln, auf die Zeit zwischen dem beginnenden 1. bis gegen Anfang bzw. Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr.⁴ Demzufolge erschien es schlüssig, drei gestempelte Gefäßteile in die Objektliste aufzunehmen.



Griffe von römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln

Auf fragmentarisch erhaltenen Kasserollengriffen sind die Namen zweier capuanischer Bronzegefäßhersteller zu lesen bzw. zu ergänzen: des Lucius Ansius Epaphroditus⁵ und des Publius Cippius Polybius⁶. Es handelte sich dabei um die beiden größten Fabrikanten, die mit ihren Erzeugnissen am Weltmarkt führend waren.⁷ Auf einem schmalen, langstieligen Siebgriff findet sich der Meisterstempel VINDOBILOF⁸. Dieser Griff war Bestandteil einer zweiseitigen Garnitur, die aus einer Kelle und einem Sieb bestand. Sie wurde zum Schöpfen und Sieben von Wein verwendet.

Nach diesem kurzen Exkurs kehren wir zum eigentlichen Ablauf der Vorbereitungsarbeiten für die neue Ausstellung im Museum Carnuntinum zurück. Die aus gestaltungstechnischen Aspekten teilweise erforderliche Verkleinerung der Ausstellungsflächen und damit verbunden die Gefahr der möglichen Überladung der Vitrinen durch zu viele Exponate machten es nach Vorlage der endgültigen Vitrinenmaße erforderlich, die Zahl der Exponate zu reduzieren. Bereits erstellte Objektlisten – sie beinhalten neben der Objektbezeichnung die Inventarnummer, Maßangaben, Literaturzitate und jeweils ein Foto – wurden aktualisiert. Im nächsten Arbeitsschritt galt es zu kontrollieren, welche Artefakte bislang unveröffentlicht beziehungsweise in keiner Datenbank erfasst waren. Sie wurden vorab katalogmäßig beschrieben und fotografiert. Danach konnten alle Objekte fachgerecht verpackt und für den Transport ins Museum vorbereitet werden.

¹ In den vergangenen beiden Dezennien wurden im Museum Carnuntinum mehrere Sonderausstellungen gezeigt. 2004 stand die Schau „Marc Aurel und Carnuntum“ auf dem Programm. Es folgten die Ausstellungen „Legionsadler und Druidenstab. Vom Legionslager zur Donaumetropole“ (2006/07), „Von Kaisern und Bürgern. Antike Kostbarkeiten aus Carnuntum (2008–2010)“, „Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum“ (2011/12), „A. D. 313. Von Carnuntum zum Christentum“ (2013–2016) sowie „Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Cäsaren“ (2017–2021).

² Mag. Dr. Eduard Pollhammer (Sammlungsleiter des Sammlungsbereichs Römische Archäologie der LSNÖ), Priv. Doz. Dr. Christian Gugl, M.A. MSc (GIS), Mag. Dr. Franziska Beutler, Mag. Dr. Gabrielle Kremer.

³ Ein geringer Bestand lagert in Depots in Bad Deutsch-Altenburg.

⁴ Vgl. Richard Petrovsky: Studien zu römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln. Kölner Studien zur Archäologie der Römischen Provinzen, Bd. 1. Buch am Erlbach 1993, S. 12.

⁵ Vgl. Alexandra Rauchenwald: Ausgewählte Fundgruppen aus Haus I in der Zivilstadt Carnuntum. In: Carnuntum Jahrbuch 2006. Wien 2006, S. 281ff., hier: S. 298, Nr. 47, Taf. 318.

⁶ Vgl. Alexandra Rauchenwald: Bronze- und Silbergeschirr. In: Werner Jobst (Hrsg.), Carnuntum. Das Erbe Roms an der Donau. Ausst.-Kat. Archäologisches Museum Carnuntinum. Bad Deutsch-Altenburg 1992, S. 378.

⁷ Vgl. Jürgen Kunow: Die capuanischen Bronzegefäßhersteller Lucius Ansius Epaphroditus und Publius Cippius Polybius. In: Bonner Jahrbücher 185, 1985, S. 215–242, hier: S. 215.

⁸ Corpus Inscriptionum Latinarum, 6017,10. Vgl. auch Aladár Radnóti: Die römischen Bronzegefäße von Pannonien. Diss. Pann. II, 6. Budapest 1938, S. 73, Taf. 17; sowie Petrovsky: Studien zu römischen Bronzegefäßen, S. 313.

SAMMLUNGSGEBIET KULTURGESCHICHTE

NEU IN DER SAMMLUNG 2021

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE UND RECHTSGESCHICHTE

Im Zuge der Rechercharbeiten für die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 konnte die Öl-Studie aus dem Jahr 1860 zu Eduard Ritter von Engerths (1818–1897) Monumentalgemälde „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Sieg bei Zenta“ erworben werden. Letzteres entstand zwischen 1860 und 1865, befindet sich heute im Budapester Magyar Nemzeti Múzeum und gilt als Hauptwerk Engerths. Die dargestellte Szene zeigt Prinz Eugen kurz nach der Schlacht unter dem österreichischen Banner stehend und den Sieg über die Osmanen verkündend. Er begründete den enormen Reichtum Eugens, der ihm unter anderem den Erwerb der Herrschaft Hof an der March 1725 erlaubte.

SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

Eine besondere Neuerwerbung des Jahres 2021 stellt eine Serie von acht Schnitzbildern von Josef Schneider (1869–1941) dar. Der Künstler aus Allentsteig war, wie schon sein Vater, als gelernter Pfeifenerzeuger tätig, hatte ein eigenes Geschäft und stellte nebenbei seine Schnitzarbeiten her. Die Pfeifen wurden teils sehr aufwendig verziert; so fertigte Josef Schneider etwa eine 63 Zentimeter hohe Riesenpfeife für die Erste Internationale Jagd Ausstellung 1910 in Wien. Seine Halbreiefs, die mit ebenso aufwendig geschnitzten Rahmen versehen sind, zeigen Szenen aus dem jagdlichen Bereich, historische Themen wie die Türkenbelagerung oder eine Allegorie auf die Verluste des Ersten Weltkrieges.

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

In den Bestand der Historischen Spielzeugsammlung konnte 2021 eine Wandtafel mit dem Motiv „Donautal bei Melk“ übernommen werden. Sie ist Teil der vom österreichischen Pädagogen und Schulreformer Viktor Fadrus initiierten Schultafelserie „Österreichische Landschafts- und Kulturbilder“.

Die Tafel zeigt das Zusammenspiel von Landschaft und dynamischer Fahrt einer Dampflokomotive vor dem Hintergrund des Stiftes Melk. Geschaffen hatte die Ansicht 1924 Professor Josef Danilowatz (1877–1945), ein österreichischer Grafiker und Maler, der mit seinem künstlerischen Schaffen aus der Dampfisenbahnkultur nicht wegzudenken ist. Seine farbigen Illustrationen mit Eisenbahnmotiven wurden für Kinderbücher, Lehrbücher, Reklame und Publikationen der Industrie sowie für die Titelblätter und den Inhalt der Märklin-Modelleisenbahn-Jahreskataloge von 1929 bis 1938 verwendet.

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Im Jahr 2021 konnte ein bislang unbekannter Teilbestand aus dem Nachlass des Kabarettisten, Schauspielers und Regisseurs Karl Farkas erworben werden, der im Archiv des Thomas Sessler Theaterverlags aufgefunden worden war. Zudem wurde ein Konvolut mit sämtlichen Texten zur bildenden Kunst von Alois Vogel (1922–2005), dem Autor, Grafiker und Mitbegründer des Literaturvereins Podium, von seinem Nachlassverwalter Helmut Peschina der Literatursammlung als Schenkung übergeben.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2021

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE UND RECHTSGESCHICHTE

WISSENSVERMITTLUNG

- ▶ Kuratierung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022, Schloss Marchegg (26.3.–13.11.2022)
- ▶ Redaktion des Ausstellungskatalogs „Marchfeld Geheimnisse. Mensch. Kultur. Natur.“ zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2022

SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

WISSENSVERMITTLUNG

- ▶ Leitung Praxiskurs „Inventarisierung“ als Modul des Kustod*innenlehrgangs von Museumsmanagement Niederösterreich
- ▶ Zwei Kurse zum Thema Objektfotografie, einmal digital und einmal vor Ort im Geschirrmuseum Wilhelmsburg

SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

AUSSTELLUNGEN

- ▶ Objekte aus der Historischen Spielzeugsammlung wurden 2021 in folgenden Ausstellungen gezeigt:
- ▶ „I wer’ narrisch! Das Jahrhundert des Sports“, Haus der Geschichte im Museum Niederösterreich, St. Pölten (13.3.2021–9.1.2022)
- ▶ „Sehnsucht Ferne. Aufbruch in neue Welten“, Schallaburg (20.3.–7.11.2021)
- ▶ „Der junge Hitler. Prägende Jahre eines Diktators 1889–1914“, Nordico, Linz (16.4.–31.10.2021)

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

WISSENSVERMITTLUNG

Vortrag im Rahmen der Reihe „Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945“ am 3. Mai 2021 im Literarischen Quartier Alte Schmiede in Wien zu Ilse Tielschs Roman „Das letzte Jahr“.

FORSCHUNG

Im August 2021 startete das vom FWF geförderte Projekt „Auden Musulin Papers: A Digital Edition of W. H. Auden’s Letters to Stella Musulin“, das am „Austrian Center for Digital Humanities and Cultural Heritage“ angesiedelt ist. Da die Briefe Audens dem Bestand der Literatursammlung angehören, fungieren die Landessammlungen Niederösterreich als Kooperationspartner.



SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHE LANDESKUNDE UND RECHTSGESCHICHTE

„Provenienz: Kaiserhaus“

Zur Bedeutung des Vermerks im Bestand der Kaiserhaussammlung

Von Abelina Bischof

Foto: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien/Christoph Schleißmann

Das materielle Erbe der Habsburgerdynastie ist zentraler Wirtschaftsfaktor des österreichischen Kulturtourismus. Die Marke Habsburg lukriert den Hauptanteil der Umsätze österreichischer Museen und Sammlungen. Allen voran führt das Schloss Schönbrunn mit seinen Dependancen – Sisi-Museum und Kaiser-Appartements in der Hofburg, Möbelmuseum Wien und Marchfeldschlösser Hof und Niederweiden – mit Rekorden von über fünf Millionen Besucher*innen das Ranking der meistbesuchten Sehenswürdigkeiten des Landes alljährlich klar an. Die besondere Anziehungskraft dieser imperialen Ausflugsdestinationen liegt im vergegenständlichten Erbe der Habsburger – von privaten Gegenständen über Kunstsammlungen bis zu den Gebäuden samt Mobiliar –, das dort an seinen authentischen Standorten zu besichtigen ist.

Seit 2015 verwalten auch die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) einen Teil dieses imperialen Erbes: Mit der sogenannten Kaiserhaussammlung erwarb das Land Niederösterreich die weltweit größte Privatsammlung an Objekten aus dem österreichischen Kaiserhaus. Der Wiener Gastronom Mario Plachutta hatte sie über zehn Jahre durch gezielte Ankäufe bei den

jährlichen Kaiserhaus-Auktionen des Wiener Dorotheums zusammengestellt.

Die aus über 2.000 Einzelobjekten bestehende Kaiserhaussammlung umfasst neben Gegenständen aus dem Umkreis der kaiserlichen Familie, des kaiserlichen Hofstaats und von dessen Hofämtern auch eine beachtliche Anzahl an Objekten mit der Provenienz „Kaiserhaus“. In nur wenigen Fällen findet dieser lapidare Vermerk Ergänzung durch detailliertere Angaben über die Vorbesitzer*innen oder den genauen (Erb-)Weg, über den das Objekt Eingang in die Sammlung fand. Dennoch lässt sich die Provenienz durch eingehende Beschäftigung mit dem Schicksal der habsburgischen Vermögenswerte nach dem Ende der Monarchie nahezu eindeutig rekonstruieren. Im Folgenden sei es in aller Kürze skizziert.

DAS SCHICKSAL DES HABSBURGISCHEN ERBES NACH 1918

Im Lauf ihrer über 600 Jahre andauernden Herrschaft häuften die Habsburger, wie jedes andere regierende Herrscherhaus auch, beachtliches Vermögen in Form von Landbesitz, Immobilien und Kunstsammlungen an. >>



Kaiserliches weiß-goldenes Tee-, Kaffee- und Mokkaservice (Inv.Nr. LK1755/1-64)



Detailaufnahme eines mit Delphin bekrönten Teekannendeckels aus dem kaiserlichen weiß-goldenen Tee-, Kaffee- und Mokkaservice (Inv.Nr. LK1755/3)

Die Grundlage für den privaten Reichtum der Dynastie legte Maria Theresias Ehemann Franz Stephan von Lothringen, der mit ökonomischem Talent und unternehmerischem Geschick ein frühindustrielles Imperium schuf.

Zum Zeitpunkt der Ausrufung der Republik 1918 waren die Vermögenswerte der Habsburgermonarchie rechtlich in drei Gruppen unterteilt: das Hofärar, das Vermögen der Familienfonds und das Privatvermögen einzelner Mitglieder des Hauses Habsburg.

Das Hofärar oder Krongut umfasste jene Besitztümer, über die der Kaiser nicht als Privatperson, sondern in seiner Funktion als Souverän verfügte. Es waren dies Residenzen und Schlösser samt Inventar, die er zu Repräsentationszwecken nutzte und die aus staatlichen Mitteln erhalten wurden. Mit dem Habsburgergesetz vom 3. April 1919 ging das Krongut – darunter auch die

offiziellen Residenzen Schloss Schönbrunn und Hofburg, die Hofoper und die Hofmuseen samt Mobiliar und Inventar – in das Eigentum der jungen Republik über. Große Teile der Originaleinrichtung der imperialen Residenzen blieben so, bisweilen bis heute, an ihren ursprünglichen Aufstellungsorten in situ erhalten.

Neben dem Hofärar existierte mit den Familienfonds eine Sonderform kaiserlichen Vermögens. Dabei handelte es sich um beachtliche Werte, unter anderem die Sammlungen der Hofbibliothek, die Ambrasersammlung oder die grafische Sammlung der Albertina, aber auch Anwesen wie die Schlösser Eckartsau, Orth, Hof und Niederweiden sowie Laxenburg samt ihren Gartenanlagen und Ländereien. Sie sollten als Familienvermögen ungeteilt und unveräußerlich im Besitz der Dynastie bleiben und dienten der ökonomischen Absicherung

ihrer Mitglieder. Nach der Weigerung des letzten Kaisers Karl I., formell abzudanken, wurde auch dieses Vermögen als gebunden bezeichnet und von der Republik Österreich konfisziert. Die von der Dynastie als Enteignung wahrgenommene Vermögensübernahme belastete die Beziehungen der Republik zur Familie Habsburg-Lothringen bis in die jüngste Vergangenheit schwer.

Ein Großteil des habsburgischen Erbes befindet sich demnach heute auf Grundlage des Habsburgergesetzes im Besitz öffentlicher Museen und Sammlungen. Dass in den alljährlichen Kaiserhaus-Auktionen im Wiener Dorotheum dennoch in regelmäßigen Abständen Gegenstände mit der Provenienz Kaiserhaus zum Verkauf gelangen, ist dem Umstand geschuldet, dass das Privateigentum einzelner Mitglieder des Hauses Habsburg von den Bestimmungen besagten Gesetzes unangetastet

blieb ... sofern diese dafür formell auf ihre Herrschaftsansprüche verzichteten. Das tat unter anderem die jüngste Tochter des Kaiserpaares, Erzherzogin Marie Valerie. Ihre Nachkommen aus der Ehe mit Franz Salvator, die Familienzweige Habsburg-Lothringen und Waldburg-Zeil, leben daher noch heute in ihren niederösterreichischen Familienbesitzen Schloss Wallsee, Schloss Rorregg und Schloss Persenbeug sowie in der Kaiservilla in Bad Ischl. Die meisten der in der Kaiserhaussammlung befindlichen Gegenstände mit Provenienz Kaiserhaus stehen in Zusammenhang mit der Person Marie Valerie und können mit großer Sicherheit dem von ihr begründeten Familienzweig und ihrer Nachkommenschaft zugeordnet werden. Dies sei an drei Objekten aus der Kaiserhaussammlung exemplarisch verdeutlicht. >>



Taufgarnitur der Erzherzogin Elisabeth Franziska von Österreich-Toskana (Inv.Nr. LK2234/1-12)



Taufgarnitur der Erzherzogin Elisabeth Franziska von Österreich-Toskana in originaler Lederkassette (Inv.Nr. LK2234/1-12)

AUS KAISERLICHEM PRIVATBESITZ

Die Provenienz der Taufgarnitur der erstgeborenen Tochter Marie Valeries und Franz Salvators, Erzherzogin Elisabeth Franziskas von Österreich-Toskana, verheiratete Gräfin von Waldburg zu Zeil und Hohenems, ist über die auf der originalen Lederkassette angebrachte Erzherzogskrone und einen handschriftlichen Verweis auf die ehemalige Besitzerin rekonstruierbar. Bei dem von der Wiener Silbermanufaktur Mayerhofer & Klinkosch kunstvoll gefertigten Kleinod handelt es sich demnach um ein Geschenk ihrer Großmutter Kaiserin Elisabeth, die für ihre Enkeltochter nicht nur als Namengeberin, sondern auch als Taufpatin fungierte.

Auch für das weiß-goldene Tee-, Kaffee- und Mokkaservice aus dem Bestand der Kaiserhaussammlung lässt sich eine Provenienz aus der Nachkommenschaft Erz-

herzogin Marie Valeries annehmen. Das 60-teilige Service aus der Gräflisch Thun'schen Porzellanfabrik in Klösterle entstand in den 1850er-Jahren im Auftrag des Onkels und Vorgängers Kaiser Franz Josephs I., Kaiser Ferdinands I., der zu diesem Zeitpunkt bereits abgedankt hatte und in Prag lebte. Nach seinem Tod erhielt sein Universalerbe Franz Joseph das Service und schenkte es seiner Gemahlin Elisabeth, nicht ohne es zuvor noch aufwendig umarbeiten und die Deckel mit deren Lieblingssymbol – dem Delphin – bekrönen zu lassen. Die Kaiserin verwendete das Service für den persönlichen Gebrauch in der für sie errichteten Hermesvilla in Lainz, in deren Inventar es sich auch dokumentiert findet. Da die Hermesvilla samt Inventar nach dem Tod Elisabeths auf dem Erbweg an ihre jüngste Tochter Marie Valerie gelangte, kann mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass auch das dort befindliche Service auf die

Erzherzogin und ihre Nachkommen übergang und von dort seinen Weg in die Kaiserhaussammlung fand.

Der Bestand der Kaiserhaussammlung wird seit ihrer Übernahme durch die LSNÖ kontinuierlich erforscht und konservatorisch aufgearbeitet. Jüngst ließ sich in Kooperation mit dem Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien bei einer aus dem Besitz der Nachfahren eines Sohnes Marie Valeries, des Prinzen Altenburg, stammenden Courschleppe eine detaillierte Bestandserfassung durchführen, die spannende Rückschlüsse auf die ursprüngliche Trägerin der Schleppe zulässt. So ist als vermutlich letzte Gelegenheit, zu der die kunstvoll aus blauem Seidenmoiré gefertigte und mit aufwendiger Silberstickerei verzierte Schleppe getragen werden konnte, die Krönung Kaiser Karls I. in Ungarn 1916 zu nennen. Die Vermutung liegt nahe, dass die damals 48-jährige

Marie Valerie oder eine ihrer Töchter die über die Jahre mehrfach abgeänderte Schleppe zu diesem Anlass trug. Das scheint auch deshalb plausibel, weil es sich bei der vorliegenden Silberstickerei passenderweise um ungarische folkloristische Motive handelt, die am österreichischen Hof nach dem Ausgleich mit Ungarn 1867 in Mode gekommen waren.

Literatur

Ilsebill Barta, Martin Mutschlechner (Hrsg.): Bruch und Kontinuität. Das Schicksal des habsburgischen Erbes nach 1918. Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Bd. 39. Wien 2019.

Ilsebill Barta-Fliedl, Peter Parenzan (Hrsg.): Lust und Last des Erbens. Die Sammlungen der Wiener Bundesmobilienverwaltung Wien. Wien 1993.

Katrin Unterreiner: Habsburgs verschollene Schätze. Das geheime Vermögen des Kaiserhauses. Wien 2020.

„Profimethoden“

Der Dopingkoffer von Alfred Kain

Von Michael Resch



Foto: Landessammlungen NO

Die Verwendung unerlaubter Substanzen zur sportlichen Leistungssteigerung ist nichts Neues. Schon in der griechischen Antike setzten Athleten zu diesem Zweck auf bestimmte tierische und pflanzliche Nahrungsmittel, und auch in Süd- und Mittelamerika kauten Inka-Boten Koka-Blätter, um schneller weite Strecken laufen zu können. Mit Beginn der pharmazeutischen Industrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen die ersten chemischen Substanzen auf den Markt, die in einzelnen Sportarten zur Leistungssteigerung dienten und noch im 21. Jahrhundert auf Dopinglisten geführt werden. Aber auch das staatlich systematisch geförderte Doping ab den 1950er-Jahren ist ein Beispiel für die historische Verbindung von leistungssteigernden Substanzen und Leistungssport.¹

Zahlreiche Dopingfälle im Leistungssport haben Sportarten wie den Radsport in den vergangenen Jahren stark in Misskredit gebracht und das Popularitätspotenzial bei Publikum, Sponsoren und Medien massiv beschnitten. Aus diesem Grund schwingt bei vielen in den letzten Jahrzehnten erbrachten sportlichen Spitzenleistungen die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Erreich-

ten mit. Die breite mediale Berichterstattung über Dopingfälle mit oftmals öffentlichen und emotional-reumütigen Geständnissen von Sportler*innen vor Fernsehkameras lässt das Thema auch in das Bewusstsein von Menschen geraten, welche die sportliche Berichterstattung nicht mitverfolgen.²

Einblick in die Schattenseiten des Spitzensports gibt ein sportgeschichtlicher Sammlungszugang in die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), nämlich der Dopingkoffer (Inv.Nr. LK2572/3) von Alfred Kain (1927–2010). Der Name des Radsportlers ist heute vermutlich nur mehr Sporthistoriker*innen und profunden Kenner*innen des österreichischen Radsports bekannt. Die Karriere von Kain begann in den Jahren kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, als der gelernte Elektriker noch in den Bewerbungen der Junioren für den UNION Radclub „Rund um Wien“ seine ersten Rennen bestritt und rasch aufstieg.³ Der Sprung in den Profikader gelang ihm 1951, und schon 1952 feierte Kain als österreichischer Staatsmeister im Straßenrennen einen seiner größten Erfolge. Zu diesem Zeitpunkt gehörte er zu 19 Profiradrennfahrern in Österreich.⁴ Von 1953 bis 1956 fuhr Kain für >>

unterschiedliche Teams im internationalen Wettbewerb und nahm 1954 und 1955 an der Tour de France teil. Seine beste Platzierung dort war der 14. Platz bei der 5. Etappe 1955.

Als Kain mit nur 29 Jahren 1956 seine Profikarriere beendete⁵, behielt er einige Gegenstände, die ihn an seine erfolgreiche Zeit als Radrennfahrer erinnern sollten, und veräußerte sie später an das Sportmuseum Schweiz in Basel. Diese Gegenstände wurden 2021 von den LSNÖ erworben, darunter Erinnerungstücke an die 42. Tour de France im Jahr 1955 – seine Startnummer „67“ (Inv.Nr. LK2572/4), zwei Wimpel von Etappen (Inv.Nr. LK2572/6 und Inv.Nr. LK2572/7), Zeitschriften und Zeitungen (Inv.Nr. LK2572/8-15) sowie ein Metallkoffer (Inv.Nr. LK2572/1) mit der genannten Startnummer. Neben diesen im Sammlungsbereich Historische Landeskunde verwahrten Objekten und Dokumentationsmaterialien ist auch der Dopingkoffer aus der aktiven Rennradkarriere Alfred Kains Teil des Sammlungszugangs. Der kleine, unscheinbare Koffer aus Karton, der aufgeklappt das Werbesujet des Backpulverherstellers Dr. Oetker zeigt, beinhaltet die „Reiseapotheke“ des Radsportlers. Viele der in den Arzneimitteln enthaltenen Substanzen befinden sich heute auf der Dopingliste der Welt-Anti-Doping-Agentur (WADA).

Im Arzneikofferchen finden sich Substanzen, die einen Einblick in die damals verwendeten Mittel und praktizierten Maßnahmen zur Leistungssteigerung im Spitzensport geben: unter anderem Testosteronampullen, Amphetamine in Form von Simpamina D, Stenamina, Profamina, Mittel wie Coramin-R, Coramin-Koffein, Stricnina Nitrato, die als Analeptika Verwendung fanden, sowie verschiedene Spritzen zur Verabreichung der Substanzen.

Auch wenn es sich aus heutiger Perspektive bei einigen Präparaten um Dopingmittel handelt, war an der Einnahme der Substanzen und an praktizierten Maßnahmen zur Zeit der Radsportkarriere Alfred Kains aus rechtlicher Perspektive nichts auszusetzen, da entsprechende Gesetze oder internationale Bestimmungen noch nicht existierten. Doping wurde lediglich als ein Verstoß

gegen Moral und Fair Play betrachtet, der ohne Konsequenzen blieb. Erst ein Jahrzehnt später, im Jahr 1967, definierte man erstmals Substanzen (es handelte sich dabei nur um Stimulanzien sowie Narkotika) und Methoden, die ab diesem Zeitpunkt vom Internationalen Olympischen Komitee (IOK) als Dopingmittel auf einer Verbotliste geführt wurden. In Reaktion darauf verlagerte sich die Einnahme auf leistungssteigernde Substanzen, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Dopingmittel verboten waren, weswegen das Verzeichnis seither eine stetige Erweiterung erfährt.⁶

Die Beschäftigung mit Doping ist heute Bestandteil verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, zu nennen sind unter anderem Geschichte, Medizin, Rechtswissenschaften oder Sportwissenschaften. Doping kann aber auch als gesellschaftliches Problem des Spitzensports betrachtet werden. Im Leistungssport zählen der Erfolg und das Erreichen neuer Rekorde – frei nach dem Motto „höher, schneller, weiter“. Von Sportler*innen werden eine ständige Optimierung des Körpers und der Technik sowie ein Ausreizen der Leistungsgrenzen verlangt. Manche lassen sich von dem Druck dazu hinreißen, über die Grenzen des Erlaubten und gesundheitlich Zumutbaren zu gehen – das Risiko, erwischt zu werden, ist vermeintlich kalkulierbar. Die Logik des Spitzensports fördert demnach die Neigung zum Doping, so dass hier auch von einem strukturellen Problem ausgegangen werden kann.⁷ Gerade der Radsport nimmt dabei eine besondere Rolle ein. Nicht nur hatte er mit Arthur Linton 1896 den ersten Todesfall aufgrund von Medikamentenmissbrauch zum Zwecke der Leistungssteigerung zu beklagen⁸, sondern Doping wird in dieser Sportart auch als systemimmanent betrachtet⁹, was letztlich durch die vielen Dopingfälle zu einem Imageschaden für den Radrennsport weltweit führte.

Daneben darf die ökonomische Perspektive von Doping nicht außer Acht gelassen werden. Die Kommerzialisierung vieler Sportarten führte zur Erhöhung von Preisgeldern sowie Einnahmen aus Sponsoring und Werbung, womit Erfolg mehr denn je mit materiellem Wohlstand einhergeht.¹⁰ Auch wenn die Verwendung von



Diverse Dopingmittel aus dem Besitz von Alfred Kain, 1950er-Jahre (Inv.Nr. LK2572/3)

illegalen leistungssteigernden Mitteln üblicherweise mit Spitzensport in Verbindung gebracht wird, ist diese längst auch im Breitensport angekommen.¹¹

Der vermeintlich harmlose Arzneikoffer von Alfred Kain ist ein wichtiges Objekt für die Auseinandersetzung mit der Kehrseite des Leistungssports bzw. der Geschichte des Dopings und deren Darstellung. Deshalb war das Objekt in verschiedenen Ausstellungen in der Schweiz, 2013 im Qatar Olympic and Sports Museum in Doha und 2021 bei der Sonderausstellung „I wer' narrisch! Das Jahrhundert des Sports“ im Haus der Geschichte im Museum Niederösterreich zu sehen.

- ¹ Vgl. Arnd Krüger: Die Paradoxien des Dopings – ein Überblick. In: Michael Gamper, Jan Mühlethaler, Felix Reidhaar (Hrsg.), Doping. Spitzensport als gesellschaftliches Problem. Zürich 2000, S. 11–34, hier: S. 15.
- ² Vgl. Eckhard Meinberg: Topfit = Dopfit? Zur ethischen Situation des Doping-sports. In: Eckhard Meinberg, Bernhard Maier (Hrsg.), Doping oder Sport. Purkersdorf 2008, S. 5–25, hier S. 13.
- ³ Vgl. Großer Preis von Wien. In: Wiener Kurier, 12.6.1946, S. 5.
- ⁴ Vgl. Franz Dusika: Radsport Handbuch. Wien 1952, S. 10.
- ⁵ Statistik Alfred Kain unter www.procyclingstats.com/rider/alfred-kain, abgerufen am 10.12.2021.
- ⁶ Vgl. Benedetta Bisol: Sports Enhancement Technologies und Doping. Die Debatte um den Einsatz (bio)technologischer Leistungssteigerungsmaßnahmen im Hochleistungssport am Beispiel des sogenannten Techno-Dopings. In: Christoph Asmuth, Christoph Binkelmann (Hrsg.), Entgrenzungen des Machbaren? Doping zwischen Recht und Moral. Bielefeld 2012, S. 119–157, hier: S. 122f.
- ⁷ Vgl. Bernhard Maier: Weichenstellung im Dopingssport. Vom unabhängigen Sportgericht zum zivilen Strafrecht. In: Meinberg/Maier (Hrsg.), Doping oder Sport, S. 27–67, hier: S. 29.
- ⁸ Vgl. Erich Vogl: Auf immer und ewig. Wettkampf und Doping, die treuen Weggefährten. In: Martin Sörös, Erich Vogl (Hrsg.), Sp(r)itzenleistungen. Doping und die Zukunft des Sports. Wien 2008, S. 24–62, hier: S. 35.
- ⁹ Vgl. Ralf Meutgens: Prolog. In: ders. (Hrsg.), Doping im Radsport. Bielefeld 2007, S. 11–16, hier: S. 14f.
- ¹⁰ Vgl. Frank Daumann: Doping im Hochleistungssport aus ökonomischer Sicht. In: Eike Emrich, Werner Pitsch (Hrsg.), Sport und Doping. Zur Analyse einer antagonistischen Symbiose. Frankfurt am Main 2008, S. 60–78, hier: S. 63.
- ¹¹ Vgl. Meinberg: Topfit = Dopfit?, S. 6.



SAMMLUNGSBEREICH VOLKSKUNDE

Stadt und Land

Objekte aus dem Industrieviertel

Von Rocco Leuzzi

Jene Objekte des Sammlungsbereichs Volkskunde der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ), von denen Angaben zur Provenienz überliefert sind, verteilen sich relativ ausgewogen auf die Viertel Niederösterreichs sowie auf Wien, von wo ebenfalls Objekte vorhanden sind. Etwa ein Fünftel lässt sich demnach dem Viertel unter dem Wienerwald, also dem Industrieviertel, zuordnen. Diese Provenienzanangaben beinhalten aber keine genauere Definition, ob es sich dabei um den Herkunftsort, den Verwendungsort oder den Fundort handelt. Mit diesen vorhandenen Ortsangaben wird in der volkskundlichen Sammlung gearbeitet, da genauere Daten für die bereits vor Jahrzehnten in die Sammlung übernommenen Objekte nicht vorliegen. Die durchgehende inhaltliche Beschlagwortung der in der Datenbank The Museum System (TMS) erfassten volkskundlichen Bestände ermöglicht einen Blick auf die thematische Zuordnung der Objekte, und dieser zeigt, dass die Verteilung nur bezüglich der Provenienz ausgewogen ist. Während sich die Viertel Niederösterreichs hinsichtlich des Verhältnisses der Lebensräume Stadt und Land zueinander unterscheiden, trägt die Zusammensetzung der Sammlung diesem Umstand keine Rechnung: Sie ist in ihrer Gesamtheit mehrheitlich agrarisch geprägt. Besonders im Industrieviertel war und ist der Alltag neben dem länd-

lichen Leben auch von der Arbeitswelt der Industrie bestimmt; ein Großteil der Bevölkerung lebte und lebt städtisch. Die Vielfalt von Lebenswelten stärker in Objekten abzubilden wurde bei internen Überlegungen zur weiteren Entwicklung des Sammlungsbereichs Volkskunde im Jahr 2017 als Aufgabe für die Zukunft erkannt.¹ Diesbezügliche Lücken betreffen die Arbeiter*innenkultur und die städtische Alltagskultur. Freilich ist diese Absenz sammlungs- und fachgeschichtlich verständlich.

Ab den 1960er-Jahren kam es zu großen Umbrüchen im Fachverständnis. Sie hatten im deutschsprachigen Raum eine Umbenennung sämtlicher Universitätsinstitute für – wie es bis dahin hieß – Volkskunde zu unterschiedlichen Bezeichnungen wie Europäische Ethnologie, Empirische Kulturwissenschaft, Kulturanthropologie oder Kulturanalyse zur Folge, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit vollzog. Wenn heute von Alltagskultur als Studienobjekt gesprochen wird, geht es um ein umfassendes Interesse am Leben der Menschen, unabhängig von ihrer Zuordnung zu einem Stand oder Umfeld.

Nicht viele Sammlungen historischer Alltagskultur haben sich auf Objekte aus dem Leben von Arbeiter*innen spezialisiert. Angesichts der Erkenntnis, dass >>



Lang- und Mittelwellenempfänger Modell „Moskwitsch“, Sarapoul Orjonikidze Radiowerk, Sowjetunion, um 1950 (Inv.Nr. VK-28122/36)

hier im Gegensatz zur bereits gewandelten Sichtweise der Wissenschaft ein Ungleichgewicht vorhanden war, wurde ab den 1970er- und 1980er-Jahren seitens der Volkskunde² gefordert, dass Museen sich dieser Aspekte mehr annehmen sollten. Besonders das Institut für Volkskunde an der Universität Wien erwies sich in dieser Zeit als treibende Kraft zur Etablierung einer österreichischen Arbeitervolkskunde. Der ehemalige Institutsvorstand Helmut Paul Fielhauer war für die „Wiener Volkskunde“ ein Brückenbauer zwischen dem agrarzentrierten Fachkanon und einer im Entstehen begriffenen Arbeiter- und Stadtvolkskunde.³ Durch die Öffnung des Fachs hin zu einer Kulturgeschichtsschreibung, die das Leben aller Menschen gleichermaßen zum Forschungsgebiet erklärt, wurde der Weg zur Alltagskulturfor- schung geebnet. Er zeigte sich jedoch nicht frei von Stolpersteinen; groß war die Gefahr, dass es erneut zu einer Romantisierung oder Heroisierung der „kleinen Leute“ kommen könnte, wie es der rein agrarisch orientierten Volkskunde zuvor immer wieder vorgeworfen worden war. Als ein Fach, das sich mit kulturwissenschaftlichen

Fragestellungen auseinandersetzt und zwangsläufig in gesellschaftspolitische Diskurse eingebunden ist, hat die Volkskunde sorgfältig darauf zu achten, in keiner Form vereinnahmt zu werden.⁴

Ein Museum, das sich in Sammlung und Ausstellung auch der Geschichte der Arbeiter*innenbewegung und des Arbeiter*innenalltags widmet, ist das Industrieviertelmuseum in Wiener Neustadt. 1982 wurde in der einstigen Kaiserresidenzstadt der Verein für die Geschichte der Arbeiterbewegung durch Karl Flanner gegründet, unter den Unterstützern der Initiative war auch Helmut Paul Fielhauer.⁵ Aus dem Verein gingen unterschiedliche Initiativen zur Bildung eines Archivs und einer Sammlung sowie zur Etablierung eines regelmäßigen Angebots an Ausstellungen hervor, die an unterschiedlichen Standorten gezeigt wurden – und in weiterer Folge auch die Dauerausstellung in einem ehemaligen Werk- stättengebäude in der Anna-Rieger-Gasse. Die Samm- lungsstrategie sah von Anfang an eine recht umfassende Ausrichtung auf alle Bereiche des Erwerbs- und Alltags- lebens aller Bevölkerungsschichten vor.⁶ Dabei war die Institution sehr stark auf Bildung und Vermittlung aus- gerichtet; besonders ab den 1990er-Jahren wurden jäh- rlich mehrere Sonderausstellungen⁷, viele davon auch au- ßer Haus, gezeigt. Die Themen gingen weit über die Ar- beiter*innenkultur hinaus – so wurden Ausstellungen zur Stadtgeschichte Wiener Neustadts gezeigt, zur In- dustriegeschichte, zu den Schäden aus den Weltkriegen, aber auch zum Industrieviertel außerhalb der Stadt, also zu bäuerlichem Leben. Das Museum stellte die Arbeits- welt mit Werkstätten und Maschinen, technischen Gerä- ten des Alltags und der Medizin sowie Objekten aus den Bereichen Wohnen und Kleidung dar. Dabei fand aber keine alleinige Fokussierung auf das städtische Umfeld statt, auch die Verhältnisse der in Land- und Forstwirt- schaft tätigen Arbeiter*innen fanden inhaltlich Nieder- schlag. Darüber hinaus wurden zahlreiche Objekte aus der Arbeiter*innen- und Widerstandsbewegung gesamt- elt. Neben der Schausammlung verfügte das Museum über ein umfangreiches Archiv, das Karl Flanner mit seinen Mitarbeiter*innen betreute und beforschte. >>



Oben: Zwei Espressobereiter, um 1930 (Inv.Nr. VK-28122/10,11)
Unten: Röntgenröhre, Teil des Röntgenapparats, um 1930 (Inv.Nr. VK-28122/50//3)



Filmkamera Eumig Sound 30XL, um 1976 (Inv.Nr. VK-28122/48)



Unterwasser-Filmkamera Eumig Nautica (hier ohne Griff abgebildet), um 1980 (Inv.Nr. VK-28122/49)



Objektvielfalt aus den Beständen des Industrieviertelmuseums: Rasierer, Bügeleisen und Biergläser der Piestinger Brauerei (Inv.Nr. VK-28122/22–25)

Im Zuge der Übersiedlung der Museumsobjekte und des Archivs des Industrieviertelmuseums 2021 bis 2023 in ein neues Schaudapot im Zentrum von Wiener Neustadt wurden Teile des Inventars abgegeben. Die Landes-sammlungen Niederösterreich übernahmen einen Teil dieser Bestände. Bei der Durchsicht der Inventarlisten des Industrieviertelmuseums⁸ stellte sich heraus, dass diese Ergänzungen mehr als bloß die Lebenswelt der Industriebearbeiter*innen abdecken konnten. Die Sammlung ist sehr vielseitig und spiegelt einen weiten Bereich der Alltagskultur wider, bildet aber auch für das Industrieviertel besondere Objekte ab.

Die Auswahl erfolgte seitens der LSNÖ nach den Kriterien Verfügbarkeit, Relevanz, Zustand und Platzbedarf. Die Übernahmeliste umfasst neben einigen Erweiterungen bereits vorhandener Bestände auch Objekt-

gruppen und Themen, die im Sinne der Schließung der eingangs erwähnten Fehlstellen neu in die Sammlung kommen. Eine sinnvolle Erweiterung erfuhren die Bereiche Küchenarbeit und Wäschepflege; hier konnten besonders Geräte erworben werden, die im frühen 20. Jahrhundert moderne Technologie in die Haushalte brachten – etwa Waschmaschine, elektrisches Bügeleisen sowie energiesparende Kochgeräte.

Ebenfalls sehr interessant ist das Thema der städtischen Alltagskultur ab den 1930er-Jahren mit einem breiten Spektrum an damals modernen Geräten. Im medizinischen Bereich interessant ist ein Röntgenapparat; abgesehen vom Gerät an sich, das inklusive passender Ersatzröhren vollständig vorhanden ist, wird damit ein wichtiger Aspekt der medizinischen Versorgung der Bevölkerung abgedeckt: Die Prävention der Tuberkulose

durch Reihenuntersuchungen mittels bildgebender Diagnostik führte neben weiteren Maßnahmen zum Rückgang dieser noch bis in die Nachkriegszeit häufigen Erkrankung.

Der bereits vorhandene kleine Bestand an vorwiegend optischen Geräten der Firma Eumig fand ebenso sinnvolle Erweiterung durch Fotoapparate, die in vielen Haushalten zu finden waren. Erwähnenswert ist auch ein Bestand an Objekten, die regionalen Betrieben zuzuordnen sind, wie etwa Bierflaschen und -gläser der Piestinger Brauerei.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass dieser Sammlungszugang das Spektrum der aus dem Industrieviertel vorhandenen Objekte der volkskundlichen Sammlung zur Industrie-, Arbeiter*innen- und Alltagskulturgeschichte deutlich interessanter macht.

¹ In Vorbereitung einer neuen Sammlungsordnung wurde der Status quo erhoben und evaluiert.

² Vgl. z. B. Olaf Bockhorn, Reinhard Johler (Hrsg.): *Industriegeschichte und Arbeiterkultur in Österreich*. Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd. 14. Wien 1987.

³ Vgl. Wolfgang Slapansky: *Bemerkungen zur Stadt- und Arbeiterkultur in Österreich*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XLV, 94, 1994, S. 232–258, hier: S. 254.

⁴ Vgl. hierzu das Statement der volkskundlichen Institutionen Österreichs zur Vereinnahmung des Heimatbegriffs: www.aau.at/blog/menschen-in-bewegung-kultur-und-heimat-als-politische-instrumente/, abgerufen am 15.12.2021.

⁵ Vgl. Karl Flanner (Hrsg.): *Arbeit und Kultur in Geschichte und Heimat. 20 Jahre Industrieviertel-Museum Wiener Neustadt 1982–2002*. Wiener Neustadt 2002, S. 13.

⁶ Vgl. ebd., S. 14.

⁷ Vgl. ebd., S. 30f.

⁸ Für die hilfsbereite Unterstützung ist Susanne Wöhrer, die mittlerweile ihren Ruhestand angetreten hat, herzlich zu danken!



SAMMLUNGSBEREICH HISTORISCHES SPIELZEUG

„Eiserne Pferde“

*Eine Fahrt mit der Spur-0-Spielzeuglokomotive
in die Welt der Fantasie*

Von Dieter Peschl

Samuel Homfray, Besitzer eines englischen Eisenwerks, wettete im Jahr 1804 um die stolze Summe von 500 Guinee, dass ein vom Konstrukteur Richard Trevithick gebautes und dampfbetriebenes „Eisenpferd“ zehn Tonnen Gusseisen über eine Strecke von 15,7 Kilometern transportieren könne. Er gewann die Wette auf der Grubenbahn-Strecke vom Eisenwerk Pennydarran in Merthyr-Tydfil nach Abercynon in Wales am 21. Februar 1804.¹ Trevithick selbst steuerte die nach dem Eisenwerk benannte Lokomotive und schrieb am nächsten Tag: „Sir, wir beförderten 10 Tonnen Eisen, 5 Wagen und 70 Menschen. Es sind etwa 9 Meilen, die wir in vier Stunden und fünf Minuten zurücklegten.“

Richard Trevithick gilt als Erfinder der schienengebundenen Dampflokomotive. Erste Fahrversuche mit einem Dampflok-Funktionsmodell gelangen ihm bereits 1797; sein mit Spiritus beheiztes Unikat war aber kein Spielzeug, sondern ein Versuchsmodell der späteren echten Lokomotive. Später wurden aus solchen Testexemplaren Schau- und Vorführmodelle der Konstrukteure und Lokomotivfabriken, die heute zahlreich in Museen ausgestellt sind, so auch im Museum Niederösterreich.² Nach der Premierenfahrt der ersten im Per-

sonenverkehr kommerziell eingesetzten deutschen Dampflokomotive „Adler“ (Achsfolge 1'A 1' mit Schlepptender) auf der Eisenbahnstrecke zwischen Nürnberg und Fürth am 7. Dezember 1835³ dauerte es nicht lange, bis die Eisenbahn als Spielzeug nachgebaut wurde. Nürnberg war die Stadt der Zinngießer, also wurden sogleich aus Zinn gefertigte Reliefmodelle produziert und erfolgreich verkauft. Diesen souvenirähnlichen Zinnstücken folgten bald die schienenlosen „Bodenläufer“ aus Holz oder aus Blech.

Bodenläufer wurden von Kinderhand durch die Zimmer gezogen, waren gut bespielbar und verfügten über die wichtigsten Merkmale, die es einem Kind ermöglichen, das Spielzeug als Lokomotive zu erkennen: einen liegenden Dampfkessel mit Schornstein, große Räder und ein Lokführerhäuschen. Nicht die detailreiche Verkleinerung des Originals, sondern die wesentlichen Bauteile waren wichtig, um der abstrakten kindlichen Fantasie die Möglichkeit zu geben, Brücken in seine Spielwelt zu schlagen. Auch heute werden Bodenläufer noch in großen Stückzahlen hergestellt, sie stammen meist aus asiatischer Produktion, sind batteriebetrieben, haben heulende Sirenen und blinken hektisch. >>

Foto: Landessammlungen NO

Ab zirka 1870 belieferten innovative Blechspielwarenhersteller aus dem Raum Nürnberg⁴ wie Johann Leonhard Hess, Ludwig Lutz, Johann Andreas Issmayer oder Ernst Plank, die auch verkleinerte stationäre Dampfmaschinen und Substitutionsantriebe erzeugten, betuchte Kunden mit gleisgebundenen Spielzeugbahnen. Diese konnten nur gerade fahren, da die Fahrwerke der dampfbetriebenen Züge starr ausgeführt und daher für Bogengleise nicht geeignet waren. Außerdem waren durch die unterschiedlichen Spurweiten die Erzeugnisse der verschiedenen Produzenten nicht kompatibel. Wie in der Realität steht auch im Modellbahnbereich der Begriff „Spurweite“ für den Abstand zwischen den Innenkanten der beiden Schienen⁵, der Begriff „Schiene“ für das Profil der Führungsvorrichtung und der Begriff „Gleis“ für zwei parallel laufende Schienen mit quer verbundenen Schwellen.

1856 machte sich Theodor Friedrich Märklin nach Erwerb des Meisterrechts im württembergischen Göppingen mit einer Flaschnerei selbstständig, wie man damals die Spenglerei nannte. Neben Haushaltswaren erzeugte er auch Blechspielzeug für Puppenküchen, die seine Frau als Geschäftsreisende in Süddeutschland zum Verkauf anbot. Märklins Nachfolger, seine innovativen Söhne Eugen und Karl, übernahmen 1891 die Spielzeugherstellung Lutz aus Ellwangen an der Jagst, die nach Einschätzung Eugen Märklins „das schönste an fein lackierten Metallspielwaren“ schuf.⁶ Diese Übernahme sollte sich als Glücksfall für die unter neuem Namen agierende offene Handelsgesellschaft „Gebr. Märklin & Cie“ herausstellen. Die auf der Leipziger Ostermesse 1892 vorgestellte Modelleisenbahn in Form einer Acht im Maßstab 1:32, einem Schienensystem mit Spurweite 48 Millimeter⁷, Märklin-intern „Spur I“ (die Erste) genannt, und die wohl erste Schienenbauanleitung⁸ gelten als Meilensteine. Durch die Einführung des Schienensystems war eine Erweiterung durch Zukauf von Gerade- und Bogengleise, Weichen und Kreuzungen möglich. Nun konnten neue Schienenfiguren aufgelegt werden, was das Spiel mit der Modelleisenbahn abwechslungsreich und spannend machte.

Die Märklin-interne Normung in Spur I (48 Millimeter), II (54 Millimeter) und III (75 Millimeter) hatte sich

durchgesetzt, wurde rasch von den anderen Herstellern übernommen und zur Verbandsnorm erklärt⁹. Diese einheitlichen Verkleinerungsmaßstäbe waren auch eine Folge der Bemühungen der Industrie, ihre Spielwaren so zu gestalten, dass die Käufer Produkte der verschiedenen Hersteller auf ihren Modelleisenbahnanlagen gemeinsam einsetzen können. Die technischen Entwicklungen ermöglichten eine weitere Verkleinerung der Modelleisenbahnen, die Spurweite schrumpfte auf 35 Millimeter, als Maßstab galt nun 1:45. Numerisch wurde diese Spurweite unter der „Ersten“ angesiedelt und erhielt nun die Bezeichnung Spur 0 (Null). Ab 1895 vertrieben, wurde sie bald zur dominierenden Baugröße bis in die beginnenden 1950er-Jahre.

1935 zeigte der Nürnberger Hersteller Trix eine Tischbahn mit Kunststoffgleiskörper und Lokomotiven aus Zinkdruckguss mit Spurweite 00 (16,5 Millimeter). Erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges setzten sich diese Neuheiten durch und revolutionierten den Modellbahnmärkte, die Bezeichnung Spurweite 00 wurde ab 1950 auf H0 (Halb-Null) abgeändert. Zeitgleich endete damit auch die Ära der Blecheisenbahnen.

In Österreich etablierte sich die Beschäftigung mit der Spielzeugeisenbahn von Beginn an, die ausländischen Spielzeughersteller lieferten und bestimmten den Markt. Vermutlich war es den wirtschaftlich schlechten Perioden in der Zwischenkriegszeit geschuldet, dass sich kein österreichischer Hersteller ernsthaft behaupten konnte. Erst ab 1946 wurden einheimische Erzeugnisse an den Fachhandel geliefert: Unternehmen wie die Austria Vereinigte Emailierwerke AG mit ihren Ditmar Metallspielwaren, Richard Gnadler, Löma, Miro – Ing. Emil Rogozsarsky oder Herkules – Ing. Egon Friedrich Polzer erzeugten qualitätvolle Spur-0-Blecheisenbahnen.¹⁰

2021 konnte eine funktionstüchtige Herkules Elektrolokomotive E18, Typ Arlberg, Spurweite 0, aus der Fertigung von Ing. Egon Friedrich Polzer, Wien VII, Lindengasse 26¹¹, für den Sammlungsbereich Historisches Spielzeug der Landessammlungen Niederösterreich übernommen werden. Diese von 1948 bis 1952 gebaute, für den 20-V-Betrieb geeignete und sehr >>



Märklin Dampflokomotive R 1050 mit Tender R 1059 (Inv.Nr. SZ-EIS-B-19), Herkules Elektrolokomotive E18, Typ Arlberg, Fa. Ing. Egon Friedrich Polzer & Co (Inv.Nr. SZ-EIS-C-72), Ditmar Dampflokomotive EL 22.100 mit Tender ET 22.152 (Inv.Nr. SZ-EIS-C-67)



Märklin Dampflokomotive R 1050 mit Tender R 1059 (Inv.Nr. SZ-EIS-B-19), Signale eines Übergangsstegs (Inv.Nr. SZ-EIS-P-17)

Fotos: Landessammlungen NÖ



Ditmar Dampflokomotive EL 22.100 mit Tender ET 22.152 (Inv.Nr. SZ-EIS-C-67), Bahnsteiglampen (Inv.Nr. SZ-EIS-P-26)

detailreich ausgeführte Lokomotive mit Achsfolge 1'C 1' ist mit der damals üblichen Achsverkürzung ausgestattet, um auf allen Gleisen betriebssicher unterwegs sein zu können. Der Kasten wurde aus verzinktem und lackiertem Eisenblech, die Fenster wurden aus Kunststoff, Geländer und Türgriffe aus Messingdraht gefertigt. Der Pantograph und die Kupplungen bestehen aus verchromtem Eisenblech, die Kupplungsdämpfer aus gedrehtem Eisen.¹² Der Antrieb erfolgt mit einem Gleichstrommotor, der über ein Stirnradgetriebe mit Dreieckverzahnung die drei Antriebsräder antreibt, für die Motorumpolung sorgt ein Kommutator mit zwei Schleifkontakten. Eine realitätsnahe elektrische Beleuchtung der Lok sichern sechs Glühlampen.

Acht Exemplare des tatsächlichen Vorbilds dieser E-Lokomotive wurden 1937 im Lokomotivenwerk Wien-Floridsdorf in Lizenz für den Betrieb auf der elektrifizierten Westbahn zwischen Wien und Salzburg gebaut.

¹ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Trevithick, Stand 20.10.2021, abgerufen am 8.11.2021.
² Museum Niederösterreich, Haus der Geschichte, Themenbereich 8, „Wirtschaft und Strukturwandel“, Schaumodell der Dampflokomotive „VINDOBONA“, der ersten Personenzuglokomotive der k. k. privilegierten Kaiser Ferdinands-Nordbahn. Achsformel 1'A 1'; Leihgabe Technisches Museum Wien.
³ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/LEG_%E2%80%93_Adler_und_Pfeil, Stand 15.10.2021, abgerufen am 9.11.2021.
⁴ Vgl. Wolf Kaiser, Carlnest J. Baecker: Blechspielzeug Dampfspielzeug. Augsburg 1991, S. 16.
⁵ Bis 1930 wurde die Schienenkopfmittle als Messpunkt verwendet, daher galt das heute so bezeichnete „alte falsche“ Spurweitenmaß, ein um drei Millimeter differenzierendes Weitenmaß.
⁶ Vgl. Kaiser/Baecker: Blechspielzeug, S. 87.
⁷ Gemäß alter Messmethode 48, gemäß neuer 45 Millimeter.
⁸ Vgl. Bodo Schenk, Fritz Rinderknecht: History of Tinplate Toys. Textliche Beilage zum Vortrag „Zur Geschichte der Firma Märklin“. Wabern 2009, S. 13.
⁹ Anfänglich genügte für die Bezeichnung der Spurweiten der Begriff der Spur (römische Zahlen); jener der Nenngrößen, verbunden mit einem entsprechenden Maßstab, etablierte sich erst später. Mit dem Aufkommen immer kleinerer Nenngrößen kamen zuerst die Zahl 0, dann die jeweils passend gewählten Großbuchstaben S, 00/H0, TT, N und Z hinzu.
¹⁰ Vgl. Kurt Parzer-Belmonte: Ewige Kinder. Spielwaren aus Wien und österreichischen Ländern. Ein Lexikon. Wien 1996.
¹¹ Vgl. ebd., S. 91.
¹² Dank an Nils Unger für die materialtechnische Beschreibung



SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Worte und Klänge an einen Toten

Künstlerische Annäherungen an W. H. Auden

Von Helmut Neundlinger

Der angloamerikanische Dichter W. H. Auden ist durch sein im Oktober 1957 erworbenes Haus in Kirchstetten bei Neulengbach mit dem niederösterreichischen Kulturerbe verbunden. Auden nützte dieses Haus von 1958 bis zu seinem Tod 1973 als sommerlichen Rückzugsort und schuf dort große Teile seines Spätwerks. Seinem Haus setzte er mit dem umfangreichen Gedichtzyklus „Thanksgiving for a Habitat“¹ ein literarisches Denkmal. Das in den 1960er-Jahren noch stark von der Kirche und religiösen Festen geprägte Gemeindeleben beschrieb er in dem Gedicht „Whitsunday in Kirchstetten“ („Pfingstsonntag in Kirchstetten“).

Auden war zeitlebens keinesfalls ein solitärer Poet, der in seiner „Cave of Making“ („Höhle des Schaffens“)² von der Welt abgeschottet seine Verse schmiedete. Regelmäßige Kooperationen mit anderen Autoren und Komponisten ziehen sich durch seine Werkbiografie. An der Schwelle zu ersten Publikationen stand die intensive Kollaboration mit Christopher Isherwood und der später als „Auden Group“ bezeichneten jungen englischen Dichtergemeinschaft mit Stephen Spender, Louis MacNeice und Cecil Day-Lewis. Erste musikalisch-literarische Kooperationen verbanden Auden mit dem Komponisten Benjamin Britten, unter anderem die Operette „Paul Bunyan“

(1941). Nach Ende des Zweiten Weltkrieges folgten weitere Projekte: „The Rake’s Progress“ (1951), eine Oper in Zusammenarbeit mit Igor Strawinsky, sowie die Musiktheaterprojekte „Die Bassariden“ (1961) und „Elegie für junge Liebende“ (1956) mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze. Die Libretti entstanden in Koproduktion mit Audens Lebensgefährten Chester Kallman, dessen Bedeutung für den gemeinsamen Schaffensprozess Auden immer wieder herausstrich.

Audens künstlerisches Werk erscheint unter diesem Blickwinkel als offenes Beziehungsgefüge von Einflüssen und Kooperationen. Nicht zuletzt diese Wahrnehmung gab den Anstoß für eine (literarische und musikalische) Auseinandersetzung mit Audens Texten. Ausgehend von seinen Gedichten entwickelte die in Kirchstetten lebende und mehrfach mit Preisen und Stipendien ausgezeichnete Autorin Simone Hirth³ gemeinsam mit Helmut Neundlinger vom Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften ein Konzept, um zeitgenössische Literat*innen zu einer Auseinandersetzung mit dem toten Dichter zu bewegen. Zwölf ausgewählte Autor*innen erhielten jeweils drei isolierte Gedichtzeilen von Auden, verbunden mit der Bitte, auf diese Zeilen mit drei eigenen Gedichten zu antworten. Die einzige Vorgabe betraf die >>

Foto: Carmen Osowski



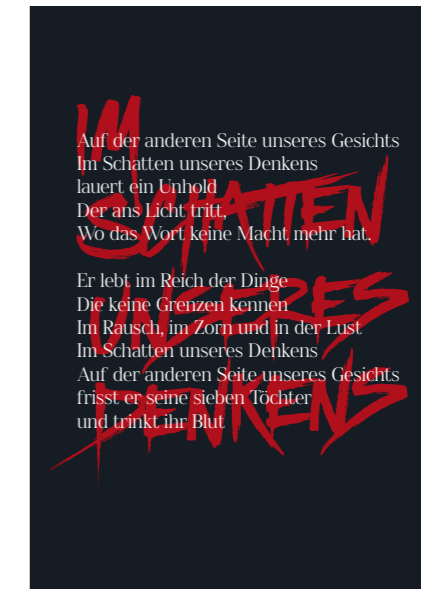
Aus der Postkartenbox „Denn ich halte nichts davon, mich zu versiegeln. Stille Post mit W.H. Auden“, 2021
Text: Simone Hirth, grafische Gestaltung: Ekke Wolf



Aus der Postkartenbox „Denn ich halte nichts davon, mich zu versiegeln. Stille Post mit W.H. Auden“, 2021
Text: Christian Futscher, grafische Gestaltung: Ekke Wolf



Aus der Postkartenbox „Denn ich halte nichts davon, mich zu versiegeln. Stille Post mit W.H. Auden“, 2021
Text: Isabella Feimer, grafische Gestaltung: Ekke Wolf



Aus der Postkartenbox „Denn ich halte nichts davon, mich zu versiegeln. Stille Post mit W.H. Auden“, 2021
Text: Magda Woitzuck, grafische Gestaltung: Ekke Wolf

Länge: Diese sollte neun Zeilen pro Gedicht nicht überschreiten. Die Einschränkung gab die Form der Publikation vor: Ganz im Sinne einer „Stillen Post“ sollten die Gedichte nicht in Buchform enden, sondern auf jeweils individuell gestaltete Postkarten gedruckt werden und in einer Box gesammelt in der Literaturedition Niederösterreich erscheinen. Federführend für die Gestaltung war einmal mehr der Grafiker Ekke Wolf, mit dem die Literatursammlung eine lange und äußerst fruchtbare Zusammenarbeit verbindet. Wolf, der in seinem Portfolio auch die Entwicklung von Schriften und Schrifttypen vorweisen kann, erarbeitete in Abstimmung mit den Autor*innen für jedes einzelne Gedicht eine eigene grafische Lösung. Zusammengenommen ergab sich daraus ein prächtiges Kaleidoskop an Schriftformen und Farbgestaltungen. Die Postkarten sind nicht nur zum Lesen und Betrachten, sondern auch tatsächlich zum Verschicken gedacht. Im Sinne von W. H. Auden hoffen die Herausgeber*innen auf eine rege Verbreitung seiner Poesie als

„Stille Kartenpost“. Die Boxedition „Stille Post mit W. H. Auden“ wurde unter Beteiligung der Autor*innen Christian Futscher, Natascha Gangl, Simone Hirth und Maria Seisenbacher am 16. September 2021 im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Das Land liest“ im Gemeindesaal Kirchstetten vorgestellt.

Bereits 2020 wurden in Kooperation mit dem Unabhängigen Literaturhaus NÖ im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Das Land liest“ drei von der Kulturabteilung des Landes finanzierte Kompositionsaufträge realisiert. Auch hier stand die Zahl drei im Zentrum: Drei Komponist*innen erhielten jeweils drei Gedichte von Auden mit dem Auftrag, diese zu vertonen. Die am 16. September 2021 im auf dem Gemeindegebiet von Kirchstetten gelegenen Schloss Totzenbach präsentierten Ergebnisse beeindruckten nicht zuletzt durch die vollkommen unterschiedlichen Zugänge: Reinhold Ruiss verpasste Auden mit E-Piano, rauchiger Stimme und begleitet von Percussion und Gitarre einen wunderbar intimen, bluesig-

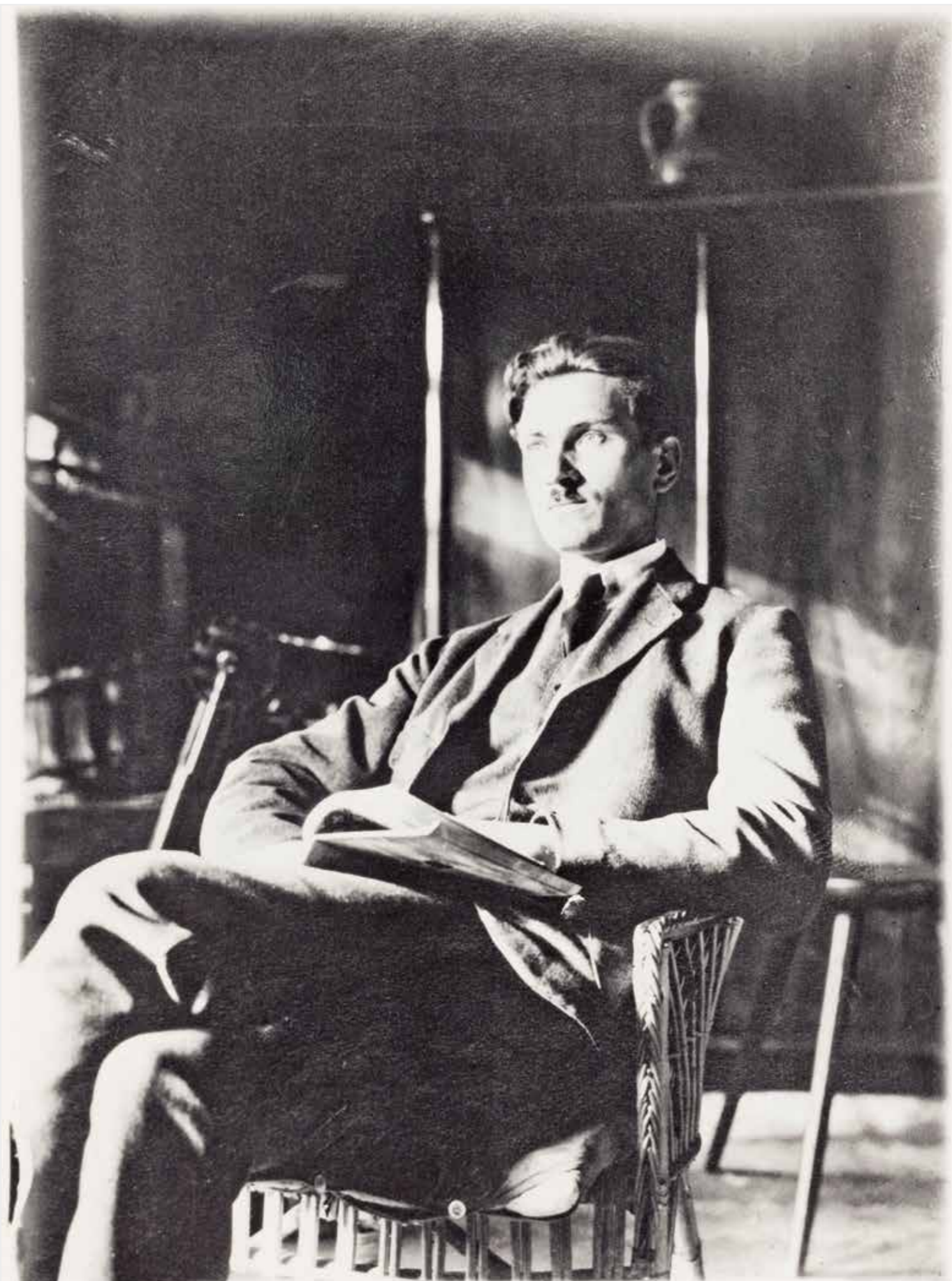
balladigen Anstrich. Gerald Futscher komponierte ein 40-minütiges Triptychon für Stimme, zwei Violinen und Viola, das von den auf Neue Musik spezialisierten Musikerinnen Anna Clare Hauf, Joanna Lewis, Anne Harvey-Nagl und Lena Fankhauser mit großer Konzentration interpretiert wurde. Die elektronische Musikerin und Sängerin Maja Osojnik sorgte schließlich mit ihrer ebenso lautstarken wie virtuosen Performance für einen kräftigen Hauch „Donaufestival“ im ehrwürdigen Schloss.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Audens Präsenz in Kirchstetten wird auch in Zukunft weiter gepflegt und gefördert. 2022 soll eine Installation am Gelände des Kirchstettener Bahnhofs realisiert werden, die vom Ausstellungsdesigner Peter Karlhuber entworfen wurde. Im Zentrum steht dabei Audens nach seinem Tod im Ort verbliebener VW Käfer, Baujahr 1971. Von diesem Objekt ausgehend soll ein Monument errichtet werden, das die Erinnerung an Auden am stark

frequentierten Ankunftsort des Bahnhofs noch stärker im Bild der Gemeinde verankert.

Im August 2021 startete das vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderte Projekt „Auden Musulin Papers: A Digital Edition of W. H. Auden's Letters to Stella Musulin“, das am „Austrian Center for Digital Humanities and Cultural Heritage“ angesiedelt ist. Da die Briefe Audens dem Bestand der Literatursammlung angehören, fungieren die Landessammlungen Niederösterreich als Kooperationspartner.

¹Vgl. dazu Helmut Neundlinger (Hrsg.): Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten. St. Pölten 2018.
²So nannte Auden das in seinem Kirchstettener Haus befindliche Arbeitszimmer, das mittlerweile zum Museum umgestaltet wurde.
³Neben dem Anerkennungspreis für Literatur des Landes Niederösterreich (2017) erhielt sie zuletzt den Reinhard-Priessnitz-Preis 2021.



SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Anschlussfähig

Zeitgeschichte und Literatur im Nachlass des Autors Josef Weber

Von Helmut Neundlinger

Eigentlich hieß er mit Nachnamen „Wenzliczke“.¹ Geschrieben hat er sich in seiner bürgerlichen Existenz als Arzt freilich „Wenzlitzke“: eine eigenhändige Germanisierung seines slawischen Nachnamens. Geboren 1892 als Sohn eines Fabrikdirektors in Brünn/Brno, Angehöriger der deutschsprachigen Gemeinschaft, mochte ein Bedürfnis nach Abgrenzung gegenüber allem Tschechischen eine Rolle gespielt haben. Als Autor publizierte er unter dem unscheinbaren Pseudonym „Josef Weber“, wohl um die Rollen zwischen dem Mediziner und dem Künstler sauberlich zu trennen.

Als Arzt war Wenzlitzke in der Zwischenkriegszeit in Wilhelmsburg, im Zweiten Weltkrieg in St. Pölten und ab 1951 bis zu seinem Tod im Jahr 1969 in Stein an der Donau tätig. Aus diesem Grund findet sich der künstlerische Nachlass des Autors in der Literatursammlung des Landes Niederösterreich. Im Jahr 2020 übergab sein Enkel einen umfangreichen Bestand, der im Zuge einer Wohnungsauflösung aufgefunden worden war, den Landes-sammlungen Niederösterreich (LSNÖ) als Schenkung. Die darin enthaltenen Dokumente und Materialien lie-

fern neue Erkenntnisse zu Leben und Werk eines wenig bekannten Autors. Vor allem seine Involvierung in zeitgeschichtliche Ereignisse machen ihn aus archivarischer Sicht zu einem Akteur und Zeugen der Umwälzungen des 20. Jahrhunderts.

In einem undatierten Lebenslauf beschrieb Wenzlitzke sein Elternhaus als „Pflegerstätte der schönen Künste“² und erkannte darin auch eine Wurzel für sein eigenes literarisches und bildnerisches Werk. Nach der Schul-ausbildung in Brünn übersiedelte er 1910 nach Wien und inskribierte sich für das Studium der Medizin. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrach Wenzlitzkes Ausbildungsweg jäh: Bei Lemberg in russische Gefangenschaft geraten, verrichtete er Dienst in einem sibirischen Lazarett und brachte sich eigenen Angaben zufolge die russische Sprache in einem Ausmaß bei, dass er Tolstoi, Puschkin und Dostojewski im Original zu lesen imstande war. Im Zuge der Wirren der Oktoberrevolution machte er sich 1918 auf die Flucht in den Westen, die ihn allerdings nur bis Omsk brachte. Neuerlich wurde er als noch nicht fertiger Mediziner in ein Spital >>

Foto: Dokumentationsstelle für Literatur in NO

abkommandiert, das sich bald mit einer wütenden Fleckfieberepidemie konfrontiert sah. Wenzlitzke erkrankte als einer der Ersten, genas glücklicherweise aber wieder und musste für seine erkrankten russischen Kollegen einspringen. „Es ergab sich die Grotteske, daß ein Mediziner des 8. Semesters das oft grausame Schicksal der gesamten Bevölkerung in seine Hand gegeben sah“, schrieb Wenzlitzke in seinem Lebenslauf.

Im Herbst 1920 kehrte Wenzlitzke zunächst nach Brünn und in einen Staat zurück, „in dem sich der Altösterreicher nicht mehr zurecht fand“, wie es der Radiojournalist Ernst Wurm in einem Porträt zu Leben und Werk Wenzlitzkes formulierte.³ Er ging nach Wien, schloss sein Medizinstudium ab und arbeitete als Kassenarzt in Wilhelmsburg an der Traisen. Parallel zu seiner beruflichen Tätigkeit entstand kontinuierlich ein literarisches Werk aus Dichtung und Prosa, dessen beeindruckender Umfang sich im Nachlass zeigt: Hunderte Manuskript- und Typoskriptblätter aus der Zeit ab Mitte der 1910er-Jahre dokumentieren ein enormes schriftstellerisches Pensum. Zur Publikation kam zunächst, mit Ausnahme von kleineren Beiträgen für Anthologien, wenig. Erst im Jahr 1937 erschien Wenzlitzkes Buchdebüt, der Gedichtband „Herzacker“, wie alle seine späteren Bücher unter seinem Autorennamen Josef Weber. Publiziert wurde es im renommierten Paul Zsolnay Verlag, der zu diesem Zeitpunkt von seinem Cheflektor Hermann Leber bereits zu einer Publikationsplattform völkisch und nationalistisch gesinnter Autor*innen ausgebaut worden war.⁴ Webers ideologische Prägungen in diese Richtung gehen zurück auf seine enge Verbindung mit dem Kreis um den Ökonomen Othmar Spann (1878–1950), der sich in den 1920er-Jahren an der Universität Wien zu einem der wichtigsten Vordenker der „Konservativen Revolution“ entwickelte.⁵ Wie der Briefbestand im Nachlass Josef Wenzlitzkes belegt, blieb dieser dem Kreis um Spann bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg verbunden, am stärksten wohl Spanns Ehefrau Erika Spann-Rheinsch, die selbst als völkische Dichterin in Erscheinung trat. Die Dokumente zu Wenzlitzkes künstlerischem Wirken im Austrofaschismus und in der NS-Zeit machen den Be-

VON WENZLITZKE ZU WEBER

stand aus zeitgeschichtlicher und literatursoziologischer Perspektive bedeutsam. Seine Einbindung in das literarische System dieser Zeit weist ihn als Akteur völkischer bzw. nationalsozialistischer Kulturproduktion aus.⁶

Josef Wenzlitzke war auf den Machtwechsel im März 1938 aufgrund seiner Vorgeschichte gut vorbereitet. Er trat sowohl der NSDAP als auch der Reichsschrifttumskammer bei, jener Behörde, die das literarische Geschehen im Nationalsozialismus organisierte und kontrollierte. In seinem Hauptberuf arbeitete er als „Kreisführer“ des Deutschen Roten Kreuzes in St. Pölten. In mehreren Einträgen in der Tageszeitung „St. Pöltener Bote“ sind öffentliche Auftritte Wenzlitzkes als Funktionär und Vortragender dokumentiert. Zudem finden sich Besprechungen seiner Auftritte als Dichter, etwa am 14. Dezember 1939 in Wilhelmsburg. Der Rezensent spricht dabei in zeittypischem Pathos Wenzlitzke-Webers Doppelsexistenz als Arzt und Künstler an: „Wie dem Arzte Dr. Wenzlitzke der Drang nach Klarheit im Erfassen des Menschenleibes Lebenselement bedeutet, so ist dem Dichter

Josef Weber dieser Drang nach Klarheit im Erfassen der Menschenseele Wesensbegriff.“⁷ Im Jahr 1943 erschien Webers Hauptwerk im mittlerweile in Karl H. Bischoff Verlag umbenannten früheren Zsolnay Verlag: „Die Verwandlung des Vesal“, ein umfangreicher Roman über die historische Figur des Arztes und Anatomen Andreas Vesalius (1514–1564). Ein Jahr später wurde der Gedichtband „Zeit dieses Lebens“ publiziert, der einige jener der NS-Ideologie verpflichteten Gedichte aufnimmt, von denen sich im Nachlass ein größeres Konvolut findet und die zum Teil bereits vor der Machtübernahme der Nazis in Österreich entstanden waren.

In den chaotischen Tagen des Kriegsendes war Wenzlitzke zunächst mit der Evakuierung des Reservelazarettes von St. Pölten nach Linz betraut. „Von dort wurde ich als Truppenarzt nach Braunau am Inn geschickt, wo ich an den letzten Kämpfen gegen die vorrückende amerikanische Armee beteiligt war und in amerikanische Gefangenschaft geriet“, schrieb er in dem im Nachlass befindlichen undatierten Lebenslauf. „Entnazifiziert“ wurde Wenzlitzke im „Camp Marcus W. Orr“, das in der Nachkriegszeit als „Lager Glasenbach“ bekannt wurde.⁸ Es gilt als eine der Gründungsstätten des sogenannten „Dritten Lagers“; Selbiges organisierte sich zunächst im „Verband der Unabhängigen“ (VdU), der später in der Freiheitlichen Partei Österreichs aufging. Wenzlitzke war bis 1947 gemeinsam mit bis zu 8.000 Mithäftlingen interniert und lernte dort unter anderem den völkischen Literaten Bruno Brehm kennen, wie der im Nachlass befindliche Briefwechsel beweist. Brehm war einer der erfolgreichsten Autoren der NS-Zeit und zeitweise Herausgeber der Zeitschrift „Der getreue Eckart“, einer der wichtigsten völkisch orientierten Publikationen.

Nach seiner Entlassung durfte Wenzlitzke bis 1950 aufgrund seiner früheren NSDAP-Mitgliedschaft den Beruf als Arzt nicht ausüben. Seine Übersiedlung nach Stein bescherte ihm eine späte Reputation als praktischer Arzt ebenso wie als Künstler: 1962 erhielt er den Kulturpreis des Landes Niederösterreich und die Ehrennadel der Stadt Krems. Im September 1969 starb er während eines Urlaubsaufenthaltes in St. Gilgen am Wolfgangsee.

¹ Vgl. den undatierten Lebenslauf im NL Josef Weber/Wenzlitzke, Niederösterreichisches Literaturarchiv.

² Ebd.

³ Vgl. das Typoskript eines Radiobeitrags von Ernst Wurm in der Reihe „Schrifttum der Heimat“, Studio Niederösterreich (gesendet vermutlich nach 1962).

⁴ Zur schleichenden „Arisierung“ des Zsolnay Verlags noch während der Zeit der Austrofaschismus vgl. Murray Hall: Paul Zsolnay Verlag. In: ders., Österreichische Verlagsgeschichte. 2 Bde. Wien u. a. 1985. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=686, abgerufen am 7.12.2021.

⁵ Vgl. Karl Bruckschwaiger: Othmar Spann. Ein österreichischer Vertreter der konservativen Revolution. In: Michael Benedikt u. a. (Hrsg.), Verdrängter Humanismus, verzögerte Aufklärung. Band 5: Im Schatten der Totalitarismen. Vom philosophischen Empirismus zur kritischen Anthropologie. Philosophie in Österreich 1920–1951. Wien 2005, S. 460–466.

⁶ Vgl. Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems. 5 Bde. Wien u. a. 2008–2021.

⁷ St. Pöltener Bote, 14.12.1939, S. 10.

⁸ Zur Geschichte des Lagers vgl. Oskar Dohle, Peter Eigelsberger: Camp Marcus W. Orr – „Glasenbach“ als Internierungslager nach 1945. Linz 2009.

Signature aus LA III/2 - 466/59

Bundesstaatlicher Volksbildungsreferat
für Niederösterreich

Zahl: 208/59

Betrifft: Dichterbildung

Wien, den 28. April 1959
I., Renngasse 5
Ruf 63 86 51/212, 213

An das
Kulturreferat der n.ö. Landesregierung, LA III/2
W i e n I
Herrengasse 9

Der BVBRFNÖ beehrt sich darauf aufmerksam zu machen, daß zwei bedeutende niederösterreichische Künstlerpersönlichkeiten in diesem Jahr ihr 60. Lebensjahr vollenden. Es sind dies

LA III/2 - 466-59 Prof. Friedrich Schreyvogel, geb. am 17. Juli 1899 in Mauer,
Prof. Dr. Friedrich Sacher, geb. am 10. September in Wieselburg an der Erlauf.

Es wird gebeten, eine Ehrung der beiden Dichter zu gegebener Zeit in Erwägung zu ziehen.

gez. Dr. Szerelmes

Stempel:

LA III/2 467
24 APR 1959
15. SEP. 1959

Einlegen

Wien, am 15. SEP. 1959
LA III/2

Zur Kontrolle am: 15. SEP. 1959
Zur Registrierung am:

SAMMLUNGSBEREICH LITERATUR

Im Giftschränk

Belastete Autor*innen im Archiv

Von Fermin Suter

Im Sommer 1960 wurden im Rahmen eines großen Festakts im Niederösterreichischen Landtag erstmals die Kulturpreise des Landes Niederösterreich verliehen. Zum Abschluss des feierlichen Anlasses lauschten Publikum und Ehrengäste, darunter Bundeskanzler Julius Raab sowie Ex-Kanzler und Nationalratspräsident Leopold Figl, der im Namen der Gewinner gehaltenen Dankesrede des Preisträgers für Literatur: des freischaffenden Schriftstellers, Lehrers und Unterzeichners des „Bekennnisbuches österreichischer Schriftsteller“ zu Ehren Adolf Hitlers, Friedrich Sacher.¹

Angesichts der kritischen Literat*innen, welche in späteren Jahren mit dem gleichen Preis ausgezeichnet wurden,² könnte die Auszeichnung eines Autors, der als NSDAP-Mitglied der ersten Stunde auf den „Anschluss“ Österreichs hingearbeitet hatte und im „Reichsgau Niederdonau“ als Dichter von Rang gehandelt worden war,³ überraschen. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Erinnerungs- bzw. Verdrängungspolitik, auch im Bereich Kultur und Literatur,⁴ scheint die Entscheidung der damaligen Jury hingegen durchaus folgerichtig. Denn dass in den ersten Jahrzehnten der Zweiten Republik

mehrheitlich Autor*innen preis- und damit förderungswürdig erschienen, die bis über den Hals in die nationalsozialistische und zuvor schon in die austrofaschistische Kulturpolitik verstrickt waren, ist, so Klaus Amann, ein handfester „Beleg für das zeit- und regimelüberdauernde Wirken bestimmter Lobbies im kulturellen Bereich“.⁵

Die personellen und institutionellen Verflechtungen, die solches Wirken ermöglichten, sind heute in vielen Fällen vergessen; anhand von Archivmaterialien wie jenen, die sich in der Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich (DOKUNÖ) befinden, können sie jedoch in Teilen nachvollzogen und Schlaglichter auf die Funktionsweisen des kulturpolitischen Feldes jener Zeit geworfen werden.

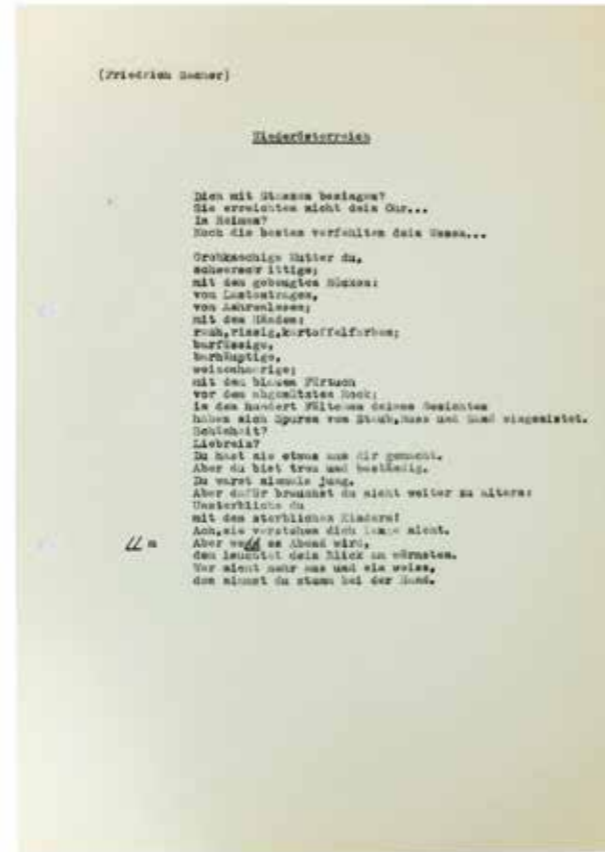
So mögen bei Sachers Prämierung innerliterarische Kriterien zwar eine Rolle gespielt haben,⁶ ausschlaggebend aber waren die Kontakte, die er aus früheren Tagen mitbrachte und nun aktualisierte: 1958 gründete er am Bildungs- und Heimatwerk, das in der ausnehmend konservativen Volksbildungspolitik Niederösterreichs eine wichtige Rolle spielte,⁷ die „Arbeitsgemeinschaft Schrifttum“; sie übte in den Folgejahren großen Einfluss auf >>

Scan: DOKUNÖ

die literarischen Belange des Bundeslandes aus, eben auch weil hier zahlreiche ehemalige Günstlinge der nationalsozialistischen Kulturpolitik wieder zusammenfanden. Sacher war einer von vielen Akteur*innen in diesem durch die Entnazifizierungsoffensiven der Nachkriegszeit nur teils aufgelösten Netzwerk nationalsozialistischer Dichter*innen und Kulturfunktionäre.

Unterstützt wurde er in seinem Tun etwa von dem vor wie nach 1945 einflussreichen Literaturhistoriker Josef Nadler oder vom Bundesstaatlichen Volksbildungsreferenten für Niederösterreich, Richard Szerelmes.⁸ Dieser war in seiner Funktion eine wichtige Figur im kulturpolitischen Feld Nachkriegsösterreichs und dem Heimatwerk sowie Sacher eng verbunden.⁹ 1955 beantragte er bereits die Verleihung des Professorentitels an diesen,¹⁰ und 1959 trat er an das Kulturreferat des Landes mit der Bitte heran, hinsichtlich Sachers anstehenden 60. Geburtstags „eine Ehrung [...] in Erwägung zu ziehen“.¹¹ Daraus wurde zwar nichts – doch wenige Monate später rangierte Sachers Name an erster Stelle, als erstmals die Jury des Landeskulturpreises für Literatur tagte.

Die Korrespondenz, in der sich dies nachlesen lässt, ist Teil eines Sammlungskonvoluts, das Szerelmes 1982 dem Leiter des Niederösterreichischen Kulturamts, Karl Gutkas, übergab, der sie wiederum gemeinsam mit weiteren Materialien nur wenige Wochen nach deren Gründung im Sommer 1989 der DOKUNÖ überließ.¹² Seine Sammlung, so schrieb Szerelmes an Gutkas, stelle „die Ausbeute einer 20jährigen Tätigkeit im Zug der Betreuung unserer nö. Dichter und Schriftsteller“¹³ dar und enthalte unter anderem „106 Werkmappen, 35 Bildporträts, 17 Manuskripte“.¹⁴ Soweit es sich heute rekonstruieren lässt, sind diese Objekte in der sogenannten Autorendokumentation der Dokumentationsstelle bzw. der Literaturabteilung des Landes aufgegangen. Dort finden sich umfangreiche Dossiers unter anderem zu Autor*innen wie Imma Bodmershof, Wilhelm Franke, Maria Grengg, Rudolf Henz, Hans Hörler, Maria Neuhauser-Loibl, Elisabeth Kraus-Kassegg, Josef Pfandler, Werner Riemerschmid, Josef Weber oder Ernst Wurm. Die Namen dieser weitgehend vergessenen Autor*innen täten nicht viel zur



Friedrich Sacher: Niederösterreich. Typoskript, undat.

Sache, hätten sie nicht einiges mit Friedrich Sacher gemeinsam. Wie dieser gehörten sie zu den schon im „Dritten Reich“ geförderten Autor*innen. Mit vielen von ihnen verkehrte Sacher über Jahrzehnte hinweg regelmäßig. Man war gemeinsam bei vom Gauleiter und vom „Deutschen Volksbildungswerk“ verantworteten Veranstaltungen aufgetreten, hatte in denselben einschlägigen Verlagen und Zeitschriften publiziert, sich gegenseitig rezensiert und verlegt. Kurz: Sie alle gehörten zu einem nationalsozialistisch geförderten Netzwerk, das sich nach 1945 wieder entfaltete.

So überrascht es auch nicht, dass die Genannten in den 1960er- und 1970er-Jahren alle den Kulturpreis des Landes Niederösterreich empfangen – schließlich fanden sich viele von ihnen auch auf der Liste der Juror*innen wieder. Nicht nur schlugen die Betreffenden einander für Preise, Förderungen und andere kulturpolitische Zuwendungen vor, sie unterschlugen bei dieser Gelegenheit auch alles Inkrimi-



Friedrich Sacher, 1958

nierende aus der Vergangenheit, schönten Biografien. Man wusch sich, auch vermittels des symbolischen Kapitals der Kulturpreise, gegenseitig weiß.

Die Spuren dieser Arbeit am gezielten Vergessen finden sich in Form von Korrespondenz und nicht gesäuberten Publikationslisten, Förderansuchen und Freundschaftsbekundungen in den Mappen der Sammlung Szerelmes. Es ist kein Geheimnis, wie weit verbreitet die Zeugnisse belasteter Autor*innen hierzulande in Literaturarchiven sind: Der sogenannte Giftschrank mit seinen „kontaminierten“ Beständen gehört selbstverständlich zum Sammlungsgut literarischer Archive und hat sich bisweilen bis in deren Namen eingeschrieben.¹⁵ Im besten Falle handelt es sich dabei um eine Art Selbstarchivierung des Archivs: Die Sammlung Szerelmes, die noch einer detaillierten archivalischen Erschließung harrt, informiert gleichermaßen über die eigene Provenienz wie über die Vorgeschichte des sie beherbergenden Archivs.

¹ Vgl. Verleihung der Kulturpreise des Landes Niederösterreich. In: Kulturberichte aus Niederösterreich 7, 1960, S. 49f. In den ersten Jahren wurden ausschließlich Männer ausgezeichnet.

² So etwa Hans Lebert oder Albert Drach. Vgl. z. B. Peter Pisa: Keine Weltbeherrscher. In: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hrsg.), Kultur im Spiegel der Zeit. 1960–2010 Kulturpreise Niederösterreich. St. Pölten 2010, S. 77–81.

³ Vgl. Klaus Amann: Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Frankfurt a. M. 1996, S. 220. Zur Publikationstätigkeit im Austrofaschismus und „Dritten Reich“ vgl. Sacher, Friedrich. In: Werner Schuder (Hrsg.), Kürschners Deutscher Literaturkalender 1981. Berlin u. a. 1981, S. 912f.

⁴ Vgl. Achim Doppler: Kulturpolitik. Strukturen, Akteure, Gehalte und Instrumente. In: Oliver Kühschelm u. a. (Hrsg.), Niederösterreich im 20. Jahrhundert. Bd. 3: Kultur. Wien u. a. 2008, S. 1–37.

⁵ Klaus Amann: Men for all Seasons. Österreichische Literaturpreisträger der fünfziger Jahre. In: ders., Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918. Wien 1992, S. 219–222, hier: S. 219. Vgl. auch Joseph McVeigh: Das Fortleben der „Ostmark“-Literatur in der Zweiten Republik. Zur Identität der österreichischen Literatur zwischen 1945 und 1965. In: Modern Austrian Literature 17, 3/4, 1984, S. 93–112.

⁶ Im Nachkriegsösterreich trat Sacher seltener mit seiner pathetischen Natur- und Liebeslyrik früherer Jahre auf, sondern fand nun auch mit Themen wie Technik- und Fortschrittsskepsis und (aus heutiger Sicht besonders einschlägigen) nostalgischen Beschwörungen verlorenen zwischenmenschlichen Zusammenhalts vergangener Zeiten Anklang. Patriotische Bekenntnisse insbesondere gegenüber Niederösterreich durchziehen hingegen sein gesamtes Werk.

⁷ 1946 als „Niederösterreichisches Heimatwerk“ gegründet, 1952 umbenannt. Vgl. Thomas Dostal: Volksbildung – Erwachsenenbildung – Lifelong Learning. In: Kühschelm u. a. (Hrsg.), Niederösterreich, S. 73–110, hier: S. 104.

⁸ Im Amt 1954 bis 1973; Vorläufer der heutigen Förderungsstelle des Bundes für Erwachsenenbildung.

⁹ Davon zeugen u. a. die rund 60 Briefe Szerelmes' an Sacher in dessen Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus.

¹⁰ Vgl. Richard Szerelmes an Amt der NÖ Landesregierung, LA III/2, Kulturreferat. Brief v. 12.9.1955. DOKUNÖ, Autorendokumentation Friedrich Sacher.

¹¹ Richard Szerelmes an Amt der NÖ Landesregierung, LA III/2, Kulturreferat. Brief v. 28.4.1959. DOKUNÖ, Autorendokumentation Friedrich Sacher.

¹² Vgl. NÖ Landeskörrespondenz v. 13.6.1989, Blatt 15. DOKUNÖ, Dossier DOKUNÖ.

¹³ Richard Szerelmes an Karl Gutkas. Brief v. 28.12.1981. DOKUNÖ, Dossier DOKUNÖ.

¹⁴ Richard Szerelmes an Karl Gutkas. Brief v. 21.12.1981. DOKUNÖ, Dossier DOKUNÖ.

¹⁵ Etwa im Falle des steirischen Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung.

SAMMLUNGSGEBIET KUNST

NEU IN DER SAMMLUNG 2021

SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

Im Fall Anton Einsles (1801–1871) ist es gelungen, durch Neuzugänge Zusammenhänge zu bewahren. So konnten die bis zuletzt in Familienbesitz befindlichen Porträts von Einsles Frau, Tochter und Enkeltochter erworben werden, die auch die stilistische Entwicklung des Wiener Porträtisten von 1832 bis 1870 dokumentieren. Weitere Erwerbungen stammen von Bernhard Albrecht, Rudolf Alt, Gustav Bamberger, Tina Blau, Friedrich August Brand, Hugo Darnaut, Gustav Feith, Ludwig Hans Fischer, Johann Nepomuk Geller, Carl Goebel, Anton Hartinger, Josef Hauptmann, Rudolf Junk, Moritz Ledeli, Otto Luhde, Matthäus Merian, August von Pettenkofen, Rudolf Pichler, Rudolf Pleban, Emil Jakob Schindler, Anton Konrad Schmidt, Josef Schwemmer, Maximilian Suppantitsch, Heinrich Tomec, Rudolf Weber und Eduard Zetsche.

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Erfreulicherweise konnte im vergangenen Jahr der Bestand an Werken des österreichischen Ausnahmekarikaturisten Erich Sokol in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) um einige Hauptwerke erweitert werden. Darunter befinden sich Arbeiten für das Männermagazin „Playboy“, der ikonenhafte Plakatentwurf zu den Wiener Festwochen 1986 sowie die Porträtkarikatur Thomas Bernhards für den „Sokol-Kalender“ 1990. Als Neuzugänge nennenswert sind weiters Arbeiten von Josef Danilowatz, Paul Flora, Ernst Juch und Theo Zasche. Von besonderer Bedeutung ist aber die großzügige Donation eines umfangreichen Konvoluts von Werken des Zeichners und Cartoonisten Jean Veenenbos.

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Aus Mitteln der Galerienförderung wurde die Installation „Email 02.08.1984 03.08.1984“ (Aluminium, Lack, Kabel, iPad, 2020, Inv.Nr. KS-33450/1-3) von Brigitte Kowanz angekauft. Licht ist seit vielen Jahren das bevorzugte Material und Thema der künstlerischen Arbeit von Brigitte Kowanz. Immer wieder beschäftigt sie sich mit der von Samuel B. Morse entwickelten Methode, Sprache in ein System von elektrischen Impulsen zu übersetzen – so auch im Falle dieser Installation, die sich auf die erste, 1984 versendete E-Mail bezieht, deren Übertragung von Massachusetts, USA, ins deutsche Karlsruhe fast 24 Stunden dauerte. Das Versand- und Empfangsdatum ist der Aluminiumform eingeschrieben und wird zusätzlich auf dem mit der Skulptur via Datenkabel verbundenen iPad visuell und akustisch in den Morse-Code übersetzt.

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Aus der temporären Ausstellung „Semmering – Land, Besitz und Commons“ wurde Mikhail Tolmachevs Arbeit „Wo wir stehen – weit entfernt“ (Inv.Nr. PA-798) dauerhaft übernommen. Im Herbst erfolgte die Fertigstellung des in Kooperation mit der Abteilung Klima- und Energiewirtschaft und der Region Bucklige Welt-Wechseland erarbeiteten Projekts „Slow Light / Langsames Licht für die Wehrkirchen in der Buckligen Welt“ von Siegrun Appelt (Inv.Nr. PA-797). Begleitet wurde es von vier umfangreichen INVENTOUR-Programmen mit Workshops, Führungen und Vorträgen. Kooperationspartner waren der Umweltdachverband und das Forschungsprojekt „Akademie geht in die Schule“.

WISSENSWERTES UND TERMINE 2021

SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

AUSSTELLUNGEN

- Bei der anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der Wachau als UNESCO-Welterbe-Region veranstalteten Ausstellung handelte es sich um die erste umfangreiche Präsentation von Werken aus den LSNÖ in der noch jungen Landesgalerie. „Wachau. Die Entdeckung eines Welterbes“ (16.5.2020–6.3.2022) wurde zur vielbeachteten Leistungsschau.
- Leihgaben aus dem Sammlungsbereich Kunst vor 1960 waren 2021 weiters im Schiele-Museum in Tulln, auf der Schallaburg und im Gauermaier-Museum in Miesenbach zu sehen.

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

AUSSTELLUNGEN

- 2021 feierten der Sammlungsbereich Karikatur in den LSNÖ und das Karikaturmuseum Krems die ersten 20 Jahre ihres Bestehens. In der aus diesem Anlass veranstalteten Jubiläumsschau „Schätze aus 20 Jahren“ (21.2.2021–30.1.2022), im „Deix-Archiv“ sowie in den Ausstellungen „Volltreffer! Satirische Meisterwerke aus der Sammlung Grill“ (7.3.–1.11.2021) und „Gerhard Haderer“ (7.3.–1.11.2021) gelangten nicht weniger als 367 Werke zur Präsentation.

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

WISSENSVERMITTLUNG

- Teilnahme am Panel zum 20-jährigen Bestehen von AIR – Artist in Residence Niederösterreich, Kunsthalle Krems, 8.10.2021

AUSSTELLUNGEN

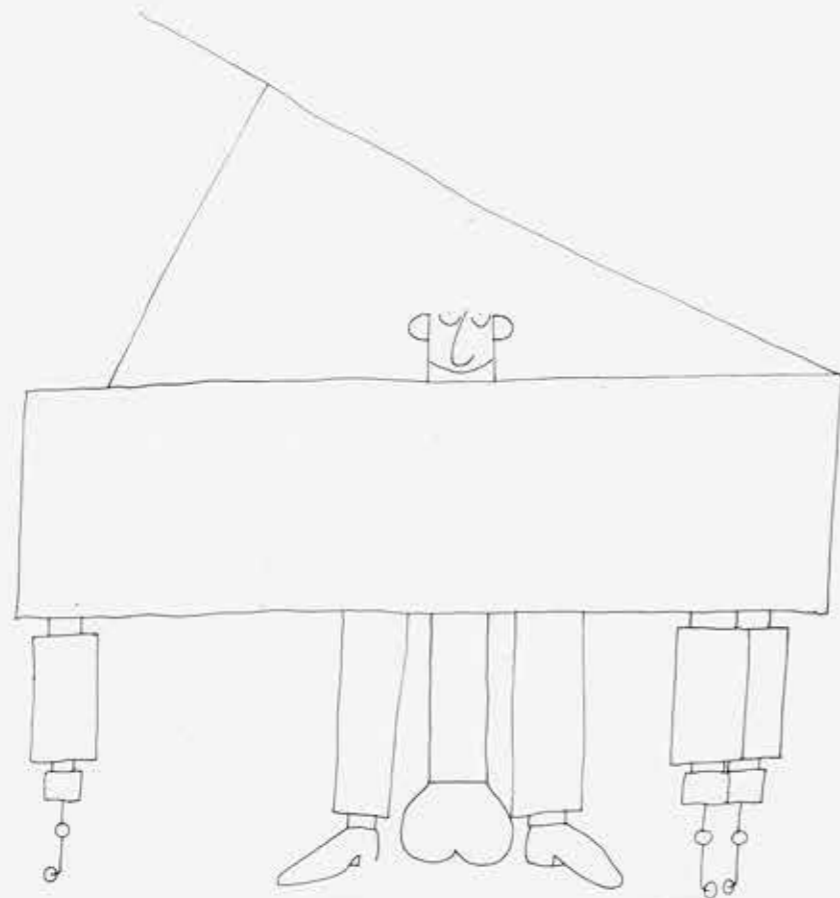
- Im Jahr 2021 liefen die kuratorischen Vorbereitungsarbeiten zu folgenden Ausstellungen:
- „Isolde Maria Joham. Eine Visionärin neu entdeckt“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (2.4.–9.10.2022)
 - „Rendezvous mit der Sammlung. Kunst von 1960 bis heute“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (21.5.2022–5.2.2023)

SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

AUSSTELLUNGEN

- Temporäres Ausstellungsprojekt „Semmering – Land, Besitz und Commons“, kuratiert von Hedwig Saxenhuber, mit Kunstinstitutionen von Abdul Sharif Baruwa, Olga Chernysheva, Anna Daučíková, Zhanna Kadyrova, Elvedin Klačar, Mikhail Tolmachev, Milica Tomić, Inge Vavra und Hannes Zebedin sowie Videoarbeiten von Anca Benera & Arnold Estefan, Taus Makhacheva, Laure Prouvost und Titre Provisoire

BUGATTI



BUGATTI

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Einzelgänger und Menschenfreund

In memoriam Wulf Bugatti

Von Wolfgang Krug

Es passte zu ihm, dass er als Autodidakt den Namen einer Automarke zum Künstlernamen wählte. Es passte auch zu ihm, dass es nicht irgendeine war, sondern die Topmarke, bei der man nicht in erster Linie an den motorisierten Untersatz denkt, sondern an Gediegenheit, Stil und Exklusivität. Gefehlt! Wulf Bugatti liebte und lebte den Widerspruch, die Überraschung. Wie gern erzählte er von seinem großen Auftritt 1986, seiner Ausstellung in der Wiener Albertina, und von der Reaktion Direktor Walter Koschatzky, als Bugatti seinen 15-jährigen Sohn Simon vorschickte, die Bilder für die Ausstellung anzuordnen. In Stein Gemeißeltes war ganz und gar nicht sein Ding. Dass manches einfach so sein musste, wie es immer war, erregte bei ihm Misstrauen und Ablehnung. Immer hatte er dann einen Gegenentwurf parat, dem man verstört oder – wie Koschatzky – ungläubig gegenüberstehen konnte. Damit hatte Bugatti schon ein Ziel seiner Kunst erreicht. Er rührte auf und freute sich insgeheim, wenn er die Besucher*innen seiner Ausstellung dabei beobachten konnte, wie sie sich fragten, ob das ernst gemeint sei und auf welche Weise man das schön finden müsse. Hilfestellung dazu hatte man von ihm nicht zu erwarten.

1939 im sächsischen Bad Elster als Sohn eines Sudentendeutschen und einer Kärntnerin geboren, verbrachte

Wulf Dieter Winterling seine Kindheit in Kärnten. Schon in jungen Jahren hatte er Freude am Zeichnen. Seine Begeisterung gipfelte in einem 1. Preis, der ihm bei einem Zeichenwettbewerb zuerkannt wurde und der auch bei seiner Familie Eindruck hinterließ. Dem heranwachsenden jungen Mann, der keiner in ihn gesetzten Erwartung entsprechen wollte, wurde Kärnten bald zu eng. Er kam nach Wien. Die Kunst war das formbare Medium, dem er sich hingeben wollte, von dem zu leben damals jedoch nicht möglich schien. Schon früh Familienvater, ging er manchem Job nach, bevor er 1967 eine Karriere als satirischer Zeichner startete. Damals legte er sich auch sein Pseudonym zu. Seine Zeichnungen erschienen bald im Schweizer Satiremagazin „Nebelspalter“, im „Kurier“, in den „Salzburger Nachrichten“ sowie in der „Süddeutschen Zeitung“. Darüber hinaus arbeitete Bugatti als Cartoonist für das Männermagazin „Playboy“ und das Motorjournal „Autorevue“ und gab mehrere Bücher mit eigenen Zeichnungen heraus. Der Band „Schießen Sie auf den Pianisten“ aus den frühen 1970er-Jahren, Ergebnis der Auseinandersetzung mit einer für Bugatti schwierigen familiären Situation, verdient besondere Erwähnung. Die dazu entstandenen etwa 40 Originalzeichnungen, die sich im Bestand der Karikaturensammlung des Landes Niederösterreich >>

Foto: Landessammlungen NO



Wulf Bugatti (1939–2021),
Streifenbild, 1963
Öl auf Leinwand, ca. 60 x 80 cm
(Inv.Nr. KS-17256)

befinden, verdeutlichen die Herangehensweise des Künstlers an ein Thema. Ob es sich nun um Autos, um Segelboote oder, wie in diesem Fall, um ein Musikinstrument handelte, immer ging es ihm darum, dem jeweiligen „Objekt der Begierde“ ganz unerwartete neue Seiten abzulauschen. Die in serieller Abfolge entstandenen Blätter, die zwischen feinem Humor und schrulligem Bildwitz manches Überraschende bieten, zeugen von der Spontaneität ihres Schöpfers. Auch als Kinderbuchautor trat Wulf Bugatti hervor. 1977 illustrierte er Hans Weigels Band „Der exakte Schwindel – oder Der Untergang des Abendlandes durch Zahlen und Ziffern“. Ein Jahr später erschien sein Cartoonband „Zum Glück gibt's Österreich“, zu dem H. C. Artmann einen Essay beisteuerte.

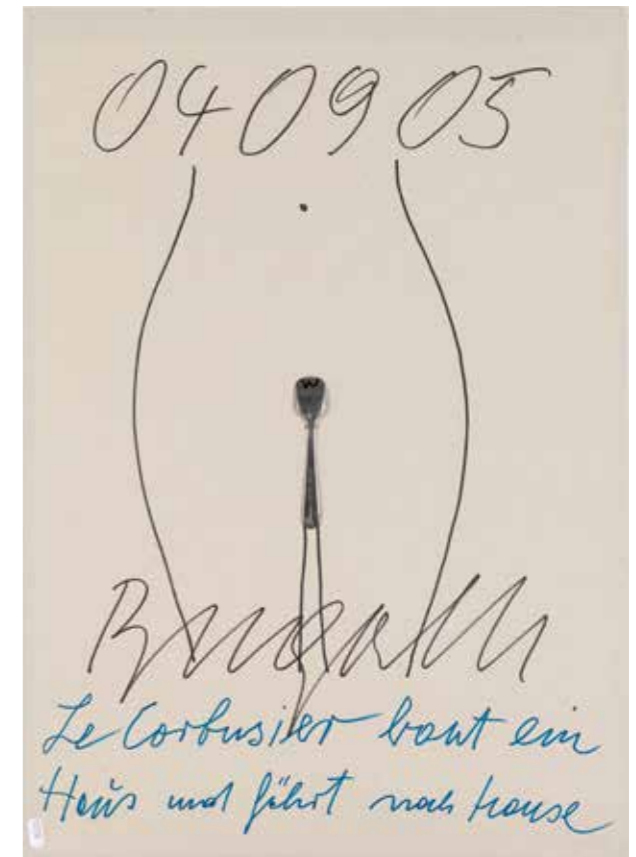
Neben seiner Arbeit als Satiriker, die unter anderem in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) und in der Sammlung des Cartoonmuseums Basel dokumentiert ist, hat Bugatti die freie Kunst nie ganz aus den Augen verloren oder ruhen lassen. Sie, der er sich einst autodidaktisch genähert hatte, forderte mehr von ihm. 1983 befreite sich der Künstler schließlich von allen Zwängen

des Auftragszeichnens, damit aber auch von allen Sicherheitsleinen und -netzen und wagte den Schritt in die freischaffende Tätigkeit als Maler und Grafiker. Sein Atelier richtete er damals wieder in Kärnten ein. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten. Drei Jahre später reüssierte er mit der bereits erwähnten Ausstellung in der Wiener Albertina, 1989 folgte zu seinem 50. Geburtstag eine Werkchau im Salzburger Rupertinum.

Ein Bild, das an der Wand schräg aufgehängt wird, eine Leinwand, die eine Falte schlägt oder in keine bestimmte Form gezwungen von einem Holzrahmen baumelt, ein „Streifenbild“, bei dem die Leinwand vom Keilrahmen nach der Seite absteht – dieses schon aus dem Jahre 1963. Schlampigkeit? Nachlässigkeit? Oder doch Verhöhnung überkommener Denkmuster und Erwartungshaltungen? Letzteres, doch ohne jegliche Böswilligkeit. „Mit der Idee über die Normen hinweg, mit der Vorstellung über das Anschauliche hinaus“¹, dabei keinem bekannten Muster entsprechend, Betrachter*innen zu irritieren und zum Umdenken anzustoßen, das war Bugatti. Dabei beschäftigten ihn insbesondere auch

formale Fragen. In den Falt- oder Faltenbildern kam etwa seine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Erweiterung des Bildraumes zum Ausdruck, wie auch das Spiel mit Verborgenen beziehungsweise zu Erahnendem. Als logische Konsequenz beschäftigte er sich bald auch mit dem Objekt. Wie in der Zeichnung und der Malerei charakterisierte der Einsatz denkbar einfacher Mittel auch diesen Schaffensbereich des Künstlers. War dort eine Linie, ein Farbfleck, so hier ein Fundstück, gepaart mit einem Gedanken, dafür erforderlich, mehr nicht. Die Umsetzung erfolgte dann – zumindest dem Anschein nach – sehr rasch, wie der Eintrag in einem Notizbuch, in dem man nur das Wesentliche festhält. Sein kultiger „Harlem Dog“ etwa ist nichts anderes als aufgerolltes Papier über einem leichten Metallgestell mit der Ästhetik eines Kleiderbügels. Die Spuren längerer Aufstellung im Freien tragen dabei wesentlich zum Charakter des Ganzen bei. Durch Werktitel konnten dem Ergebnis einer künstlerischen Arbeit noch weitere unerwartete Noten beziehungsweise den Betrachter*innen weitere „Rätsel“ mitgegeben werden. „Le Corbusier baut ein Haus und fährt nach Hause“ ist etwa eine Collage von 2005 betitelt, in der Bugatti einen Eislöffel dafür verwendete, weibliche Scham und Schritt anzudeuten. Gerade vergleichsweise banal wirkende „Objekte voll irritierender Trivialität“², bei denen meist eine gehörige Portion Humor mitschwingt, wurden vom Künstler oftmals durch Titel „ausgezeichnet“. Diesbezüglich setzte er auch immer wieder seinen Künstlernamen in Szene: in beeindruckender Konsequenz etwa in einem Bild, das allein aus diesem Namen besteht.

Mit dem Erwerb eines alten Schüttkastens in Erdberg bei Poysdorf Anfang der 1990er-Jahre begann ein neuer Lebens- und Schaffensabschnitt Wulf Bugattis. Die Entfernung von der Bundeshauptstadt führte zunehmend aber auch zur Entfremdung vom dortigen Kunstgeschehen. Mit der Zeit wurde es ruhig um den „Aufrührer“ der 1980er-Jahre. Das Landleben hatte viele schöne Seiten für ihn bereit, es gestaltete sich einfach, doch nicht sorgenfrei. Dass es trotz Krankheit stilvoll und erfüllt blieb, verdankte er der Frau an seiner Seite. Die Sorge um sein Lebens-



Wulf Bugatti (1939–2021), Le Corbusier baut ein Haus und fährt nach Hause, 2005
Filzstift, Metall auf Karton, 72,8 x 51,6 cm
(Inv.Nr. KS-18813)

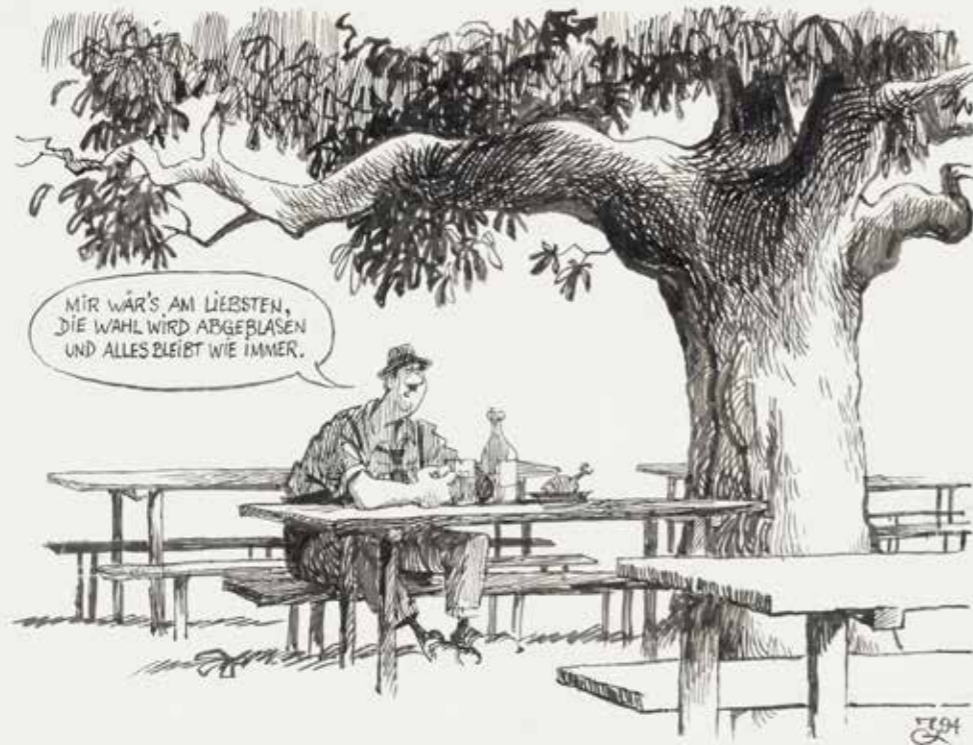
werk bewog Bugatti vor wenigen Jahren, den LSNÖ eine umfassende Auswahl an Gemälden, Grafiken und Objekten, die sein Schaffen in ganzer Vielfalt zeigt, dazu umfangreiches dokumentarisches Material anzuvertrauen. Bugatti, „Außenseiter bildnerischen Denkens und Handelns“³, schuf ein Werk, das sich aus der Masse des Kunstschaffens erfrischend und erfrischend anders heraushebt. Der „Einzelgänger und Menschenfreund“⁴, wie er sich selbst einmal charakterisierte, starb am 21. April 2021.

¹ Margit Zuckriegl: Unmut und Anmut. In: Wulf Bugatti – Schräg- und Faltenbilder. Ausst.-Kat. Österr. Postsparkasse. Wien 1990, o. S.

² Ebd.

³ Peter Baum: Bugatti. In: Wulf Bugatti. Ausst.-Kat. Albertina. Wien 1986, o. S.

⁴ Walter Koschatzky: Zum Geleit. In: Wulf Bugatti, o. S.



7. Juni '94 - Letzte Seite - Karikatur - 181 x 138 mm. STRICH



17. Dez. 94 - Letzte Seite - Karikatur - 181 x 138 mm. STRICH

Bitte verkleinern, so dass links, rechts, oben & unten ein Rahmen bleibt. Danke!, John

SAMMLUNGSBEREICH KARIKATUR

Der Ritter mit dem Zeichenstift

Jean Veenbos

Von Jutta M. Pichler

Karikaturist*innen verfügen über ein ausgeprägtes Interesse an gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen, die Fähigkeit zur Analyse und Kritik, zeichnerisches Talent und Humor. Für Jean Veenbos (1932–2005) war die Karikatur eine späte Berufung, denn sein ursprünglicher Lebensplan war es, „als Bohemien Erfolg zu haben“.¹ Und doch zählte der kosmopolitische Niederländer ab Ende der 1980er-Jahre zu den bedeutendsten politischen Karikaturist*innen in Österreich. Sein Selbstverständnis war das eines Künstlers, Philosophen und Journalisten. Seine Cartoons für die Tageszeitung „Der Standard“ zeichneten sich durch Treffsicherheit, Präzision, Originalität und Humor aus. „Nie war es ihm ein Anliegen, nach dem Allgemeinen zu suchen, nach Modellen, die Welt einfacher zu fassen. Den konkreten Sachverhalt, die Qualität des speziellen Ortes, die Essenz einer bestimmten Begegnung, den wahren Kern hinter einem diplomatisch geführten Gespräch wollte und will er zeigen, winzige Details der realen Welt, die das große Ganze ausmachen, womöglich sogar bestimmen.“²

Jean Veenbos wurde 1932 in Semarang auf Java geboren und lebte ab 1938 mit seiner Familie in der Schweiz. Nach Beendigung seiner Schulausbildung übersiedelte er 1952 in die Niederlande, wo er an der Universität Amsterdam zwei Jahre lang Soziologie studierte. Es erschienen

erste Karikaturen in der Tageszeitung „Het Parool“. Im Jahr 1959 kam Veenbos mit dem Vorhaben nach Wien, sich vor allem der Malerei zu widmen. Er arbeitete als Bühnenbildner unter anderem für das Ateliertheater am Naschmarkt, das Kleine Theater im Konzerthaus und das Neue Theater am Kärntnertor, das von Gerhard Bronner geleitet wurde. Darüber hinaus war er als Buchillustrator tätig und zeichnete regelmäßig für die Sonntagsbeilage der „Arbeiter-Zeitung“. Er machte sich auch als Filmausstatter einen Namen. Neben Werbefilmen, laut Veenbos „Von Persil auf und ab“³, arbeitete er 1969 an dem Spielfilm „A Walk with Love and Death“ unter der Regie von John Huston mit. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Deutschland kehrte Veenbos 1972 nach Wien zurück und erhielt von Oscar Bronner das Angebot, für die von ihm gegründeten Magazine „Trend“ und „Profil“ zu arbeiten. Seine eigentliche Karriere als politischer Karikaturist nahm jedoch erst im Jahr 1989 ihren Anfang, als er – wieder auf Einladung von Oscar Bronner – für die Tageszeitung „Der Standard“ zu zeichnen begann.

Die erste Ausgabe des „Standard“ erschien am 19. Oktober 1988. Der politischen Karikatur wurde von Anfang an breiter Raum und damit eine wichtige mediale Plattform geboten. Mit Oliver Schopf (geb. 1960), Dieter Zehentmayr (1941–2005) und Jean Veenbos >>

Fotos: Landessammlungen NÖ

Oben: Jean Veenbos, Ohne Titel, 1994, Tusche, Faserstift, Bleistift auf Papier, 31,1 x 44 cm (Inv.Nr. KS-34808)

erschieden in: Der Standard, 7.6.1994

Unten: Jean Veenbos, Ohne Titel, 1994, Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Papier, 31,3 x 43,9 cm (Inv.Nr. KS-34810)

erschieden in: Der Standard, 17.12.1994

Jean Veenenbos, Ohne Titel, 1995
Tusche, Bleistift auf Papier,
29,6 x 41,9 cm (Inv.Nr. KS-34823)
erschienen in:
Der Standard, 23.3.1995



verfügte die Zeitung in den ersten 15 Jahren ihres Bestehens über drei herausragende Karikaturisten. Sie zeichneten „ein Panoptikum der österreichischen und internationalen Politik, das in seiner Dichte und kritischen Vielfalt seinesgleichen sucht“⁴. Als „ein ständiges Versuchslabor in Sachen Kunst und Karikatur“⁵ beschreibt Oliver Schopf die Zusammenarbeit mit Jean Veenenbos, dem es ein wichtiges Anliegen war, immer etwas Neues auszuprobieren.

Der Arbeit an einer Karikatur ging eine Ideenskizze voraus. Nach Rücksprache mit der Chefredaktion erfolgte die Ausführung. Hier griff Veenenbos auch auf Vorlagen zurück, beispielsweise wenn es galt, eine Dampflokomotive oder ein Schlachtschiff zu zeichnen. Seine Karikaturen sind opulent und detailreich. Sie bieten den Betrachter*innen das Erlebnis eines Bühnenergebnisses, bei dem die Komödien und Tragödien der Macht zur Aufführung kommen. Gerfried Sperl bezeichnet die Karikaturen Veenenbos' – wohl auch in Bezug auf dessen langjährige Tätigkeit als Bühnenbildner – zu Recht als „theatralische Kritik“. Treffsicher und immer originell wurden tagespolitische Ereignisse und gesellschaftliche Entwicklungen kommentiert. Als bekennender Kosmo-

polit, der vier Sprachen fließend beherrschte, gelang es Veenenbos, den Blick von außen zu bewahren, sich nicht ins österreichische Biotop ziehen zu lassen. Unabhängig und mit Leidenschaft zeichnete er vor allem gegen den rechtsextremen Populismus und den alltäglichen Faschismus an.⁶ Mit seinem deftigen Strich stand er in der Tradition des US-amerikanischen Cartoons. Sein großes Vorbild war der Comiczeichner und Karikaturist Jeff MacNelly (1947–2000), dessen Arbeiten er sammelte und bis in die letzte Schraffur und Pinselstrichführung studierte.⁷ Veenenbos – der Spätberufene – fand in der politischen Karikatur ein ideales Betätigungsfeld, um seine vielfältigen künstlerischen Talente und Fähigkeiten umzusetzen. Er war ein Glücksfall für die Tageszeitung „Der Standard“ und für die österreichische Karikaturszene.

Seine qualitätsvollen Cartoons fanden auch international Beachtung und Anerkennung. Er wurde eingeladen, für die „Neue Zürcher Zeitung“, die „Süddeutsche Zeitung“ und für das Satiremagazin „Nebenspalter“ zu arbeiten. Im Jahr 2002 wurde Veenenbos bei dem vom Museo della Satira e della Caricatura im italienischen Forte dei Marmi ausgerichteten 30. Wettbewerb der politischen Satire als eine*r der 15 besten Cartoonist*innen Europas



Jean Veenenbos, Ohne Titel, 1995
Tusche, Bleistift auf Papier,
29,7 x 41,9 cm (Inv.Nr. KS-34831)
erschienen in:
Der Standard, 23.2.1995

ausgezeichnet. Zwei Jahre später erhielt er eine weitere außergewöhnliche Würdigung: Königin Beatrix der Niederlande ernannte ihn zum Ritter des Ordens von Oranien-Nassau. Der niederländische Botschafter Justus de Visser verwies bei der Überreichung der Auszeichnung auf das umfangreiche Werk Veenenbos', das vor allem „Offenheit, Toleranz, Respekt für Menschenrechte und internationale Solidarität“ vermittele.⁸ Jean Veenenbos verstarb am 9. Dezember 2005 im 73. Lebensjahr. Für den „Standard“ arbeitete er bis kurz vor seinem Tod.

Im Jahr 2021 übernahm die Karikaturensammlung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) dank einer großzügigen Schenkung seiner Witwe Olga Veenenbos-Felber ein umfangreiches und überaus bedeutendes Werkkonvolut von Jean Veenenbos. Die mehr als 800 Karikaturen dokumentieren seine langjährige Tätigkeit als politischer Karikaturist für die Tageszeitung „Der Standard“. Der Sammlungszugang bedeutet nicht nur eine Komplettierung des bereits vorhandenen Bestandes, sondern auch eine wesentliche Ergänzung des Sammlungsschwerpunktes „Österreichische Karikaturist*innen / satirische Zeichner*innen der Gegenwart“. Das Konvolut an Originalen wird in einem nächsten Schritt inventari-

siert und wissenschaftlich aufgearbeitet. Der Sammlungsbestand bildet eine solide Ausgangsbasis für die erstmalige und umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Œuvre von Jean Veenenbos. Darüber hinaus sind die Karikaturen auch als wertvolle Zeitdokumente der politischen Ereignisse und Entwicklungen der 1990er- und frühen 2000er-Jahre von weitreichendem Interesse. Sie werden in der Online-Sammlung der LSNÖ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und interessierten Institutionen für weitere Forschungs- und Ausstellungsprojekte zur Verfügung stehen.

¹ Markus Mitringer: Der Konkretisierer. In: Der Standard, 7.7.2004.

² Ebd.

³ Zit. n. ebd.

⁴ Oscar Bronner, Severin Heinisch: Karikaturen für Leser. Über das Verhältnis der Medien mit der gezeichneten Satire. In: Severin Heinisch (Hrsg.), Kein Kommentar. Karikaturen für Leser. Schopf – Veenenbos – Zehentmayr. Wien 2003, o. S.

⁵ Oliver Schopf: Nachruf Jean Veenenbos (1932–2005). In: Nebenspalter, 01, 2006, S. 43.

⁶ Vgl. Gottfried Sperl: Theatralische Kritik. In: Heinisch (Hrsg.), Kein Kommentar, o. S.

⁷ Vgl. Schopf: Nachruf Jean Veenenbos, S. 43.

⁸ Zit. n. Jean Veenenbos zum Ritter ernannt. In: Der Standard, 8.7.2004.



SAMMLUNGSBEREICH KUNST VOR 1960

Vielfältige Beziehungen

Neues von Johann Peter Krafft

in den Landessammlungen Niederösterreich

Von Wolfgang Krug

Ein pffiffiges Bürschchen von 19 Jahren blickt uns aus Johann Peter Kraffts Selbstbildnis von 1799 entgegen. Während seine krausen Locken mit dem Braunton des Bildhintergrundes und des Gewandes zu verschmelzen scheinen, ist das Inkarnat höchst lebensvoll ausgeführt und in seinen Nuancen von besonderem Reiz. Zarte Rottöne entflammen die Wangen des Jünglings. Ein hübscher Mund, eine ebenmäßige Nase und Augen, die den Betrachter in ihren Bann ziehen, zeichnen das Bildnis aus. Krafft malte es im Jahr seiner Ankunft in Wien. 2021 konnte es gemeinsam mit einem Mädchenporträt des Künstlers für die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erworben werden.

Krafft wurde 1780 als Sohn eines Emailmalers im hessischen Hanau geboren, wo er bereits im Alter von zehn Jahren an der renommierten Zeichenschule Aufnahme fand. Zu seinen Lehrern dort zählte wohl auch Anton Wilhelm Tischbein. Im Frühjahr 1799 brachen Krafft und seine Schwester zu einer Tante nach Wien auf, wo er seine Studien fortzusetzen gedachte. Schon am 1. Mai dieses Jahres finden wir ihn unter den Inskribierenden der Akademie der bildenden Künste. Krafft belegte hier das von seinem Landsmann Heinrich Friedrich Füger geleitete Fach Historienmalerei. Sein frühes Selbstbildnis steht am Anfang dieses neuen Lebensabschnitts und

markiert den Ausgangspunkt einer glänzenden Künstlerkarriere. Um den Lebensunterhalt zu bestreiten, malte Krafft schon während seines Studiums Porträts, die ob ihrer Ähnlichkeit hoch gelobt wurden. 1802 kehrte der junge Künstler Wien für einige Zeit den Rücken, um sich in Paris weiterzubilden. Dort kam er mit dem berühmten Historienmaler Jacques-Louis David, Napoleons Hofmaler, und mit François Gérard in Kontakt, die ihn beide künstlerisch beeinflussten. Krafft „fand als junger, begabter, an strenge Arbeit gewöhnter Künstler in Paris das, was Talente seines Ranges in deutschen Landen selten finden: Gönner, und durch diese reichliche Beschäftigung.“¹ 1805 nach Wien zurückgekehrt, widmete sich Krafft fortan der Historien- und Porträtmalerei. Mit großformatigen Gemälden vaterländischen und patriotischen Inhalts schuf er sich während und unmittelbar nach der Zeit der Koalitionskriege eine große Anhängerschaft. Seinen ersten bedeutenden Erfolg konnte er 1812 mit dem für Herzog Albert von Sachsen-Teschen ausgeführten Werk „Erzherzog Karl ergreift die Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern“ feiern. Der Durchbruch als Historienmaler gelang ihm 1813 mit dem Monumentalgemälde „Der Abschied des Landwehrmannes“, in dem er erstmals ein Motiv „aus dem modernen Leben“² zum Thema für ein Historienbild wählte. >>

Foto: Landessammlungen NÖ

Für die Schausstellung des gefeierten Bildes wurde auf der Wiener Bastei eigens zu diesem Zweck eine große Holzbude errichtet. Dieses Gemälde, das im Schaffen Kraffts zu einer Abkehr vom bislang verfolgten klassizistischen Ideal französischer Prägung führte, gilt heute als einer der wichtigsten Vorläufer des biedermeierlichen Genrebildes. Noch im selben Jahr, 1813, wurde Krafft zum Mitglied der Wiener Akademie ernannt, zehn Jahre später zum „Korrektor“ und außerordentlichen Professor für Historienmalerei, ein Amt, das er sechs Jahre lang ausübte. Friedrich Amerling, Josef Danhauser, Anton Einsle, Franz Eybl, Michael Neder, Ignaz Raffalt, Johann Matthias Ranftl, Albert Schindler und andere namhafte Genre- und Porträtmaler des Wiener Biedermeier zählten zu seinen Schülern. Krafft war einer der einflussreichsten Künstler seiner Zeit. Seine Klientel bezog er aus bürgerlichen und Adelskreisen und aus dem Kaiserhaus. Kaiser Franz II. (I.) verewigte der Künstler gleich in mehreren Bildern, auch in Kolossalgemälden, welche Höhepunkte der politischen Laufbahn des Monarchen zeigen. 1824 stattete er etwa den Audienzsaal des Reichskanzleitrakts der Wiener Hofburg mit drei historischen „Ereignisbildern“, Wandgemälden in enkaustischer Maltechnik, aus. Zum Zeichen allerhöchster Wertschätzung wurde Krafft Ende 1828 zum Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie und zum Schloßhauptmann des Belvedere ernannt. Besondere Verdienste erwarb er sich bald als Denkmalpfleger, Gutachter und Restaurator sowie 1830 als Mitbegründer des Wiener Kunstvereins.

Die Malerei geriet angesichts vieler neuer Aufgaben immer mehr in den Hintergrund, doch fand Kraffts reiche Begabung Nachfolge in dreien seiner Kinder, in Marie (1812–1885), Albrecht (1816–1847) und Julie (1821–1903). Marie Krafft, verheiratete Troll, die von ihrem Vater und von Thomas Ender im Aquarellieren angeleitet wurde, sollte sich insbesondere einen Namen als exzellente Kopistin machen. Nach dem Tod der Mutter führte sie den väterlichen Haushalt. Eines ihrer meisterhaft aquarellierten Blätter, „Kaiser Franz begleitet den Sarg eines Armen“, entstand als Kopie nach einem Werk ihres Vaters, und zwar im Jahr vor dessen Tod 1856. Das Ge-

mälde, von Johann Peter Krafft um 1834 im Auftrag Kaiserin Karolines ausgeführt, war nicht zum Zweck der Repräsentation, sondern für den privaten Bereich bestimmt und sollte die Liebe des Kaisers zu seinem Volk veranschaulichen.

Gemeinsam mit Kraffts frühem Selbstbildnis konnte 2021 auch sein Porträt eines kleinen Mädchens für die LSNÖ erworben werden. Es handelt sich dabei um die Naturstudie zu einer der Dargestellten im Familienporträt Dietrich-Landsee. Dieses Hauptwerk Kraffts, seit 1969 in den LSNÖ, nimmt als einziges bekanntes Gruppenporträt in seinem Œuvre eine hervorragende Stellung ein. Er war 39 Jahre alt, als er dieses Familienporträt malte. Künstlerisch befand er sich am Höhepunkt, doch hatte er damals auch herbe Rückschläge zu bewältigen, 1819 etwa die erfolglosen Bewerbungen um die Professur für historische Elementarzeichnung an der Wiener Akademie und um die Stelle des Direktors der Kaiserlichen Gemäldegalerie. Wohl zeitgleich mit der Entstehung seines eindrucksvollen Monumentalbildes „Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht bei Aspern 1809“, welches er im August 1819 für das alte Militär-Invalidenhaus fertigstellte, beschäftigte sich Krafft mit der Konzeption des Familienporträts der Dietrich-Landsee. Vorbereitend entstand nicht nur die Bildnisstudie der jüngsten Tochter, sondern auch ein Post-mortem-Brustbild des 1816 verstorbenen Familienoberhaupts Conrad Laurenz Reichsfreiherr von Dietrich-Landsee.³ Dieser hatte sich im militärischen Nachschubwesen verdient gemacht und gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Joseph ein Transportimperium mit Handelsverbindungen nach Westindien und Amerika aufgebaut. Für seinen besonderen Einsatz während des Ersten Koalitionskrieges, bei den Belagerungen von Valenciennes und Mannheim, war er mit der goldenen Civil-Ehrenmedaille ausgezeichnet worden, mit der ihn Krafft darstellte.⁴ Das ansehnliche, 199 mal 145,5 Zentimeter große Familienporträt zeigt die Auftraggeberin Josephine von Dietrich-Landsee, geborene Plezger von Wildburg, im schwarzen Witwenkleid mit ihren Töchtern, der zehnjährigen Josephine und ihrer Jüngsten⁵ – daneben die steinerne Büste >>



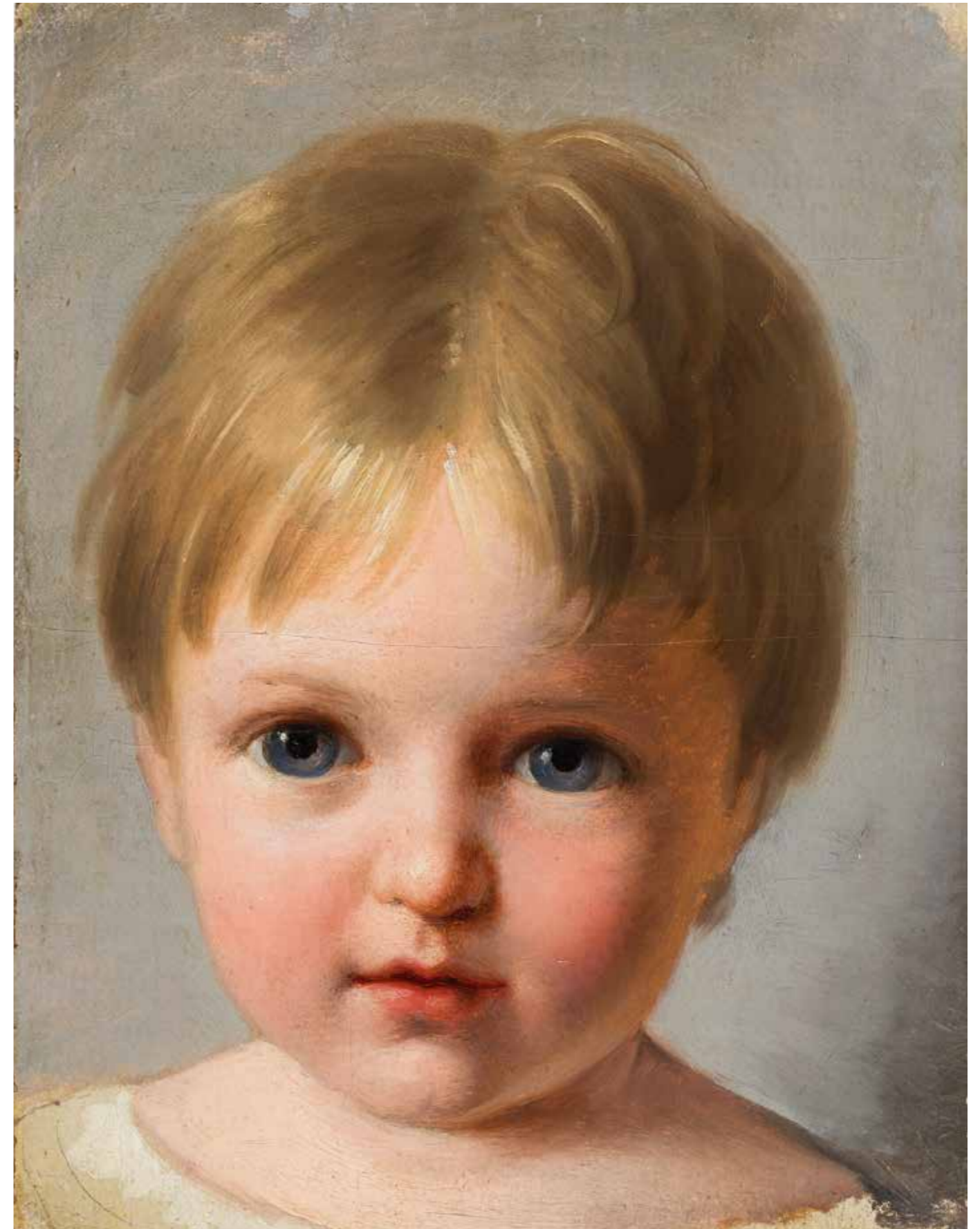
Sigmund Ferdinand von Perger (1778–1841) – Kopie nach Johann Peter Krafft (1780–1856), Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht bei Aspern 1809, Aquarell auf Papier, 32,3 x 42 cm (Motiv: 26,3 x 36,9 cm) (ex Slg. Ulrich und Georg Liechtenstein, Inv.Nr. KS-6490)



Marie Krafft (1812–1885) – Kopie nach Johann Peter Krafft (1780–1856), Kaiser Franz begleitet den Sarg eines Armen, 1855 Aquarell auf Papier, 26,2 x 35,6 cm (ex Slg. Ulrich und Georg Liechtenstein, Inv.Nr. KS-6489)



Johann Peter Krafft (1780–1856),
Josephine Freifrau von
Dietrich-Landsee mit ihren Töchtern, 1819
Öl auf Leinwand, 199 x 145,5 cm
(Inv.Nr. KS-7132)



Fotos: Landessammlungen NÖ

des verstorbenen Vaters als kunstvolle Metamorphose des Brustbildes. Die vom klassizistischen Ideal befreit wirkende Bildauffassung wie auch die exquisite Schilderung alles Stofflichen bestätigen Kraffts Ruf als führender Porträtist Wiens. Dass das Familienbild und die Porträtstudie zur jüngsten Tochter, die Krafft übrigens auch als Vorlage für einen Kinderkopf in seinem Gemälde „Heimkehr des Landwehrmannes“ von 1820 dienlich war, nun in einer Sammlung zusammengeführt werden konnten, gehört zu den absoluten Highlights des Museumsalltags.

¹ Rudolf Eitelberger: Peter Krafft. In: ders., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. Wien 1879, S. 64.

² Ebd., S. 65.

³ Conrad Laurenz Reichsfreiherr von Dietrich-Landsee, 1819, Öl auf Leinwand, 60 x 48 cm, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, BI 16458.

⁴ Bruno Grimschitz schrieb das Porträt irrig Waldmüller zu. Siehe Bruno Grimschitz: Ferdinand Georg Waldmüller. Salzburg 1957, S. 280, Werkverz.-Nr. 57.

⁵ Diese Tochter starb früh. Sie wurde in der Literatur fälschlich mit der erst 1823 geborenen Anna Elisabeth Franziska Maria von Dietrich-Landsee, verheiratete Fürstin Sulkowska, der Tochter von Conrads Bruder Joseph, identifiziert. Siehe auch Wolfgang Krug: Josephine Reichsfreifrau von Dietrich-Landsee mit ihren Töchtern. In: Agnes Husslein-Arco, Katharina Bechler, Rolf H. Johannsen (Hrsg.), Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich. Ausst.-Kat. Belvedere. Wien 2016, S. 70–72.



SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Isolde Maria Joham

Meisterin des großen Formats

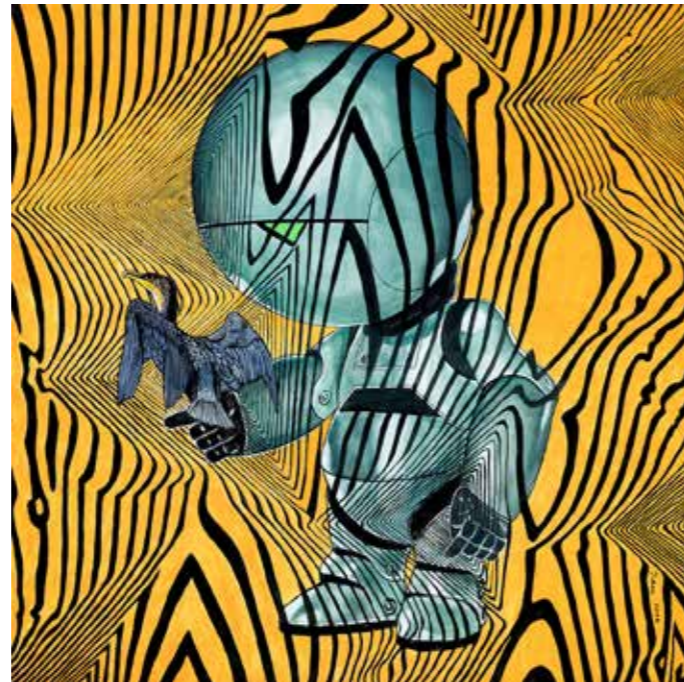
Von Alexandra Schantl

Die 1932 in Mürzzuschlag geborene und im niederösterreichischen Hainfeld lebende Künstlerin Isolde Maria Joham, die seit 1970 in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) vertreten ist und 2021 mit dem Würdigungspreis des Landes Niederösterreich in der Sparte bildende Kunst ausgezeichnet wurde, gilt mit ihren monumentalen, hyperrealistischen Gemälden hierzulande als Ausnahmeerscheinung. Anlässlich des 90. Geburtstages widmet ihr die Landesgalerie Niederösterreich (LGNÖ) ab April 2022 eine umfangreiche, von Gerda Ridler, der neuen künstlerischen Leiterin der LGNÖ, und der Autorin konzipierte Retrospektive, die sowohl ihr malerisches als auch ihr glaskünstlerisches Œuvre beleuchtet. Die Ausstellung trägt damit dem bemerkenswerten Umstand Rechnung, dass Isolde Maria Joham nach dem Studium der Malerei bei Eduard Bäumer an der Wiener Akademie (heute: Universität) für angewandte Kunst ab den späten 1950er-Jahren zunächst auf dem Gebiet der Glaskunst – vor allem mit Glasfenstern, Wandmosaiken, später mit frei geformten Glasobjekten und nicht zuletzt mit ihrer Lehrtätigkeit an der „Angewandten“ – reüssierte,¹ ehe sie sich ab Mitte der 1970er-Jahre wieder der Malerei zuwandte. Für Joham war dies ein Akt der Befreiung, ein Schritt in die künstlerische Autonomie. Neben ihrem Ehepartner, dem Bildhauer Gottfried Höllwarth, mit seinem Faible für

Pop Art waren die zahlreichen gemeinsamen Reisen und Teilnahmen an den Kunstmessen in Köln, Düsseldorf und Basel sowie der Besuch internationaler Kunstgroßereignisse wie der Biennale in Venedig und der documenta in Kassel wichtige Impulsgeber für ihren malerischen Neubeginn. Besonderen Eindruck dürfte 1972 die legendäre documenta 5 hinterlassen haben, die gemäß dem Generalthema „Befragung der Realität“ unter anderem eine groß angelegte Schau des bis dahin in Europa kaum bekannten Fotorealismus zeigte. Beteiligt waren die namhaften amerikanischen Vertreter dieses neuen Stils wie etwa Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings oder Ben Schonzeit, die hyperrealistischen Plastiker John de Andrea und Duane Hanson sowie einige wenige europäische Künstler wie der Schweizer Franz Gertsch und der Deutsche Gerhard Richter. Sie hatten in den 1960er-Jahren unabhängig voneinander begonnen, mit fotografischen, der Alltagswelt entstammenden Bildvorlagen zu arbeiten und diese präzise wiederzugeben, ohne eine künstlerische Handschrift erkennen zu lassen. Dabei stand jedoch weniger die Darstellung per se im Fokus des Interesses als vielmehr der Prozess des Sehens, der seit dem Aufkommen der Massenmedien maßgeblich von der „Second-hand-Optik“ der Reproduktion geprägt ist.² Dies führte nicht zuletzt zur individuellen Spezialisierung auf bestimmte Motive: So wurde etwa Chuck >>

Foto: Landessammlungen NO

Isolde Maria Joham, Außergalaktisches Mitgefühl, 2015
Öl, Acryl auf Leinwand, 265,5 × 265,2 × 2,5 cm
(Inv.Nr. KS-27685)



Close für überlebensgroße, frontale Blow-ups von Gesichtern bekannt, Tom Blackwell für die Darstellung chromblitzender Details von Motorrädern, Don Eddy für die minutiöse Wiedergabe spiegelblank polierter Autokarosserien, Richard Estes für die Erfassung der Mehrfachreflexionen in Schaufenstern oder Audrey Flack, eine der wenigen weiblichen Positionen, vor allem für Stillleben und Blow-ups von Madonnenfiguren. Ein derart vordergründiger Fotorealismus, der sich in Amerika wie zuvor schon die Pop Art als Antwort auf die blutleer gewordenen Ideen der Moderne und das Verdikt der Wirklichkeitsnachahmung herausgebildet hatte, fand in Europa keine direkte Gefolgschaft und wurde vielfach als mindere Kunst ohne Bedeutung diffamiert.³ Dennoch traf die documenta 5 mit ihrem Bekenntnis zum Realismus den Nerv der Zeit, sodass sich auch in (West-) Deutschland neue Formen realistischer Kunst entwickelten, die mitunter Stilmittel der Pop Art und des Fotorealismus mit jenen der Neuen Sachlichkeit verschmolzen, um gesellschaftskritische Anliegen zu transportieren. Ähnliches gilt für die französische Figuration Narrative, die sich bereits in den 1960er-Jahren – zeitgleich mit den Nouveaux Réalistes – als loser Zusammenschluss von realistisch arbeitenden Malern wie Gérard Fromanger, Peter Klasen, Jacques Monory, Bernard Rancillac und dem in Paris lebenden Isländer Erró formierte. In Ös-

terreich hingegen erlebte in den 1960er- und 1970er-Jahren – neben dem Wiener Aktionismus – die Wiener Schule des Phantastischen Realismus ihre Blütephase, während die Rezeption von Pop Art und Realismus im engeren Sinn auf einzelne Persönlichkeiten wie Christian Ludwig Attersee, Kiki Kogelnik (die allerdings zu dieser Zeit bereits in den USA lebte), Gottfried Helnwein, Franz Zadrazil oder eben Isolde Maria Joham beschränkt blieb.

Als Joham jedoch im Oktober 1982 ihre bis dahin „im Geheimen“ geschaffenen großformatigen, dem Realismus verpflichteten Gemälde auf Einladung des Museums moderner Kunst Wien erstmals der Öffentlichkeit preisgab, war das mediale Echo tendenziell negativ. Die harsche Kritik bezog sich gleichermaßen auf die Künstlerin wie auf den für ihre überbordenden Bildwelten mit dem prunkvoll ausgestatteten Festsaal des Palais Liechtenstein eher unglücklich gewählten Ausstellungsraum, in dem mangels geeigneter Hängflächen Johams Leinwände auf staffeleiartigen, frei im Raum stehenden Gestellen präsentiert wurden. „Alles in allem [...] ein recht unnötiges, entbehrliches Unterfangen“, hieß es etwa. Auch von einer „blickfängerischen Farbigkeit“ und „spekulativen Unverbindlichkeit“ war die Rede.⁵ 40 Jahre später präsentiert sich ihr Werk in Anbetracht einer ganz und gar manipulierbar gewordenen Wirklichkeit geradezu visionär. Zumal der Künstlerin schon damals, zu Beginn der



Isolde Maria Joham, Ufo, 1976
freigeformtes Kristallglas
mit eingeschmolzenen Regenbogenfarben und Luftblasen,
18,3 × 21 × 19,3 cm (Inv.Nr. KS-27688)

1980er-Jahre, die Festlegung auf die reine Wirklichkeits-ebene wenig befriedigend erschien, sodass sie sehr bald zu malerischen Montagen überging, in denen sie Versatzstücke aus konträren Welten zu einer Gesamtkomposition zusammenfügte. Daraus entwickelte sie einen unverwechselbaren Stil, der es ihr ermöglichte, ohne Worte zu brennenden Fragen der Zeit Stellung zu nehmen. 1982 entstand mit „Die Frage der Energie“ ein für ihr Schaffen zentrales und mit den Maßen 320 mal 410 Zentimeter monumentales Gemälde, in dem sie den Steuerraum eines Kernkraftwerks, in Versuchsvorrichtungen eingespannte Affen sowie Solarzellen zu einem surrealen, in kühlem Blau gehaltenen Ganzen verbindet. Dieses Werk, das 1988 für die LSNÖ erworben wurde (Inv.Nr. KS-M 2234/88), ist paradigmatisch für den Themenkomplex, mit dem sich die Künstlerin seit den 1980er-Jahren – mal mehr, mal weniger deutlich ausformuliert – beschäftigt: der menschlichen Hybris mit ihren verheerenden Auswirkungen und der Ambivalenz des technischen Fortschritts, die in der Utopie vom künstlich geschaffenen Menschen zum Ausdruck kommt und sich realiter in Form des Roboters manifestiert. Das Motiv des Roboters greift Joham immer wieder auf: ob in Gestalt tatsächlich existierender Modelle, wie sie in der Industrie, der Forschung sowie im Alltag als pflegeleichter Ersatz für Haustiere zum Einsatz kommen, oder als fiktive Figuren wie

etwa Marvin aus Douglas Adams' Science-Fiction-Persiflage „The Hitchhiker's Guide to the Galaxy“, die 2004 unter der Regie von Garth Jennings verfilmt wurde. Diese filmische Visualisierung Marvins mit seinem überproportional großen Kopf, in dem immerhin „ein Gehirn von der Größe eines Planeten“ Platz finden muss, diente Joham als Vorlage für ihren Marvin-Protagonisten, den sie seit Beginn der 2000er-Jahre wiederholt in den unterschiedlichsten Kontexten auftreten lässt: sei es in Moskau auf dem Platz der Revolution, vor dem Jile-Tempel im chinesischen Harbin, inmitten von Leuchtreklamen in Seoul oder als Retter und Mahner der Menschheit, wenn er Wasser für alle bringt, auf das globale Klima hinweist oder, wie in einem ihrer letzten Bilder, „Außergalaktisches Mitgefühl“ (2015), zeigt.

¹ Jutta M. Pichler hat in ihrem Katalogbeitrag Johams glaskünstlerisches Œuvre erstmals tiefgreifend erforscht und ausführlich dargestellt. Vgl. Jutta M. Pichler: Gläserne Welten. Das glaskünstlerische Schaffen von Isolde Maria Joham. In: Gerda Ridler, Alexandra Schantl (Hrsg.), Isolde Maria Joham. Ausst.-Kat. Landesgalerie Niederösterreich. München 2022.

² Vgl. Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln 1977, S. 27.

³ Vgl. Udo Kultermann: Radikaler Realismus. Tübingen 1972, S. 7.

⁴ Walter Beyer: Wie man moderne Kunst erschlägt. In: Oberösterreichische Nachrichten, 12.11.1982.

⁵ Martin Schweighofer: Barock und Pop. In: Wochenpresse, 9.11.1982.



SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Welcome to Padhiland

Padhi Frieberger in den Landessammlungen Niederösterreich

Von Nikolaus Kratzer

Bei der gerahmten Fotografie „O.T. (Euguinea...Entdecken Sie Padhiland – Selbstinstallation)“ handelt es sich um ein in den 1980er-Jahren entstandenes Werk Padhi Friebergers (1931–2016). Darin kniet der Künstler in Kriegsbemalung vor einem mit Sand befüllten Steinkreis und blickt den Betrachter*innen gleichsam furchtlos entgegen. Aus der Mitte des kleinen Sandhaufens ragt ein provisorisch fixierter Stock, dem im Zusammenhang mit der applizierten Tafel mit der Aufschrift „Reif für die Insel“ die Funktion eines Fahnenmastes zukommt. Überträgt man die Aufschrift des T-Shirts auf das Motiv der Miniaturinsel, so könnte man meinen, dass es sich bei diesem abgegrenzten Stück Erde um „Padhiland“ handle. Doch das Gegenteil ist der Fall: Friebergers Kunst ist eine Kunst der Grenzüberschreitung. Dies betrifft hier zunächst die buchstäbliche Grenze, den Rand des Bildfeldes. Das Werk endet keineswegs mit der steinernen Begrenzung der Insel, auch nicht mit dem Bildausschnitt, denn der Rahmen ist integraler Bestandteil der Arbeit und verweist mit seiner Ornamentik auf die Farben und Formen von Friebergers Gesichtsmaske. Die Fotografie, oder besser gesagt: das Objekt, ist Teil einer großzügigen Schenkung von Padhi Friebergers Neffen und Nachlassverwalter Walter Jaworski, der den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) 2017 und 2021 zentrale Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden übergab.

Foto: Landessammlungen NÖ

Wie bei den historischen Dada-Bewegungen, die nicht zuletzt auf die Schrecken des Ersten Weltkrieges antworteten, ist auch die Genese von Padhi Friebergers Kunstbegriff eng mit dem Krieg verbunden. Davon zeugt das für die Biografie des Künstlers zentrale Werk „Zug des Lebens“. Im April 1945, gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, wurde Padhi Frieberger zusammen mit seiner Mutter und seiner Schwester in einem im Zuge eines amerikanischen Luftangriffs von Bomben getroffenen Haus verschüttet. In seinem Text „Es geschah am 2. April 1945“ heißt es dazu: „Das Getöse und Zusammenkrachen ganzer Häuserreihen und Wohnvierteln, das Prasseln und Knistern der Feuerbrünste, das Geschrei der Schwerverletzten, das Gewimmer der Halbtoten, das Klopfen der Verschütteten, das Chaos, das höllische Inferno brachten das düstere und verheerende Monstermachwerk jener damals rabiat und tobend durch Welt und Zeit rasende [sic] Kriegsfurie zur unrühmlichen Vollendung.“¹ Im diametralen Gegensatz zu diesem Akt der Zerstörung und des Terrors entwickelte Frieberger in der Folge eine Philosophie der Freiheit. Dabei erschöpft sich der künstlerische Ansatz nicht im Begriff des Gesamtkunstwerks, der vor allem auf ein Zusammenwirken verschiedener Kunstgattungen abzielt. Auch der Terminus „Grenzüberschreitung“, also die Nivellierung von Gattungsgrenzen – Handelt es sich um eine Collage, ein Objekt, eine Installation? Wo beginnt das >>



Padhi Frieberger (1931–2016), Zug des Lebens, undat.
Plexiglasbox, Applikationen, 56,7 x 78 x 23,4 cm (Inv.Nr. KS-17141)

Kunstwerk, wo endet es? –, greift zu kurz. Die Philosophie der Freiheit manifestierte sich vielmehr in der gesamten Lebensrealität des Künstlers, angefangen bei der Kleidung und der Sprache bis hin zur Wohnsituation, wobei sich der Künstler konsequent gesellschaftlichen Grundstrukturen entzog. Schloss Hagenberg in Niederösterreich, wo er sich zwischen 1960 und 1974 aufhielt, wurde mehr besetzt als bewohnt, etablierte sich allerdings gleichzeitig als „Treffpunkt der Wiener Künstler- und Literaturszene“². Behördengänge, Arztbesuche oder die Verwendung von Warmwasser verweigerte Padhi Frieberger gleichwie eine Beteiligung am Kunstmarkt. All diese Aspekte sind ebenso in seinem Kunstbegriff enthalten wie die von ihm geschaffenen Objekte. Dadurch ergibt sich eine klare Parallele zu Kurt Schwitters, der für seine gesamte Kunstproduktion (von Collagen bis hin zu Environments) den dadaistischen Begriff „Merz“ prägte. Lambert Wiesing beschreibt „Merz“ an einer Stelle höchst treffend als „Wirklichkeitsbegriff“: „Wenn Merz für Schwitters zu einer Weltanschauung wird, so heißt das, daß für ihn die Merz-Welt zur einzig realen Welt wird. ‚Merz‘ ist ein Wirklichkeitsbegriff. Diese privat erzeugte Wirklichkeit ist aber notwendigerweise an die Person gebunden. Sie ist nicht mehr ein Werk, welches sich von seinem Schöpfer entfremdet. Dies ist der Grund, warum Schwitters die Identität von Merz mit sich selbst betont.“³ Wenn also Thomas Trummer von der „Ein-Mann-Bewegung Padhi



Walter Jaworski, Ein Schmetterling, August 1964, Zeichnung,
kaschiert auf Tischlerplatte, 20,3 x 27,5 cm (Inv.Nr. KS-33673)

Frieberger⁴ schreibt, wenn Peter Weibel den Künstler als „living sculpture“⁵ bezeichnet oder wenn Frieberger selbst festhält: „die Welt kann zum wahrhaften und guten nur dann tatsächlich durchbrechen und gelangen, wenn sie eine vorübergehende Anarchie zu ertragen vermag“⁶, dann wird der Werkbegriff durch einen Wirklichkeitsbegriff ersetzt. „Padhiland“ ist die Realität des Künstlers.

Auf metaphorischer Ebene manifestiert sich der Freiheitsgedanke bei Padhi Frieberger im Symbol der (Friedens-)Tauben. Der Künstler züchtete Tauben, applizierte Tauben-Silhouetten auf Gegenstände und Hausmauern, wandte das Prinzip des Versendens von Botschaften (Brieffaube) in Form von Mail-Art an. Zusätzlich zu rund 5.000 Mail-Art-Aussendungen⁷ (zumeist Postkarten mit Text/Bild-Applikationen und Padhi-Texten) entstanden Mail-Art-Objekte, wie etwa die Arbeit „O.T. (Mail-Art)“ aus der Schenkung Walter Jaworskis.

In der Auseinandersetzung mit Padhi Friebergers Wirklichkeitsbegriff ist es unabdingbar, Zeitzeugenberichte einzubeziehen. So zeichnen etwa Erinnerungen Walter Jaworskis ein persönliches Bild von Friebergers Verschränkung von Leben und Kunst. Auf einer Mail-Art-Karte sind zwei Fotografien zu einem kleinen Diptychon zusammengefügt. Auf der linken Seite sieht man den jungen Walter Jaworski neben einem Holzschuppen sitzen, auf dessen Fassade Zeichnungen Jaworskis von



Padhi Frieberger
(1931–2016), O.T.
(Mail-Art), undat.
Tauben und Holzkiste,
Plexiglas,
48,5 x 50 x 39,9 cm
(Inv.Nr. KS-22655)



Padhi Frieberger (1931–2016),
Mail-Art an Walter Jaworski
(Inv.Nr. KS-33689)

Padhi zu einer Art Fries kompiliert wurden. Deren Zusammenstellung veränderte sich, wie Jaworski erzählt, laufend, und lediglich die von Padhi präzise arrangierten und inszenierten Fotografien dokumentieren die ephemeren „Ausstellungssituationen“. Ebenfalls an die Sammlung übergeben wurde eine von Padhi Frieberger auf eine Tischlerplatte kaschierte Kinderzeichnung Jaworskis („Ein Schmetterling“, August 1964). Somit lässt sich die damalige „Ausstellungssituation“ sowohl durch eine Fotografie als auch durch ein originales Werk und die lebhaftere Erinnerung Walter Jaworskis nachvollziehen.

Auf der rechten Seite des Fotografie-Diptychons erkennt man zunächst erneut den jungen Walter Jaworski, wie er einem Rauchfangkehrer die Hand gibt – eine paradoxe Situation vor einem verfallenen Haus mit funktionslosem Schornstein. Die rechte Seitenfassade der Ruine zeigt wiederum jene ikonische Tauben-Silhouette, die sich auch auf dem „Selbstporträt mit Dohle“ findet; dort



Padhi Frieberger
(1931–2016), Selbstporträt
mit Dohle, undat.
Silbergelatine auf
PE-Papier, passepar-
touriert und gerahmt,
66,5 x 66,5 x 2,5 cm
(Inv.Nr. KS-20876)

posiert ein Vogel auf Padhi Friebergers Kopf. Dabei ist die Unwiederbringlichkeit des flüchtigen Augenblicks, der wie ein Flügelschlag vorbeigeht und sich hier kurz „niederlässt“, integraler Bestandteil von Freiheit.

¹ Padhi Frieberger: Es geschah am 2. April 1945. In: Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.), Padhi Frieberger. Glanz und Elend der Moderne. Ausst.-Kat. Forum Frohner der Kunsthalle Krems. Nürnberg 2012, S. 104.

² Alexandra Henning: Eine Chronologie. Padhi Frieberger und seine Zeit. In: Wipplinger (Hrsg.), Padhi Frieberger, S. 150–153, hier: S. 150.

³ Lambert Wiesing: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen. München 1991, S. 34.

⁴ Thomas Trummer: Padhi Frieberger. Eine Ein-Personen-Bewegung. In: Wipplinger (Hrsg.), Padhi Frieberger, S. 73–79.

⁵ Peter Weibel: Padhi Frieberger, der erste Künstlerfotograf Österreichs in Reinkultur. In: Wipplinger (Hrsg.), Padhi Frieberger, S. 50.

⁶ Padhi Frieberger: Padhi zerstört ein Vorurteil. Ein Manifest. In: Wipplinger (Hrsg.), Padhi Frieberger, S. 45.

⁷ Für diesen sowie zahlreiche weitere Hinweise und Daten zu Padhi Friebergers Schaffen bedanke ich mich bei Walter Jaworski.



SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

L'unico movimento è il ritorno

Constanze Ruhms „La strada (è ancora) più lunga“

Von Susanne Watzenboeck

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erwarben 2021 mit der Zweikanal-Videoinstallation „La strada (è ancora) più lunga“ (2020/21, jeweils 70 min, Farbe, Ton, Inv.Nr. KS-33657) sowie der damit verbundenen Fotoserie „La strada più lunga“ (2021, 59 analoge Fotografien in S/W und Farbe, Inv.Nr. KS-28361) Werke von Constanze Ruhm, die in ihrer künstlerischen Qualität und Dichte immense Bereicherungen darstellen – und darüber hinaus die Konzepte der Sammlung bzw. des Archivs explizit reflektieren und befragen.

Die Videoarbeit zeigt das Casting für einen fiktiven Film, das im Garten der Casa Internazionale delle Donne (CASA) im römischen Viertel Trastevere stattfindet. Auf der Audio-Spur werden Texte, Gedichte, Tagebucheinträge Carla Lonzis verlesen, einer der prominentesten Vertreterinnen der feministischen Bewegung im Italien der 1970er- und 1980er-Jahre. Darin spiegelt sich beispielsweise die Entstehungsgeschichte von Rivolta Femminile, dem ersten rein weiblichen feministischen Kollektiv Italiens, das 1970 in Rom in Leben gerufen wurde und noch im selben Jahr sein eigenes Verlagshaus gründete. Der Vergangenheit entnommene Artefakte verkreuzen sich im Film von Constanze Ruhm mit Reenact-

ments sowie Interviews zeitgenössischer Römerinnen, die ihren Bezug zum Feminismus und seinen aktuellen Ausprägungen beschreiben, beispielsweise im Rahmen der Aktivistinnengruppe Non Una di Meno. Integriert werden im Film außerdem das Buchcover sowie einzelne Seiten einer Publikation der Fotografin Maria Grazia Chinese aus dem Jahr 1972, publiziert von Rivolta Femminile unter dem Titel „La strada più lunga“. Die S/W-Abbildungen Chineses zeigen junge Frauen, die in Rom, Mailand und Venedig zusammenkamen, um einander in der feministischen Bewusstseinsbildung zu fördern und zu fordern. Diese Fotoserie aktualisiert Constanze Ruhm wiederum in ihrer eigenen, die den Titel von Chineses Serie übernimmt, erneut im Garten der CASA produziert wurde und junge Römerinnen in den Posen ihrer historischen Vorgängerinnen zeigt.

In beiden Arbeiten ist es zentralerweise die Site-Specificity der CASA als verkörperter Ort der Geschichte des italienischen Feminismus sowie dessen bildlicher Repräsentationsformen, die die Werke kontextualisiert und bestimmt. Ursprünglich als Frauengefängnis gegründet, wurde die CASA 1983 in ein Sozialzentrum für Frauen umgewandelt, 1987 von feministischen römischen >>

Foto: Constanze Ruhm

Kollektiven besetzt und in der Folge in eine autonome Institution verwandelt, die sich politisch gegen Rassismus, Sexismus, Diskriminierung, Gewalt und Umweltzerstörung engagiert. Gleichzeitig funktionieren das Areal der CASA selbst sowie der Garten im Innenhof als Safe Space für alle Frauen, die ihn beanspruchen wollen. Kunsthistorisch betrachtet führt der Topos des Gartens zurück zum Bildthema des Hortus conclusus, der eine besondere Rolle in der Mariensymbolik spielt und eine allegorische Verbindung zum Garten Eden einbringt. Im Lauf der Säkularisierung findet sich der Garten im Topos des Locus amoenus wieder, der in den meisten Fällen von Frauen bewohnt wird. In Neuzeit und Moderne steht der Garten oft synonym für ein Rückzugsterrain für Frauen, ist als intimer Raum der Selbstreflexion dem „skopischen Begehren“¹ der männlich dominierten Außenwelt entzogen. Auch als Metapher für einen autonomen Körper wird der Garten jahrhundertübergreifend in der Kunstproduktion eingesetzt; in Constanze Ruhms Bildern scheint der Gedanke präsent, dass sich die einzelnen Frauen zu einer Front, einer somatischen Einheit im Kampf für den Feminismus vereinen. In diesem Sinne geht es in Ruhms Werken natürlich in keiner Weise um eine bruchlose Fortschreibung kultur- und kunsthistorischer Traditionen – vielmehr handelt es sich um die Appropriation der Narrative und Bildmotive, mit denen weiblich gelesene Personen in der Gesellschaft konnotiert und definiert werden. Das utopisch-fiktive Moment des alttestamentarischen Paradieses wird in die Gegenwart transferiert und somit transformiert. Indem Ruhm in ihren Bildern Geschichte und Gegenwart fusioniert, wird der Innenhof der CASA zu einem Garten der politischen, „feministischen Utopie“². Gleichzeitig sind die Thematisierung der CASA in einem ihrer Kunstwerke und die damit verbundene Öffentlichkeit durch den Kunstmarkt als Akt feministischer Solidarität zu verstehen. Denn die CASA sieht sich in der Gegenwart ebenso in ihrer Existenz gefährdet wie in der Vergangenheit: Die römische Stadtverwaltung sucht seit Jahren nach Möglichkeiten, sie zu schließen und die Immobilie in einem der am stärksten gentrifizierten Stadtviertel Roms für wirtschaftlich ertragreiche

Zwecke umzuwidmen. Auch in diesem Kontext steht die Natur des Gartens der CASA als bildlicher, realer Gegenpol zu den Fiktionen eines (Hotel-)Neubaus oder einer Kernsanierung.

Eine weitere zentrale Strategie der Arbeit Ruhms ist jene der Selbstreflexion. Zum einen ist sie metamedialer Natur, denn Ruhms Fotografien rekurren in ästhetischen Parametern auf jene von Maria Grazia Chiuri und spiegeln somit ein Stück der Geschichte des eigenen Mediums wider. In der Videoarbeit hingegen ist Ruhms Ansatz entschieden intermedial in der Verwebung historisch-feministischer Theorien, der Darstellung von Produktionsbedingungen des filmischen Mediums wie des Castings, dokumentarischer Interviews und performativer Praktiken wie des Reenactments zu einer nonlinearen, kaleidoskopischen Komposition. Darüber hinaus nimmt Ruhm in der Eigenreflexion der Medien ein identitäres Moment der CASA selbst auf, die stets darum bemüht ist, ihre eigene Geschichte und jene des italienischen Feminismus in ihren Räumlichkeiten zu thematisieren und historiografisch zu integrieren. Dies ist durchaus als Programmatik zu verstehen, war die italienische Nachkriegsmoderne doch durch und durch geprägt von der dominanten Erzählung und der heroischen Rhetorik des *Genio creatore*. Eine Revision dieser vertikalen, exklusiv männlichen Genealogien schlugen bereits Feministinnen wie Carla Lonzi vor. Auch gegenwärtig gibt es in der Kunstgeschichtsschreibung Bemühungen, kanonisch gefestigte Narrative des internationalen Modernismus zu hinterfragen und eine diskursive Aufarbeitung bisher marginalisierter Positionen zu ermöglichen.³ In diesem Kontext ist es interessant zu erwähnen, dass Constanze Ruhm während der Recherchen zu einem anderen Projekt („Gli appunti di Anna Azzori/Uno specchio che viaggia nel tempo“) auf die CASA und das sich dort befindliche Archiv herSTORY stieß und aus diesem Impuls „La strada (è ancora) più lunga“ entwickelte. Die Logik des Archivs⁴ charakterisiert Ruhms Arbeiten seit den 1990ern und verzweigt sich in mehrere Praktiken. Zum einen arbeitet Ruhm häufig mit tatsächlichen Archiven von Institutionen, die



Constanze Ruhm, Still aus der Zweikanal-Videoinstallation „La strada (è ancora) più lunga“, 2020/21
jeweils 70 min., Farbe, Ton, Still: 34:43 (Inv.Nr. KS-33657/1-2)

sie potenziell als deren Gedächtnis bzw. Psyche auffasst und sich dementsprechend für „Verdrängtes“ interessiert.⁵ Darüber hinaus kann jedes Kunstwerk, das Ruhm in ihren Werken zitiert, selbst als Archiv gelesen werden – sowohl als kondensiertes künstlerisches oder theoretisches Wissen als auch in vielen Fällen als Teil des kulturellen Gedächtnisses. Und schließlich sind konkrete Reenactments historischer oder filmischer Szenen in Ruhms Œuvre als künstlerische Strategie zu begreifen, die sich mit der Relation von Erinnerung, medialen Bildern und Historisierung beschäftigt und den Gedanken Jacques Derridas unterstreicht, dass Archive immer eng mit der Technik der Wiederholung verknüpft sind.⁶ Ursprünglich stammt die Methodik des Reenactments aus der experimentellen Archäologie, folglich bezeichnete Christa Blümlinger das Werk von Constanze Ruhm als „künstlerische Archäologie“⁷. So gelingt es Ruhm, Kunst und Zeitgeschichte im gesellschaftlichen sowie im selbstreferenziellen Kontext zu untersuchen und nach ihrer Aktualität im zeitgenössischen Diskurs zu befragen.

Still: Constanze Ruhm

¹ Gisela Ecker: Hortus Conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne. In: Sigrid Schade, Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln 1994, S. 171–185, hier: S.175

² Constanze Ruhm in der Projektbeschreibung im Ankaufsakt.

³ Beispielsweise Giovanna Zapperi in ihrem aktuellen Forschungsprojekt über Künstlerinnen in Italien nach 1968 sowie in ihren Publikationen „Carla Lonzi. Un'arte della vita“ (Rom 2017) und „Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità“ (Verona 2012).

⁴ Vgl. Hal Foster: An Archival Impulse. In: October, 110, 2004, S. 3–22.

⁵ Vgl. Constanze Ruhm: Replay: ANNA – Invisible Producers / Appétit doiseau. In: Arsenal – Institut für Film- und Videokunst (Hrsg.), Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart. Berlin 2012, S. 150–157, hier: S. 155

⁶ Vgl. Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997, S. 25.

⁷ Christa Blümlinger: Zeitenössische Archivkunst: postkonzeptuell, postfeministisch und postmedial. In: Alexandra Schantl (Hrsg.), Constanze Ruhm. RE: Rehearsals (No such Thing as Repetition). Ausst.-Kat. Zeit Kunst Niederösterreich. Bielefeld 2015, S. 41–61, hier: S. 46



SAMMLUNGSBEREICH KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

„Herzlich Willkommen!“

*Kunst am Bau als soziale Skulptur im Kontext
von Pflegezentren und Gesundheitsbauten*

Von Katrina Petter

Im Februar 2021 fand das vom ORTE Architekturnetzwerk NÖ organisierte Symposium „Neues vom Zauberberg. Machen Gesundheitsbauten krank?“ statt. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (KOERNOE) spürte dafür anhand von regionalen wie internationalen Beispielen nach, welche Potenziale künstlerische Projekte in diesem Kontext entwickeln können.¹

In der Tradition von Kunst am Bau werden in Niederösterreich seit Jahrzehnten Kunstprojekte bei Neu- und Zubauten von Pflege- und Betreuungszentren umgesetzt. Seit mehreren Jahren lässt sich hier ein gestalterischer Fokus auf die Außenanlagen feststellen. Diese sind vor allem für die Bewohner*innen, aber auch für das Personal in Hinblick auf Bewegung, Entspannung und Möglichkeit zur Betätigung von großer Bedeutung, werden in der architektonischen Planung nicht zuletzt aufgrund der limitierten finanziellen Mittel jedoch häufig nachgereiht.

2021 konnte im Garten des erweiterten Pflege- und Betreuungszentrums in Hainfeld die Arbeit „Herzlich Willkommen!“ von Kateřina Šedá (Inv.Nr. PA-794) umgesetzt werden. Im Austausch mit rund 20 Bewohner*innen und unterstützt von deren Familien sowie dem Betreuungspersonal erarbeitete die Künstlerin liebevoll gestaltete, kleinteilige Nachbauten von den privaten Wohn-

häusern der Bewohner*innen. Aus Holz gebaut, wurden sie von der Künstlerin aufwendig bemalt und mit vielen, teils fantasievollen Details ergänzt, die den Menschen wichtig sind oder die in Zusammenhang mit persönlichen Erinnerungsbildern stehen.

Die neu entstandene „Gemeinde“ mit der Hainfelder Kirche im Zentrum ist eine Collage aus den Orten, denen die involvierten Bewohner*innen entstammen. Die Häuschen befinden sich nun, jeweils auf Stehern in unterschiedlicher Höhe angebracht, im Garten des Zentrums. Damit die Modelle künftig mit noch mehr Leben gefüllt werden, hat die Künstlerin mit einem Ornithologen zusammengearbeitet, um zu gewährleisten, dass die Häuser sich auch als Nist- und Futterplätze für unterschiedliche Vogelarten eignen. In der zum Projekt entstandenen Broschüre ist ein Vogelatlas enthalten, der einen Überblick über heimische Vogelarten, deren Aussehen, Eigenheiten und Futterpräferenzen gibt.

„Meine Absicht war es, die Senior*innen nicht nur symbolisch in ihr Zuhause zurückkehren zu lassen, sondern sie gleichzeitig zu aktivieren – und das sowohl bei der Realisierung des Projekts als auch mit der Installation, die sie aktiv besuchen können. Grundlegend war für mich, dass sie zu Co-Autor*innen der einzelnen >>

Foto: Roman Franc



„Birdy TV“ von Edgar Honetschläger und „wenn ich ein vöglein wär ...“ von Ruth Cerha als Teil von Claudia Märzendorfers „Für die Vögel“, Landeskrankenhaus Hollabrunn, 2019 (Inv.Nr. PA-780)

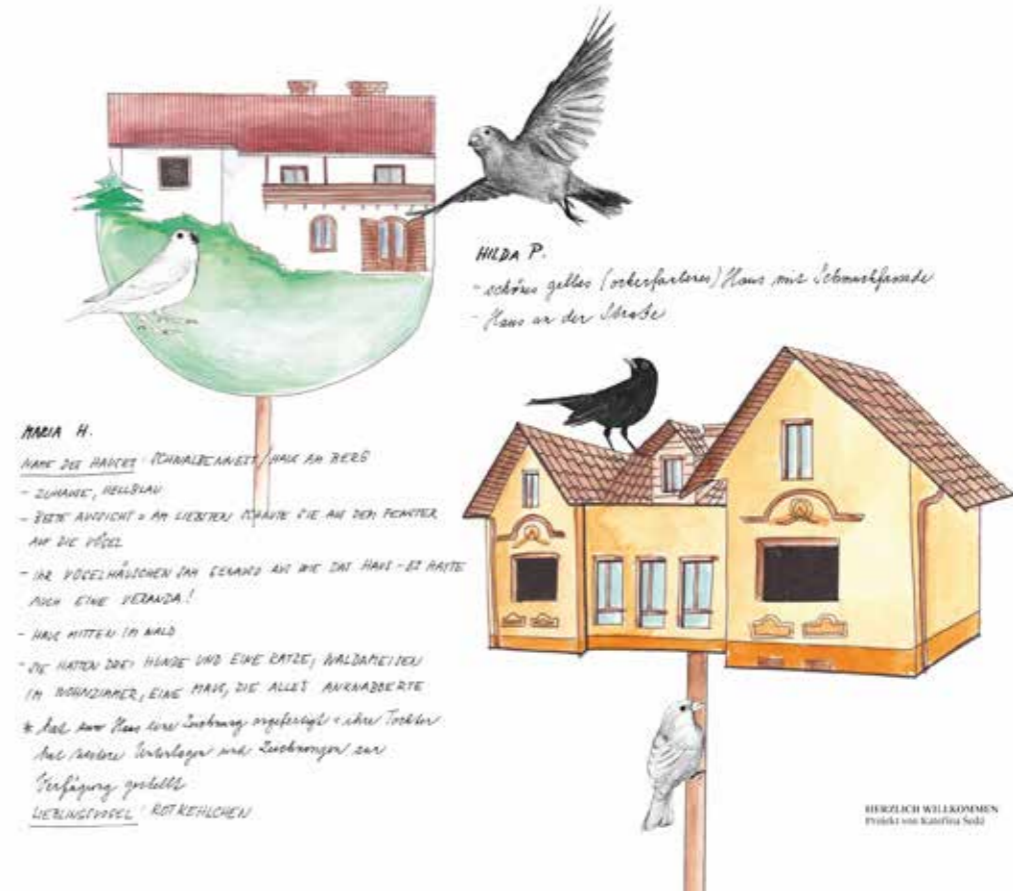
Häuser wurden und sich ihre Erinnerungen darin widerspiegeln konnten. Auch wenn es ein langer und schwieriger Prozess war, so brachte er eine Reihe von wichtigen Anregungen, die das Projekt sehr bereichert haben“, so Kateřina Šedá.

Ebenfalls mit dem Alltagsobjekt Vogelhäuschen hat die Künstlerin Claudia Märzendorfer (Inv.Nr. PA-780) beim Landeskrankenhaus Hollabrunn gearbeitet. 2018 feierte die Sozialpsychiatrische Abteilung des Krankenhauses ihr 20-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass wurde ein Wettbewerb veranstaltet, um die Aufmerksamkeit auf die Arbeit der Abteilung, aber auch auf die dort behandelten Krankheiten zu richten und zu deren Entstigmatisierung weiter beizutragen. Einer Idee Claudia Märzendorfers zufolge, die das Projekt auch betreute, wurden rund 40 Künstler*innen, Architekt*innen, aber auch Musiker*innen, Ornitholog*innen und andere eingeladen, jeweils ein Vogelhäuschen zu entwickeln. Schlussendlich fanden im Klinikgarten und rund um das Klinikum 38 unterschiedlichste Nest- und Futterhäuschen Aufstellung. Sie bringen zum einen Patient*innen und Personal, aber auch Besucher*innen und Anrainer*innen viel Abwechslung, machen immer wieder neue Entdeckungen möglich und geben Anstoß zum Gespräch und zur Auseinandersetzung. Zum anderen stellen sie ein klares Zei-

chen für Vielfalt und Unkonventionalität, insbesondere aber für ein respektvolles Miteinander dar.

Nachdem erste Häuschen aufgrund von Schäden, etwa durch Sturm, abgebaut werden mussten, zeigte sich, dass sie vereinzelt tatsächlich zum Nisten verwendet worden waren. Für 2022 lädt Claudia Märzendorfer weitere Personen ein, den „aeronautischen Skulpturengarten“, wie die Künstlerin das Ensemble nennt, mit neuen Entwürfen für Vogelhäuschen zu ergänzen.

Bereits 2008 schuf Regula Dettwiler eine ungewöhnliche „Landschaft mit Tieren“ (Inv.Nr. PA-323) beim Pflege- und Betreuungszentrum in Tulln. Auch sie verfolgt mit ihrem Ansatz die Intention, die Bewohner*innen des Zentrums anzuregen, nach draußen zu gehen und sich zu betätigen. Im Garten des Gebäudekomplexes errichtete sie eine miniaturartige puristische Landschaft mit Hügelkuppen, Steinhäufen, Bäumen und zwei kleinen Teichen, die den Aral- und Chiemsee imitieren, sowie Häuschen, die als Ställe dienen. Darin leben Zwergziegen, Lauf- und Zierenten, Graugänse und Kaninchen. Zusammen mit dem Personal können die Bewohner*innen diese füttern oder auch streicheln; den weniger mobilen Personen bieten sich beim Blick nach draußen eine visuelle Ablenkung und ein sich ständig änderndes Bild. Gleichzeitig werden auch Familien aus den umliegenden Wohnanlagen >>



Fotos: Wolfgang Woessner (links), Roman Franc (rechts); Zeichnungen: Kateřina Šedá

Kateřina Šedá, Herzlich Willkommen!, Pflege- und Betreuungszentrum Hainfeld, 2021 (Inv.Nr. PA-794)



„Cherry Couple“
von Toni Schmale & Wally Salner
als Teil von Claudia
Märzendorfers „Für die Vögel“,
Landeskrankenhaus Hollabrunn, 2019
(Inv.Nr. PA-780)

angezogen, was den Generationen- und sozialen Austausch fördert. Während der künstlerische Ansatz von Regula Dettwiler² – eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorstellungen von vermeintlicher Natur und deren Gestaltung durch den Menschen – mit den Jahren durch die Tiere wortwörtlich umgegraben wurde, konnte sich der soziale Aspekt des Projekts bis heute voll entfalten.

In allen genannten Projekten haben sich die Künstlerinnen auf die Bedürfnisse der Bewohner*innen sowie der Belegschaft eingelassen, den Austausch gesucht und die Projekte über einen längeren Zeitraum begleitet. Gleichzeitig fordern sie Fürsorge für die umgesetzten Kunstprojekte ein. Damit diese den Einrichtungen lange erhalten bleiben und sich in ihrem Potenzial voll entfalten können, müssen sie entsprechend gepflegt und betreut werden. Somit gelang es, durch die Kunst nachhaltig positive Impulse für das Wohlbefinden der Menschen vor Ort zu setzen, die Identität des jeweiligen Hauses zu stärken und die Attraktivität für Besucher*innen zu erhöhen.

Ein weiteres verbindendes Element der präsentierten Beispiele ist, dass die Künstlerinnen interdisziplinär an

die Aufgabenstellung herangingen. Sie haben mit Architekt*innen, Landschaftsgestalter*innen oder anderen Expert*innen zusammengearbeitet, um bestmöglich auf die Anforderungen des Kontexts eingehen zu können. Darüber hinaus ist der Austausch mit dem Personal sowie den Bewohner*innen respektive Patient*innen wichtig, um ein Bewusstsein für die jeweiligen Bedürfnisse und Situationen, aber auch für die künstlerischen Ansätze und Intentionen zu schaffen und somit die Kunstprojekte im Alltag der jeweiligen Einrichtungen bestmöglich zu verankern.

Diese drei Beispiele können als Plädoyer dafür gelesen werden, der Kunst in all ihren Ausformungen und Potenzialen mehr Platz im Kontext des Gesundheitswesens, nicht nur in Pflege- und Betreuungszentren, einzuräumen und offen für interdisziplinäre Ansätze und einen anregenden Austausch zu sein.

¹ Mehr zum Programm und den Vorträgen unter <https://orte-noe.at/programm/neues-vom-zauberberg-2021>, abgerufen am 9.12.2021.

² Die Künstlerin setzt sich in ihrem Schaffen kritisch mit der Ästhetisierung von Natur auseinander und zeigt auf, wie die Natur zum Massenprodukt wird.



Fotos: Wolfgang Woessner (links), Lisa Raast (rechts)

SAMMLUNGSGEBIET NATUR

NEU IN DER SAMMLUNG 2021

Am 8. Mai 2020 wurde in einem Garten im Bezirk Neunkirchen, Niederösterreich, eine tote Zwergohreule (*Otus scops*) gefunden. Wie sich herausstellte, war sie illegal erlegt worden. Das Sammlungsgebiet Natur der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) übernahm die Zwergohreule 2021 in Absprache mit der Bezirkshauptmannschaft Neunkirchen, Bereich Land- und Forstwirtschaft, Fachgebiet Jagd, und inventarisierte sie. Im Rahmen des Projektes „17x17. 17 Museen x 17 SDGs – Ziele für nachhaltige Entwicklung der UN“ wird die präparierte Zwergohreule zwei Monate lang im Haus für Natur, Museum Niederösterreich, ausgestellt.

Ergänzend zur bestehenden Schmetterlingssammlung in den LSNÖ wurden 582 Schmetterlinge (Geometridae) von zirka 61 Arten in Systemkästen aus der Sammlung Stark erworben. Davon stammen sechs Belege aus Wien und 576 aus Niederösterreich. 77 Belege wurden bereits genetisch untersucht. Die dazugehörigen Daten befinden sich in der internationalen Datenbank BOLD.

Darüber hinaus wurden verschiedene Präparate und Modelle für die Dauerausstellung bzw. für die Gestaltung von Sonderausstellungen im Haus für Natur, Museum Niederösterreich, und für die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 erworben. Zu den Besonderheiten zählen die 3-D-Modelle von Urzeitkrebis (*Triops cancriformis*) und Überschwemmungsgelse (*Aedes vexans*).

WISSENSWERTES UND TERMINE 2021

AUSSTELLUNGEN

- Sonderausstellung „Wildnis Stadt“, Haus für Natur, Museum Niederösterreich, St. Pölten (9.10.2021–12.2.2023)
- Kuratierung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022, Schloss Marchegg (26.3.–13.11.2022)

VERANSTALTUNGEN

- Museum Niederösterreich, Haus für Natur
- Teilnahme an den Artenschutztagen im Tiergarten Schönbrunn gemeinsam mit mehr als 20 Natur- und Artenschutzorganisationen (September 2021)
 - Ausrichtung des vierten Reptilientages der Österreichischen Gesellschaft für Herpetologie (ÖGH) am 18. September 2021, der zum zweiten Mal in der niederösterreichischen Landeshauptstadt stattfand
 - Ausrichtung der City Nature Challenge 2021, eines internationalen Citizen Science Events, organisiert von der California Academy of Sciences und dem Natural History Museum of Los Angeles County, durch das Haus für Natur (in Kooperation mit Magistrat für St. Pölten)
 - Teilnahme an der „Umwelt.Wissen“-Online-Tagung 2021 für Pädagog*innen und andere Interessierte zum Thema „Biodiversität im Zeichen des Klimawandels“ mit dem Beitrag „Wildnis Stadt – Entdecke die Natur in der Stadt“

PROJEKTE

Das Museum Niederösterreich ist Teil des Projektes „17x17. 17 Museen x 17 SDGs – Ziele für nachhaltige Entwicklung der UN“, einer Initiative von ICOM Österreich in Zusammenarbeit mit dem Büro für Transfer und mit Unterstützung des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport. Das Museum Niederösterreich befasst sich dabei schwerpunktmäßig mit dem Sustainable Development Goal (SDG) 15 – „Leben am Land“.



SAMMLUNGSBEREICH ZOOLOGIE UND BOTANIK

Die Natur erfassen

Barcode-Bibliothek der Schmetterlinge

Von Ronald Lintner

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) setzen sich mit dem Sammlungsgebiet Natur für Artenvielfalt ein – eine elementare Notwendigkeit, nimmt doch die Vielfalt der Arten und der Ökosysteme weltweit stark ab. Als besonders dramatisch erweist sich der Rückgang der Insekten.

Die Artenvielfalt ist der weithin bekannteste Teil der Biodiversität, die 2021 nicht nur hierzulande im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Biodiversität bedeutet biologische Vielfalt, die wiederum die Grundlage für menschliches Leben ist. Sie umfasst neben der Artenvielfalt auch die genetische Vielfalt und die Vielfalt an Lebensräumen.

Die LSNÖ widmen sich der wissenschaftlichen Dokumentation sowie der Erforschung der Natur von Niederösterreich, dem flächenmäßig größten und naturräumlich vielfältigsten Bundesland Österreichs. Die Bestände der LSNÖ sind Archive der Biodiversität und stellen eine unersetzbare Ressource für die Forschung dar. Sie geben Auskunft über das Vorkommen und die Verbreitung von Arten in Vergangenheit und Gegenwart, speichern wichtige Informationen und sind für die biologische Systematik unentbehrlich.

Zur Beschreibung und Bewertung von Schutzgebieten und Biotopen eignet sich die artenreiche Ordnung der Schmetterlinge (Lepidoptera) besonders gut. Aufgrund

ihrer Ansprüche an Raumstruktur, Mikroklima und Pflanzenangebot reagieren sie bereits auf kleine Veränderungen. Schmetterlinge gelten daher als hervorragende Zeigerarten (Bioindikatoren) für den Zustand von Lebensräumen.

In Österreich leben rund 4.100 verschiedene Schmetterlingsarten, ein Großteil davon kommt auch in Niederösterreich vor, nämlich fast 3.600 Arten.¹

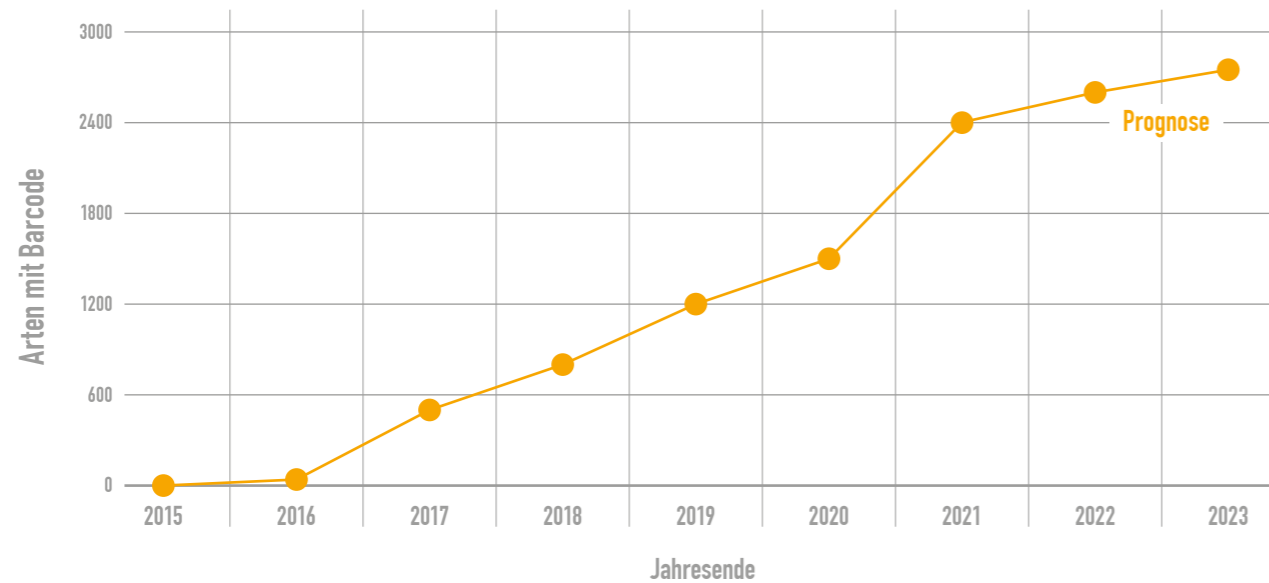
BARCODE-BIBLIOTHEK FÜR SCHMETTERLINGE

2016 haben die LSNÖ begonnen, die Arten der Schmetterlinge in Niederösterreich systematisch zu erfassen. Die Bestimmung gewisser Schmetterlingsgruppen, wie etwa der Kleinschmetterlinge, ist sehr aufwendig und schwierig. Österreichweit gibt es nur wenige Spezialist*innen, die über das notwendige Wissen verfügen. In vielen Fällen ähneln einander Arten so stark, dass eine eindeutige Artbestimmung anhand äußerer Merkmale kaum möglich ist. Neben der Untersuchung der Genitalien kommt seit einigen Jahren eine neue innovative Methode zum Einsatz: DNA-Barcoding. Dabei wird aus der mitochondrialen DNA ein Abschnitt (658 Basen) „ausgelesen“ und mit abgespeicherten Gencodes in Datenbanken verglichen.² Die Abfolge der Basenpaare >>

Collage: Gerhard Rotheneder, Wildlife-Media.at

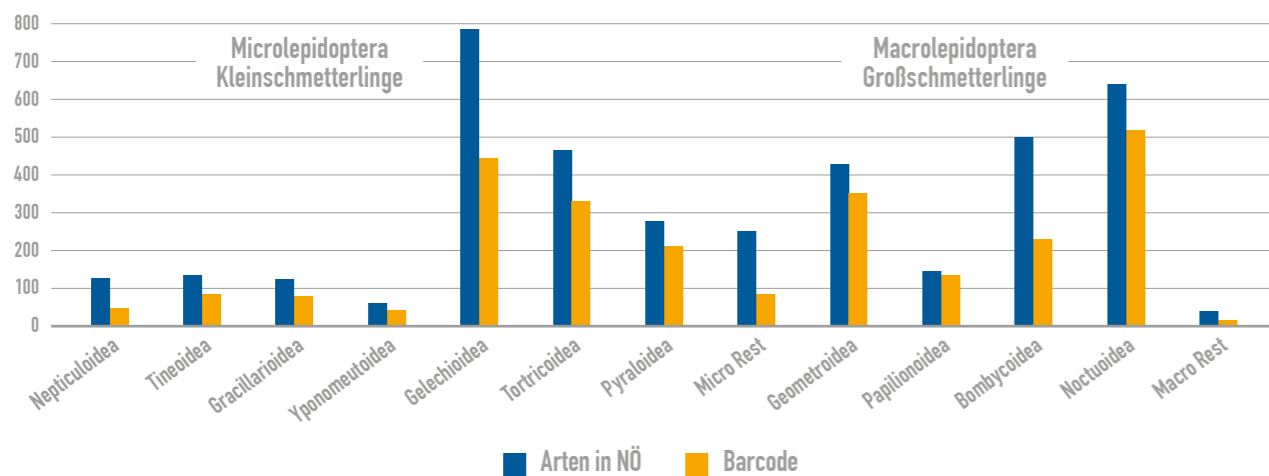
Aufbau einer Barcode-Bibliothek (Schmetterlinge) durch die LSNÖ 2017–2021

erstellt März 2022



Anteil Barcodes je Überfamilie

erstellt März 2022



Grafik: Wolfgang Stark

SYSTEMATISCHE ERFASSUNG ZUM SCHUTZ DER BIODIVERSITÄT

(Sequenz) wird dabei analog dem Strichcode auf Lebensmittelverpackungen als Kennzeichen für eine bestimmte Art verwendet. So ermöglicht der DNA-Barcode sowohl eine Identifizierung bekannter als auch die Entdeckung neuer Arten.

DNA-Barcoding ist eine wertvolle Ergänzung, erlaubt meist eine schnelle, zuverlässige und kostengünstige Identifizierung schwieriger Arten und hat sich zu einer standardisierten Methode der Biodiversitätserhebung entwickelt. In Österreich setzt sich die ABOL-Initiative (Austrian Barcode of Life) seit 2014 für die genetische Inventarisierung der heimischen Biodiversität ein.³

Die LSNÖ forcieren den Aufbau einer Barcode-Bibliothek für Schmetterlinge in Niederösterreich in Kooperation mit nationalen und internationalen Institutionen sowie mit nationalen Schmetterlingsexpert*innen. Das Projekt hat zum Ziel, die Vielfalt aller in Niederösterreich vorkommenden Schmetterlingsarten anhand ihres genetischen DNA-Barcodes zu erfassen sowie mit Foto und Beleg zu dokumentieren.

Die Barcode-Bibliothek der LSNÖ für Schmetterlinge besteht aktuell aus fast 2.400 Barcodes und deckt damit in etwa zwei Drittel der Arten ab. Wie die Infografik zum Aufbau einer Barcode-Bibliothek (Schmetterlinge) zeigt, konnte dieser große Schritt in nur rund fünf Jahren gemacht werden.

Grundsätzlich wurden schon sämtliche Familien und Gruppen der Schmetterlinge bearbeitet (siehe Infografik „Anteil Barcodes je Überfamilie“), die Bearbeitungstiefe ist aber noch unterschiedlich. Dies lässt in den kommenden beiden Jahren noch einen größeren Artzuwachs erwarten. Der wissenschaftliche und museale Wert einer Barcode-Bibliothek steigt aber stark, je mehr sie sich der Vollständigkeit nähert. Naturgemäß wird sich der Zuwachs an Barcodes neuer Arten in den kommenden Jahren freilich verlangsamen.

Alle gewonnenen Daten werden über die Datenbank BOLD (Barcode of Life Data Systems) der Wissenschaft zur Verfügung gestellt. In weiterer Folge sollen sie auch in den Biodiversitäts-Atlas Österreich, ein frei zugängliches Onlineportal zur Entdeckung der Vielfalt hierzulande, eingespielt werden. >>

¹ Vgl. Peter Huemer: Die Schmetterlinge Österreichs (Lepidoptera). Systematische und faunistische Checkliste. Studiohefte 12. Innsbruck 2013; vgl. auch Wolfgang Stark, Peter Buchner: Erstnachweise von Schmetterlingen (Lepidoptera) für Österreich und Niederösterreich. In: Beiträge zur Entomofaunistik 17, 2016, S. 63–75; Wolfgang Stark: Neunachweise von Lepidoptera (Schmetterlinge) für Österreich und Niederösterreich und die Bedeutung der genetischen Untersuchungen. In: Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landessammlungen 27, 2017, S. 23–30; Wolfgang Stark: Sonderprojekt Vielfalt vor der Haustüre entdecken. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2017 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2018, S. 185ff.; sowie Wolfgang Stark: Neunachweise von Lepidoptera (Schmetterlinge) für Österreich und Niederösterreich. – Motivation zur Initiative „Leuchtturmprojekt Schmetterlinge Niederösterreich“. In: Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landessammlungen 29, 2020, S. 19–27.

² Vgl. Peter Buchner: Vier neue Schmetterlingsarten für Österreich, darunter *Depressaria nemolella* Svensson, 1982, neu für Frankreich (Lepidoptera). In: Beiträge zur Entomofaunistik 20, 2019, S. 40–46.

³ Vgl. Nikolaus U. Szucsich: ABOL – DNA-Barcoding als Impuls für die Biodiversitätsforschung in Österreich. In: Acta ZooBot Austria 152, 2015, S. 157–160.

⁴ Vgl. Peter Huemer u. a.: DNA barcode library of megadiverse Austrian Noctuoidea (Lepidoptera) – a nearly perfect match of Linnean taxonomy. Biodiversity Data Journal 7, 2019. <https://doi.org/10.3897/BDJ.7.e37734>.



Fotos: Gerhard Rotheneder

Projekt „Microlepidoptera in Bergregionen und in Mooren Niederösterreichs“

Oben: *Nemapogon gliriella*, Neuentdeckung für Niederösterreich, Nachweis im Urwald des Wildnisgebietes Dürrenstein, Barcode BC_LSNOE_Lep_02476

Unten: *Stigmella confusella*, Neuentdeckung für Niederösterreich im Haslauer Moor, Barcode BC_LSNOE_Lep_02852

Schmetterlinge in Niederösterreich

PROJEKTE MIT BETEILIGUNG DER LSNÖ

Die LSNÖ unterstützen seit mehreren Jahren die Biodiversitätsforschung in Niederösterreich. Am Beispiel einer artenreichen Insektengruppe wie der Schmetterlinge soll gezeigt werden, dass sich durch systematische Forschungsprojekte viele Synergien nutzen und Ziele effektiv erreichen lassen, so etwa die Schaffung einer umfangreichen und digitalisierten Belegsammlung aus Niederösterreich, die Erstellung einer möglichst vollständigen Barcode-Bibliothek, die Dokumentation von naturschutzfachlichen Informationen, die Vernetzung mit Forschungseinrichtungen sowie Publikationstätigkeiten.

„Biodiversität: Microlepidoptera in Trockenlebensräumen Niederösterreichs. Nachsuche, Barcodes, Biodiversitätsatlas und Beitrag zum digitalen Museum“

Projektträger: Ökoplus Umweltforschung und Consulting GmbH

Forschungsprojekt des Landes Niederösterreich, Abt. Wissenschaft und Forschung (Projektlaufzeit: 2021–2024)

- ▷ Nachsuche spezieller Arten in den besonders artenreichen Trockenlebensräumen (Schwerpunkt: Wein- und Industrieviertel)
- ▷ Genetische Untersuchung von zirka 760 systematisch ausgewählten Individuen
- ▷ Genetische Untersuchung von zirka 95 genetisch untersuchten Belegen ohne Sequenz aus Vorprojekten mit „degraded material protocol“

Kartierung sämtlicher Microlepidoptera im Wildnisgebiet Dürrenstein

Projektträger: Schutzgebietsverwaltung Wildnisgebiet Dürrenstein

Projektförderung: Ländliche Entwicklung (Projektlaufzeit: 2015–2018)

- ▷ Nachweis von 328 Arten, darunter zehn neu für Niederösterreich
- ▷ Genetische Untersuchung einiger ausgewählter, schwieriger oder seltener Arten

„Kartierung der Macrolepidoptera im Wildnisgebiet Dürrenstein“

Projektträger: Schutzgebietsverwaltung Wildnisgebiet Dürrenstein

Projektförderung: Ländliche Entwicklung (Projektlaufzeit: 2017–2020)

- ▷ Nachweis von 483 Arten („Großschmetterlinge“)
- ▷ Genetische Untersuchung aller Arten der Noctuoidea der Sammlung Stark von ganz Niederösterreich und wissenschaftliche Publikation⁴

„Biodiversität: Microlepidoptera in Bergregionen und in Mooren Niederösterreichs“

Projektträger: Ökoplus Umweltforschung und Consulting GmbH

Forschungsprojekt des Landes Niederösterreich, Abt. Wissenschaft und Forschung (Projektlaufzeit: 2020–2023)

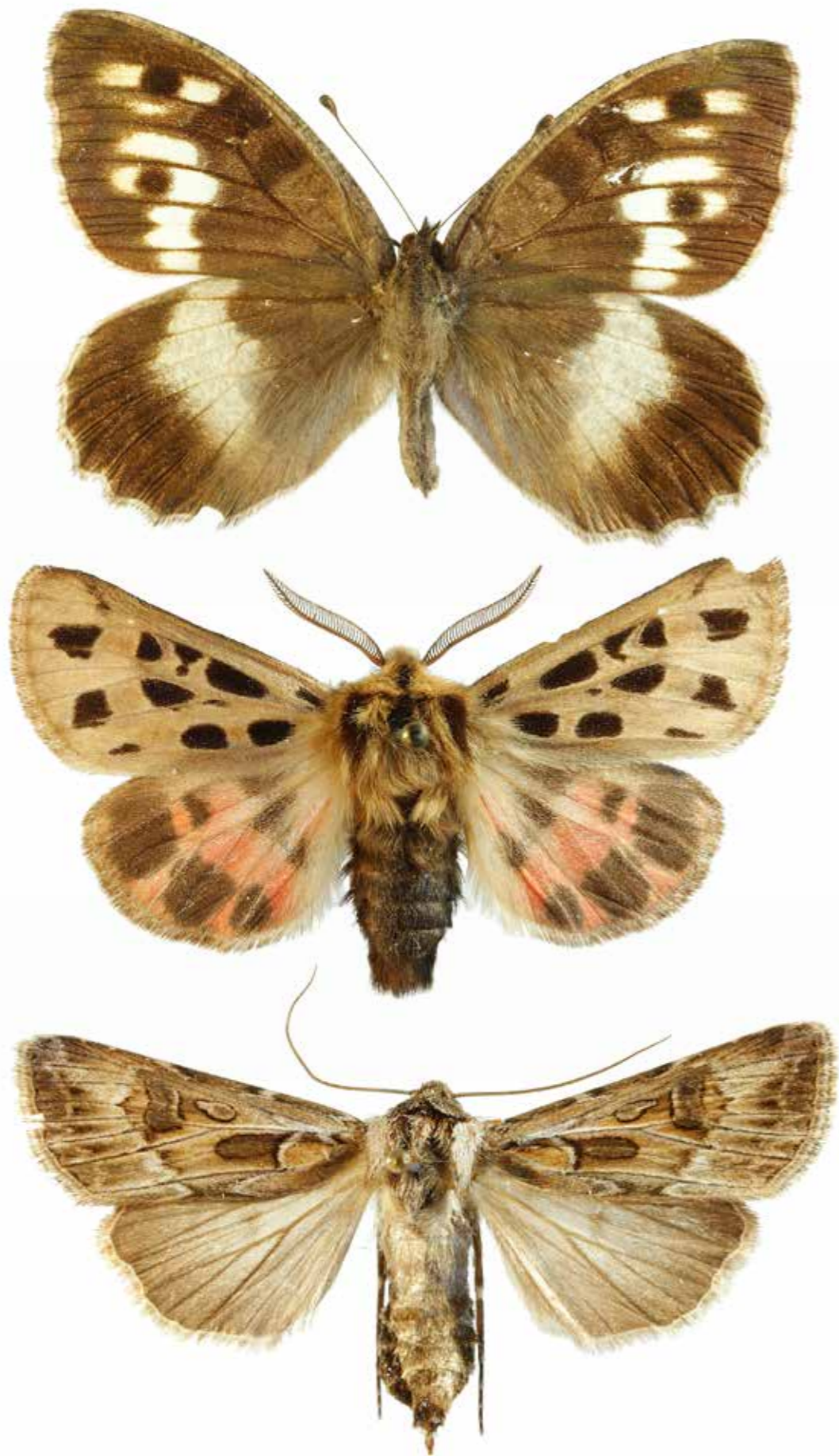
- ▷ Nachsuche spezieller Arten in wenig untersuchten Bergregionen und Moorlebensräumen des Wald- und Mostviertels
- ▷ Genetische Untersuchung von zirka 950 systematisch ausgewählten Individuen
- ▷ Genetische Untersuchung von zirka 285 genetisch untersuchten Belegen ohne Sequenz aus Vorprojekten mit „degraded material protocol“

„Landesweite Biodiversitätsforschung durch den Aufbau einer Barcode-Bibliothek für Lepidoptera. Durchführung und Auswertung von Barcodes unterschiedlicher Arten von Lepidoptera (Schmetterlinge) aus Niederösterreich“

Projektträger: Naturhistorisches Museum Wien

Projektförderung: Ländliche Entwicklung (Projektlaufzeit: 2020–2021)

- ▷ Im Rahmen des Projektes genetische Untersuchung von 1.520 Individuen von bestehenden Belegen der Sammlung Stark



SAMMLUNGSBEREICH ZOOLOGIE UND BOTANIK

Fundort Marchfeld

*Ein Streifzug durch die Schmetterlingsbestände der
Landessammlungen Niederösterreich*

Von Norbert Ruckenbauer

Die umfangreichen Vorbereitungen zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2022 im Schloss Marchegg mit dem Thema „Marchfeld Geheimnisse – Mensch, Kultur, Natur.“ führten 2021 auch zu einer intensiven Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Funden aus außergewöhnlichen Lebensräumen dieser Region.

Im Marchfeld, einem landwirtschaftlich stark genutzten Gebiet des östlichen Niederösterreich, finden sich Sandlebensräume, die für ganz Österreich einzigartig sind. Zur Entstehung dieser außergewöhnlichen Dünen- und Flugsandbereiche haben die beiden das Marchfeld begrenzenden Flüsse, Donau und March, maßgeblich beigetragen. Während und nach der letzten Eiszeit brachten sie ungeheure Geröllmassen mit, die durch beständige Umlagerung ab- und zerrieben wurden. Wind wirbelte die angeschwemmten Feinsedimente auf und trug sie weg. Die feinsten Fraktionen wurden über weitere Strecken transportiert und in Form von Löss, gröbere dagegen meist im unmittelbaren Flussumland abgelagert. Da hier die schützende Vegetation fehlte, wurde der Sand immer wieder verfrachtet und zu Sanddünen aufgehäuft.¹

In dem entstehenden Lebensraum konnten sich auf Sandlebensräume spezialisierte Tier- und Pflanzenarten etablieren, darunter auch hochseltene Arten, die öster-

reichweit nur hier zu finden sind und selbst für den gesamten mitteleuropäischen Raum Besonderheiten darstellen. Das Marchfeld wurde deshalb spätestens ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zum Anziehungspunkt für zahlreiche Forschungsprojekte und Besammlungen. Friedrich Kasy (1920–1990), der fast schon legendäre Leiter der Schmetterlingssammlung des Naturhistorischen Museums Wien, beschreibt 1981 die Sandberge Oberweidens als ein „den Wiener Entomologen schon seit etwa 100 Jahren bekannte[s] [...] Areal“.²

1927 wurde im fließwasserreichen, alpengeprägten Österreich mit der „Weikendorfer Remise“ nordwestlich von Oberweiden ausgerechnet ein Sandlebensraum zum ersten Naturschutzgebiet Österreichs erklärt. Das unterstreicht die früh erkannte Besonderheit und Schutzwürdigkeit, aber auch die offensichtliche Sorge vor zerstörerischen Einflüssen.³ 1961, 34 Jahre später, erhielten auch die Sandberge Oberweiden Naturschutzstatus.

„Die Sandsteppe bei Oberweiden ist ein Eldorado für wärmeliebende Insektenarten meist östlicher Herkunft, von denen eine Anzahl hier ihre nordwestliche Verbreitung erreicht und auch von ihren nächsten, weiter südöstlich gelegenen Vorkommen durch größere Entfernung getrennt ist“, schreibt Friedrich Kasy 1957. ➤

Fotos: Landessammlungen NÖ

Oben: Berghexe (*Chazara briseis* LINNAEUS 1764); Oberweiden, VIII 1940, leg. Schwingenschuss; Sammlung Schwingenschuss (Inv.Nr. E-SCHW0028). Mitte: Fleckenbär (*Chelis maculosa* DENIS & SCHIFFERMÜLLER 1775); Oberweiden, 24.V 1896, leg. May-Wien; Sammlung Schwingenschuss (Inv.Nr. E-SCHW0164). Unten: Kiefersaateule (*Agrotis vestigialis* HUFNAGEL 1766); Sandberge Oberweiden, 27.VIII 1977, leg. Weisert; Sammlung Weisert (Inv.Nr. E-WEIS0209)

Entomologische Interessengruppen und herausragende Einzelpersonen wie er waren am Schutz der Marchfelder Sandlebensräume maßgeblich beteiligt. „Zu den frühen, auch entomologisch begründeten Schutzgebieten Österreichs zählen vor allem die Trockenstandorte um Wien, wie die Weikendorfer Remise [...], die Sanddünen um Oberweiden [...] oder die Hainburger Berge (um 1965)“⁵, resümiert Johannes Gepp 2003 in einem Überblick zu „Entomologie und Naturschutz in Österreich“.

SAMMELBELEGE AUS DEM MARCHFELD

Die in der Schmetterlingssammlung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) aufscheinenden Funde belegen die Sammeltätigkeit bis ins 19. Jahrhundert. Dazu zählen Sammlungen unterschiedlichen Alters: jene von Leo Schwingenschuß (1878–1954), von Friedrich Weisert (1936–2018) sowie von Wolfgang Stark (*1967). An den Zusammenstellungen aus drei Sammlergenerationen lassen sich Entwicklungen nicht nur hinsichtlich des Vorkommens einer Art, sondern auch in Sammlermotivation und -zugang ablesen. Einige Beispiele aus den Sandbergen Oberweiden sollen das verdeutlichen.

Die Berghexe (*Chazara briseis*), ein anspruchsvoller Edelfalter, der „offenes Gelände mit trockenen schottrigen oder sandigen Böden“ benötigt, war noch „Mitte der sechziger Jahre auf den Sandbergen recht häufig anzutreffen“⁶. Etliche Belege aus den 1940er-Jahren in der Sammlung Schwingenschuß untermauern eine frühere Häufigkeit. Eis schreibt 2002, dass er diese früher „auf den Dünen noch allgegenwärtige, auffällige Tagfalterart [...] im Beobachtungsjahr 2000“⁷ in insgesamt 15 Begehungen nicht mehr habe nachweisen können. „Dem Vernehmen nach dürfte diese im Naturschutzgebiet schon seit längerer Zeit verschollen sein.“⁸ In der Sammlung Weisert finden sich zwar niederösterreichische Belege der Berghexe aus den 1970er-Jahren, keiner allerdings aus dem Marchfeld. Wie sich hier zeigt, können Sammlungen in der Zusammenschau ursprüngliches Vorkommen dokumentieren und als wichtiges Datenreservoir den Rückgang einer Art und mögliche Gründe nachvollziehbar machen.

Zahlreiche Schmetterlinge der Sammlung Weisert sind mit farbigen Etiketten als „Belegexemplar Fauna Sandberge Oberweiden“ gekennzeichnet, so beispielsweise Exemplare des Eulenfalters *Agrotis vestigialis*, der auf trockenen, heißen Sandmagerrasen vorkommt und auch „auf den Sandbergen Oberweidens regelmäßig und recht häufig“⁹ aufzufinden ist.

Diese farblichen Markierungen zeigen das Bestreben, der Besonderheit der Marchfelder Sandhabitats mittels genauer Forschung und möglichst vollständiger Artenlisten gerecht zu werden. In einem Brief aus dem März 1972 an die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen (AÖE) heißt es dazu: „Die Niederösterreichische Landesregierung hat im Vorjahr unsere Arbeitsgemeinschaft mit der Erforschung der Entomofauna der Naturschutzgebiete ‚Sandberge Oberweiden‘ und ‚Weikendorfer Remise‘ betraut.“¹⁰ Mitglieder, die „Sammlungsmaterial aus diesen beiden Naturschutzgebieten besitzen“¹¹, werden aufgerufen, entsprechende Funddaten aufzulisten und Fundobjekte mit farbigen Etiketten zu kennzeichnen. Obwohl das Projekt „bei vielen Mitgliedern reges Interesse“ weckte, habe „die Idee mit den farbigen Etiketten [sic]“ unter ihnen jedoch „wenig Zustimmung“ gefunden, heißt es in einer Festschrift der AÖE 1999; „die erbrachten Daten wurden jedoch leider nie veröffentlicht“.¹²

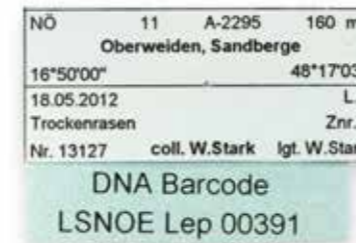
Der nördlich der Alpen sehr seltene Fleckenbär (*Chelis maculosa*), der „in Niederösterreich an wenigen extrem xerothermen Magerrasen vorkommt“, gehört „zu den Kostbarkeiten des Naturschutzgebietes“¹³ Sandberge Oberweiden. Der älteste Fleckenbär-Beleg innerhalb der LSNÖ stammt aus dem Jahr 1896 und ist somit 126 Jahre alt. Ein deutlich jüngerer Beleg von 2012 diente zur Generierung eines DNA-Barcodes, des „genetischen Fingerabdruckes“, der, in einer österreichischen Referenzdatenbank hinterlegt, künftig Artbestimmungen erleichtern soll. Die zu den Sackträgern zählende *Whittleia schwingenschussi* gehört zu den „typischen Steppenarten, die auf österreichischem Gebiet sonst kaum anderswo vorkommen“.¹⁴ Die Sammlung Schwingenschuß enthält die von Hans Rebel in Oberweiden am 24. Juli 1907 und am



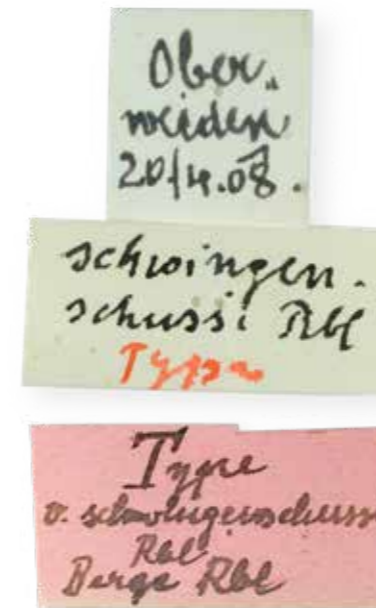
Etikett Fleckenbär, Sammlung Schwingenschuß
(Inv.Nr. E-SCHW0164)



Etikett zur Kennzeichnung von Belegexemplaren,
Sammlung Weisert



Etikett Fleckenbär mit Kennzeichnung als DNA-Barcode-Quelle,
Sammlung Stark (Inv.Nr. E-STARxxxx, Arctiidae II)



Etikett von *Whittleia schwingenschussi* REBEL 1910
mit Kennzeichnung als Typus-Exemplar in roter Schrift bzw.
auf rotem Papier. Ursprüngliche Beschreibung als *Epichnopteryx*
undulella var. *schwingenschussi* REBEL, 1910

24. April 1908 gefangenen Typus-Exemplare, anhand derer dieser Schmetterling erstmals für die Wissenschaft beschrieben und damit definiert wurde. Allein zu den vier erwähnten Schmetterlingsarten finden sich in den LSNÖ 87 Belege explizit aus den Sandbergen Oberweiden (wenige Funde mit der Fundortbezeichnung „Marchfeld“ sind hier inkludiert).

Den regelmäßigen Besammlungen im Marchfeld lagen und liegen wohl viele Motive und Ziele zugrunde: von einfachem Naturinteresse über das Streben nach Sammlerreputation durch Besitz seltener Stücke bis zur Unterstützung von Naturschutzanliegen. Die Motive, Ziele und Möglichkeiten der Zukunft sind heute kaum vorherzusehen. Durch Pflege alter Bestände und Erweiterung um neue Sammlungsgebiete lässt sich aber eine solide Basis für die Formulierung neuer Forschungsfragen schaffen.

¹ Vgl. Heinz Wiesbauer, Karl Mazzucco, Luise Schrott-Ehrendorfer: Dünen in Niederösterreich. Ökologie und Kulturgeschichte eines bemerkenswerten Landschaftselementes. Fachberichte des NÖ Landschaftsfonds Nr. 6. St. Pölten 1997, 5f.

² Vgl. Friedrich Kasy: Naturschutzgebiete im östlichen Österreich als Refugien bemerkenswerter Lepidopterenarten. In: Veröffentlichungen für Naturschutz und Landschaftspflege in Baden-Württemberg, Beiheft 21. Karlsruhe 1981, S. 109–120, hier: S. 113.

³ Vgl. Helmut Selbach: 50 Jahre Naturschutzgebiet Weikendorfer Remise. In: Natur und Land (vormals Blätter für Naturkunde und Naturschutz) 2, 1977, S. 61–63, hier: S. 61.

⁴ Friedrich Kasy: Die Sandsteppe bei Oberweiden im Marchfeld – ein schutzbedürftiges Refugium östl. Steppenarten in der Nähe Wiens. In: Natur und Land (vormals Blätter für Naturkunde und Naturschutz) 5, 1957, S. 61–64, hier: S. 62.

⁵ Johannes Gepp: Entomologie und Naturschutz in Österreich – die Wurzeln einer Symbiose. In: Denisia 8, 2003, S. 179–236, hier: S. 207.

⁶ Rudolf Eis: Großschmetterlinge in den Sandbergen Oberweidens. In: Heinz Wiesbauer (Hrsg.), Naturkundliche Bedeutung und Schutz ausgewählter Sandlebensräume in Niederösterreich. Bericht zum LIFE-Projekt „Pannonische Sanddünen“. Publikationen Naturschutzabteilung Niederösterreich 1, 2002, S. 59–90, hier: S. 74.

⁷ Ebd., S. 59.

⁸ Ebd., S. 74.

⁹ Ebd., S. 82.

¹⁰ Zit. n. Friedrich Weisert, Alexander Dostal: 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen. In: Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Entomologen, Sonderheft 6, 1999, S. 1–64, hier: S. 17.

¹¹ Zit. n. ebd.

¹² Ebd.

¹³ Eis: Großschmetterlinge, S. 77.

¹⁴ Kasy: Die Sandsteppe, S. 63.



SAMMLUNGSBEREICH ERDWISSENSCHAFTEN

Die Lunzer Trias

*Pflanzen- und Insektenfossilien der Lunz-Formation
aus der Oberen Trias*

Von Fritz Egermann

Die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) übernahmen für den Sammlungsbereich Erdwissenschaften des Sammlungsgebiets Natur bereits 2018 einen Bestand von Pflanzenfossilien, die aus dem Lunzer Raum – genauer aus der obertriassischen Lunz-Formation – stammen und im WasserCluster Lunz bzw. zuvor in der Biologischen Station Lunz gelagert gewesen waren. In der Folge wurden die Pflanzenfossilien im Depot der LSNÖ am Standort Hart entsprechend den genauen Angaben zu den Fundorten in der Umgebung bei Lunz am See im Mostviertel und den vorhandenen pflanzensystematischen Informationen in etwas weniger als 100 Kunststoffboxen eingeordnet, wobei vielfach auch mehrere Fundstücke in einer Box verwahrt sind und pro Fundstück öfters auch mehr als eine Pflanzenfossil-Art zu finden ist. Gleichzeitig wurden vom WasserCluster Lunz aber auch wenige Tierfossilien wie Muschel-, Korallen-, Ammoniten- und Armfüßerreste übernommen. Zusammen mit einigen bereits vorhandenen Tier- und Pflanzenfossilien aus den erdwissenschaftlichen Beständen, besonders aber mit dem Holotyp einer fossil erhaltenen Käferart, auf die nachfolgend noch eingegangen wird, besitzen die LSNÖ einen interessanten, kleinen Bestand an Fossilienfunden aus dem Lunzer Raum aus

dem Karnium/Oberer Trias, einem für diese Region erdgeschichtlich bedeutenden Zeitraum.

PFLANZENFOSSILIEN DER LUNZ-FORMATION

Die obertriassische Lunz-Formation ist seit dem 19. Jahrhundert durch ihren Reichtum an Pflanzenfossilien, insbesondere der Bennettiteen-Blätter und deren Reproduktionsorganen, berühmt. Die Entdeckung von Fossilien war ein Nebenprodukt der Kohlegewinnung: Der Abbau geringmächtiger Kohleflöze im südwestlichen Teil Niederösterreichs zwischen Waidhofen an der Ybbs im Westen und Schrambach im Osten hatte fossilreiche Begleitschichten zutage gebracht. Seither wurden zahlreiche systematisch-taxonomische Bearbeitungen der umfangreichen Pflanzenfossilienfunde durchgeführt. Neben zahlreichen Pflanzenfossilien-Arten waren die Bennettiteen aufgrund ihrer möglichen nahen Verwandtschaft zu den Angiospermen von großem wissenschaftlichen Interesse.

Trotz der Ähnlichkeit mit Palmen und Palmfarnen sind die Bennettiteen als eine eigenständige Samenpflanzengruppe anzusehen, die am Ende des Erdmittelalters ausstarb. Sie hatten bereits blütenartige Organe, >>

Foto: Landessammlungen NÖ

die den Blüten der späteren Blütenpflanzen vergleichbar sind. Ähnlich den wesentlich später, erst gegen Ende des Erdmittelalters, vermehrt auftretenden bedecktsamigen Blütenpflanzen umgaben bei den Bennettiteen schützende Schuppen die Samenanlagen, und die Blüten waren bereits zwittrig. Wahrscheinlich waren sie auch bunt und lockten Insekten an. Diese noch zu den Nacktsamern (Gymnospermen) gehörenden Pflanzen stellen einen Übergang zu den Bedecktsamern (Angiospermen) dar. Die Form der blütenähnlichen Organe lässt auf Bestäubung durch Insekten schließen.

Weitere, teils auch von Privatpersonen gemachte Funde von Pflanzenfossilien und ein vom Land Niederösterreich gefördertes Projekt der Österreichischen Akademie der Wissenschaften boten Anlass für zusätzliche Untersuchungen an der „Lunzer Flora“. Die Neufunde stammten von einer Fundstelle, die bis dahin kaum bekannt und in den verschiedenen Sammlungen praktisch nicht vertreten gewesen war: einer wenig verwitterten Halde aus einem Kohleabbau von der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die dort gefundenen Fossilien ließen sich teilweise auch verschiedenen Schichten zuordnen. Sandsteine enthielten überwiegend Schachtelhalmeile (*Neocalamites*, *Equisetites*) und zahlreiche Wurzelreste. In den teilweise siltigen Tonschiefern, den charakteristischen pflanzenführenden Schichten der Lunz-Formation, wurden hauptsächlich *Asterotheca merianii*, eine Farnpflanze, und die Bennettitee *Pterophyllum fillicoides* gefunden. Harte, kalkige Gesteine führten überwiegend Wedelfragmente von den Farnen *Marantoidea* und *Asterotheca* sowie *Pterophyllum*-Blätter. In der übernommenen Sammlung sind zudem Pflanzenfossilien wie z. B. die Bennettitee *Nilssoniopteris*, verschiedene Farne oder der zu den Ginkgophyten gehörende Nacktsamer *Glossophyllum* vorhanden.

DAS ZEITALTER DES KARNIUMS IN DER OBEREN TRIAS

Das Mesozoikum, das Erdmittelalter, auch als Zeitalter der Reptilien und nacktsamigen Pflanzen bezeichnet, wird in Trias, Jura und Kreide unterteilt. Es begann vor

252 Millionen Jahren und endete vor etwa 66 Millionen Jahren mit dem Aussterben der Dinosaurier. Das Karnium (oft auch nur „Karn“) gehört zur späteren Trias, der Obertrias, und dauerte etwa von 235 bis 228 Millionen Jahre vor heute.

Im Gebiet des heutigen Alpenraumes erstreckte sich zur Zeit der Trias ein tropisches Meer mit Inseln, Lagunen und großen Riffen – die Tethys. Zu Beginn der Oberen Trias sank der Meeresspiegel. Flüsse schwemmten Sand aus dem Landesinneren gegen Süden und ins Meer, und die Küste baute sich vor. In Sümpfen des Küstensaums wuchs die reiche Pflanzenwelt von Lunz, die als Lunzer Steinkohle erhalten ist. Am Tethys-Nordrand hatten sich die Küstensümpfe mit der heute weltberühmten „Lunzer Flora“ ausgebreitet. Später stieg der Meeresspiegel wieder, eine Riff- und Lagunenlandschaft breitete sich aus.

Die ausgedehnten Sumpfwälder von Lunz im Karnium entstanden unter feuchtwarmem Klima. Schachtelhalme gediehen in andauernd überfluteten Zonen. Auf feuchten Böden wuchsen krautige Farne, Baumfarne und die Bennettiteen.

Die weitläufigen Riffe der Trias bestanden vor allem aus Korallen, anders als im Falle moderner Riffe lebten dort aber auch viele Armfüßer und Seelilien. Zwischen den Korallenstöcken fanden zudem Fische, Schnecken, Muscheln, Schlangensterne und Quallen einen idealen Lebensraum. Unter den Meeresbewohnern gelten die Ammoniten als Paradietiere des Mesozoikums. Die Dinosaurier traten etwa ab der Mittleren Trias auf.

INSEKTENFOSSILIEN DER LUNZ-FORMATION MIT DEM HOLOTYP EINES FOSSILEN KÄFERS IN DEN LSNÖ

Tierische Reste aus der Lunz-Formation sind eher spärlich vorhanden. So wurden einzelne Fragmente von *Mastodonsaurus*-Knochen oder z. B. Muschelfossilien gefunden. Für Insekten wurden Insekteneier oder Eindrücke von solchen auf Bennettiteen-Blättern sowie Mierspuren (Fraßspuren) von Insekten beschrieben, aber



Beispiel für eine Bennettitee: *Pterophyllum*. Lunz, Trias, Karn, Lunzer Schichten (Inv.Nr. F-0041)



Holotyp für den Käfer *Hydrobiites handlirschi* (Inv.Nr. F-5411)

auch etwa Reste von Käferflügeln entdeckt, mit denen sich neue Käferarten beschreiben ließen.

Der Holotyp für eine solche Käferart, nämlich *Hydrobiites handlirschi* (aus der Familie der Permosynidae), befindet sich in den erdwissenschaftlichen Sammlungen im Depot Museum Niederösterreich. Als Holotypus wird das von einem Autor bei der Beschreibung einer neuen Art festgelegte „typische“ Individuum bezeichnet. Die Merkmale der Erstbeschreibung beziehen sich also auf dieses Exemplar, auch als „Typusexemplar“ bezeichnet. Die durch einen Holotypen festgelegten Merkmale lassen sich dann auch zur Abgrenzung von anderen oder neuen Arten sowie als Grundlage für Vergleiche mit diesen nutzen. Normalerweise legt man nur ein Exemplar pro Art als Typus an; falls aber, um Merkmalvariationen erkennbar zu machen, ganze Typusserien angelegt und archiviert werden, bezeichnet man diese Exemplare dann als Paratypen. Wegen der großen Bedeutung für Nachuntersuchungen werden Holo- und Paratypen da-

her in wissenschaftlichen Sammlungen aufbewahrt, wo sie auch jederzeit für spätere Bearbeitung zugänglich sind oder sein sollten – meist in Museen oder Universitäten.

Was die Käferart *Hydrobiites handlirschi* betrifft, fand sich auf einer etwa drei mal fünf Zentimeter großen Gesteinsprobe neben Pflanzenfragmenten des Ginkgophyten *Glossophyllum florinii* und des Farns *Asterotheca merianii* ein rund 1,5 Millimeter langer und 0,7 Millimeter breiter Deckflügel dieser oben genannten Käferart. Der Holotyp stammt aus einer Halde des Rudolfstollens bei Lunz am See.¹ Neufunde von solchen Pflanzen und Tieren tragen dabei auch zum Verständnis der Koevolution von Insekten und Pflanzen bei und können so das Bild über die Lebensgemeinschaften dieser Zeit erweitern.

¹ Vgl. Barbara Meller u. a.: First beetle elytra, abdomen (Coleoptera) and a mine trace from Lunz (Carnian, Late Triassic, Lunz-am-See, Austria) and their taphonomical and evolutionary aspects. In: Palaeontology, 54, 1, 2011, S. 97–110.

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

NEU IM RESTAURIERATELIER 2021

Als österreichweit erste Forschungseinrichtung erwarben die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) ein Microfadeometer zur Analyse von Kunst- und Kulturgut.

Das Gerät ermöglicht es, die Lichtbeständigkeit von farbigen Oberflächen durch das intensive Bestrahlen mit UV-freiem Licht bei einer Beleuchtungsstärke bis 1000 mA mit gleichzeitiger Messung des reflektierten Lichtspektrums zu testen. Diese beschleunigte Lichtalterung einer Fläche (maximal 0,5 Quadratmillimeter) erlaubt faktenbasierte Rückschlüsse auf die zukünftigen Veränderungen des Materials. Vorteilhaft ist die Möglichkeit, zeiteffizient und objektspezifisch ohne zusätzliche Materialanalysen konkrete Aussagen über die Lichtechtheit treffen zu können. Daraus resultieren nicht nur neue Forschungserkenntnisse im Bereich der Materialforschung, sondern auch eine Ökonomisierung von Leihverkehr und Ausstellungsbetrieb. Bei sensiblen organischen Materialgruppen können entsprechende (kuratorische/präventiv-konservatorische) Maßnahmen gesetzt werden. Da es sich bei der von Paul Whitmore in den 1990er-Jahren entwickelten Technologie um ein vergleichsweise junges Verfahren handelt, sind die LSNÖ darum bemüht, einen Beitrag zur Grundlagenforschung im Feld der Microfadeometer-Analyse zu leisten.

GERÄTEDATEN

Automated, 0/45 non-contact MFT,
LED light source, spectrometer from B&W Tek,
380-780 nm range, model BRC1K-P
Firma: Instytut Fotonowy, Krakow/Poland

WISSENSWERTES UND TERMINE 2021

PERSONELLES

Eleonora Weixelbaumer übernahm zu Jahresbeginn 2021 die Leitung des Bereiches Konservierung und Restaurierung der LSNÖ von Christina Schaaf-Fundneider. Seit Herbst ist Patricia Marxer am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften als Restauratorin im Fachbereich Papier und Grafik tätig. Der Objektrestaurator Nils Unger verließ das Restaurieratelier mit Ende 2021.

AUSSTELLUNGEN

Der Fachbereich Konservierung und Restaurierung der LSNÖ war an der Vorbereitung von Leihgaben für folgende Ausstellungen beteiligt:

- ▶ „Isolde Maria Joham. Eine Visionärin neu entdeckt“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (2.4.–9.10.2022)
- ▶ „Margot Pilz. Selbstauserin“, Kunsthalle Krems (23.10.2021–3.4.2022)
- ▶ „Wachau. Die Entdeckung eines Welterbes“, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (1.7.2020–6.3.2022)
- ▶ Niederösterreichische Landesausstellung 2022, Schloss Marchegg (26.3.–13.11.2022)



KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Eine „Hockeyspielerin“ ohne Schläger?

Zur Restaurierung von Maria Biljan-Bilgers Keramiken

Von Eleonora Weixelbaumer

Nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte Maria Biljan-Bilger (1912–1997) zu den zentralen Figuren des Wiener Art Club. In ihren Ton-, Stein- und Glasarbeiten, Grafiken und Textilien spiegelt sich ein kompromissloses und von Natürlichkeit geprägtes Kunstschaffen wider. Bereits in ihrer Kindheit kam sie in der Hafnerwerkstatt ihres Vaters mit dem Werkstoff Ton in Berührung und entschied sich später dazu, die Meisterklasse für Keramik an der Kunstgewerbeschule Graz zu besuchen.¹ 1938 übersiedelte Maria Biljan-Bilger nach Wien und arbeitete bis in die 1950er-Jahre in den Wiener Praterateliers. In ihrer dortigen Keramikwerkstätte entstanden zahlreiche Kleinplastiken, Terrakotten, Gefäße, Schalen und Kannen. Die Arbeit mit der „urigen“ Tonerde² bezeichnete Maria Biljan-Bilger als „Hauptader meines Lebens, die durch alle Zeiten mit mir geht. Die glückliche Verbindung von Form und Farbe, das Einschmelzen der Farbe in den Tonkörper ist für mich die direkteste Lösung“.³

Die Kriegszeit überstand sie im Widerstand gegen das NS-Regime. In der Aufbruchzeit danach entstand ein reger Austausch zwischen zurückkehrenden Emigrant*innen und Überlebenden aus ganz Europa.⁴ Durch den Leiter des französischen Kulturinstituts, Maurice Bessét, der Biljan-Bilgers Arbeiten sehr schätzte

und einige ihrer Terrakotten erwarb, erhielt sie Oxide und Glasuren aus Paris, wodurch sie im Brennofen farbig engobierte Keramiken herstellen konnte.⁵ Diese seit 10.000 Jahren bekannte Technik⁶ sprach Biljan-Bilger nicht zuletzt aufgrund ihres Interesses für das „Ursprüngliche“ in besonderem Maße an. Beeinflusst durch Literatur zu östlicher Philosophie, Schamanismus und Kulturanthropologie entstanden archaisch anmutende Werke. Ihr Œuvre umfasst zudem Gobelins, Textil- und Lederapplikationen, Stickereien und Malereien auf Stoff, Glasmosaik, farbige Steinskulpturen sowie zahlreiche Auftragsarbeiten für Kunst im öffentlichen Raum.⁷ Gegenwärtig bekommt man in der von ihrem langjährigen Lebenspartner Friedrich Kurrent (1931–2022) geschaffenen Ausstellungshalle im niederösterreichischen Sommerrein einen lebendigen Einblick in die verschiedenen Schaffensphasen der Künstlerin.

MATERIAL UND TECHNIK DER KERAMIK

Maria Biljan-Bilgers frühe Terrakotten wurden aus „fettem“ Ton mit geringer oder ohne Beimischung von Quarz, Schamotten⁸ oder Porzellankörnern modelliert und bei Temperaturen zwischen 950 und 1.000 Grad Celsius gebrannt. Für die farbige Gestaltung der >>

Foto: Landessammlungen NO

Werke bediente sie sich der Engobetechnik. Diese Rohglasur, die eine beträchtliche Menge von plastischem Ton enthält⁹, trug sie auf den ungebrannten, noch lederharten Rohling mit dem Pinsel auf. Da die Engobe beim Trocknungsprozess vor dem Brand leicht von dem schwindenden Tonkörper abblättern kann, sind bei der Anwendung große Geschicklichkeit und Sorgfalt gefragt. Einzigartige Dekorationseffekte und ein einmaliges zeitgleiches Brennen von Scherben und Glasur sind die großen Vorteile dieser Technik. Einzelne Kleinplastiken der Künstlerin liegen in mehrfacher Ausführung vor, was auf Vervielfältigungen schließen lässt. Es ist anzunehmen, dass sie sich sogenannter Modeln bediente. Hierbei wird Rohmasse in Formen gedrückt, die entstandenen Teile werden zusammengefügt, verstrichen und nachbearbeitet.

Aufgrund von Beauftragungen begann Biljan-Bilger an Großformaten zu arbeiten, für deren Umsetzung sie die Werkstätten der technischen Fabrik Lederer & Nessenyi nutzte. Die Werke erforderten stark schamottiertes Steinzeug, das bei Temperaturen zwischen 1.200 und 1.300 Grad Celsius in Koks- und Kohleöfen gebrannt wurde, was besonders schöne Effekte erzeugte. Biljan-Bilger gestaltete dort große Gefäße, Brunnen, Beleuchtungskörper, Reliefs mit Plattengröße bis zu einem Meter, aber auch kleinere Plastiken mit Lehm-, Salz- und Engobenglasur in dunklen Farben – Eisenrot, Kobaltblau, Manganbraun – und in Tonfarbe.¹⁰

RESTAURATORISCHE FRAGESTELLUNGEN

Einige ihrer Keramiken aus den Beständen der Kunstsammlung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) erhielten anlässlich der Vorbereitung zur Ausstellung „Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club“ in der Landesgalerie Niederösterreich (16. Oktober 2021–6. März 2022) konservatorische und restauratorische Zuwendung. Dabei führte die intensive Auseinandersetzung mit differnten und über Jahre hinweg gewachsenen Erhaltungszuständen zu unterschiedlichen Maßnahmen bei ähnlichen Schadensphänomenen.



„Geflügeltes Wesen“ (Inv.Nr. KS-20208): während der Restaurierungsarbeiten 2021

Der Erhaltungszustand der Keramiken der LSNÖ kann, abgesehen von herstellungsbedingten Schwachstellen wie Haarrissen und vereinzelt Ausbrüchen, mit zwei Ausnahmen als stabil und schadensfrei bewertet werden. Die um 1945 datierte Kleinplastik „Geflügeltes Wesen“ (Inv.Nr. KS-20208) hat jedoch im Laufe der Jahre ihre feingliedrigen Flügelspitzen verloren. Beim Eingang in die LSNÖ im Jahr 2015 wurden drei lose Bruchstücke, darunter zwei der abgebrochenen Spitzen, mit übernommen. Werkstattaufnahmen der 1940er-Jahre und eine von Friedrich Kurrent übermittelte Fotografie belegen den damaligen intakten Zustand des Werkes. Im Fotovergleich ergibt sich zusätzlich ein starker Glanz, der am Original nicht mehr vorhanden ist. Gegenteiliges ist der Fall: Die schwarze Oberfläche ist matt und beschliffen. Vermutlich zeigt die Abbildung einen Arbeitsschritt vor dem Auftrag



„Geflügeltes Wesen“ (Inv.Nr. KS-20208): farblisches Eintönen der Ergänzungen im Zuge der Restaurierungsarbeiten 2021

der Engobe, bei dem die Plastik befeuchtet wurde, um ein rasches Austrocknen zu verhindern.

Reste alter Klebemittel an den Bruchflächen der Flügelspitzen bezeugen vergangene Klebeversuche. Auf Basis des ursprünglichen Erscheinungsbildes konnten die vorhandenen Elemente 2021 repositioniert und verklebt werden. Um den Gesamteindruck des Werkes wiederherzustellen und die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen von den Fehlstellen hin zur Gesamtheit der Plastik zu lenken, wurden die fehlenden Spitzen frei modelliert und an die Bruchflächen geklebt. Eine Ethyl-Methacrylat-Copolymer-Schicht „sperrt“ zur Gewährleistung der Reversibilität und zur Verhinderung des Eindringens des Klebemittels in die offenporigen Scherben die Bruchflächen ab.¹¹ Retuschen mithilfe von Kreiden und Wachskreiden färben die in Form geschliffenen Rekonstruk-

tionen, die zwecks der Unterscheidbarkeit vom Original bewusst und dezent in ihrer Farbintensität abweichen.

Konträr dazu gestaltete sich die zeitgleiche Restaurierung der nach 1945 datierten „Hockeyspielerinnen“ (Inv.Nr. KS-20210). Hier fehlen wesentliche Darstellungselemente wie Arm und Hockeyschläger einer Spielerin. Fotografien von Yoichi R. Okamoto, die das Werk prominent mit Maria Biljan-Bilger in ihrer Werkstatt zeigen, dokumentieren bereits dieselben Schäden. Aus heutiger Sicht lässt sich daraus schließen, dass die Künstlerin auch das fragmentierte Objekt schätzte. Somit wird der aktuelle Erhaltungszustand als „gewachsener Zustand“ interpretiert und belassen. Pflege- und Reinigungsmaßnahmen, Erfassung und Dokumentation der alten, wiederverklebten Brüche sowie die Herstellung einer Depot- und Transportverpackung waren zentrale Arbeitsschritte für die Präsentation in der Landesgalerie Niederösterreich.

¹ Vgl. Maria Biljan-Bilger: Einige Gedanken zur Keramik. In: Universität für angewandte Kunst Wien, Verein der Freunde der Maria Biljan-Bilger Ausstellungshalle Sommerein (Hrsg.), Maria Biljan-Bilger und ihre Meisterklasse an der Angewandten in Wien. Wien 2009, S. 54.

² Brigitte Borchhardt-Birbaumer: Widerstand und Feminismus. Die Mitbegründerinnen des Art Club Maria Biljan-Bilger und Susanne Wenger. In: Christian Bauer, Brigitte Borchhardt-Birbaumer (Hrsg.), Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club. Ausst.-Kat. Landesgalerie Niederösterreich. Köln 2021, S. 67.

³ Maria Biljan-Bilger: Gedanken, Vorträge und Schriften. In: Friedrich Kurrent (Hrsg.), Maria Biljan-Bilger. Keramik – Plastik – Textil. Salzburg 1987, S. 125–134, hier: S. 130.

⁴ Vgl. Wander Bertonio: Von einem alten Feuer gespeist. In: Kurrent (Hrsg.), Maria Biljan-Bilger, S. 23.

⁵ Vgl. Alice Reininger: „Meine Wachträume bewegen sich in einem Landschaftsgarten ...“. Die österreichische Künstlerin Maria Biljan-Bilger (1912–1997). Zur Wiederkehr ihres 100. Geburtstages am 21. Jänner 2012. In: Margret Kohler-Heilingssetzer, Semirah Heilingssetzer, Maria Biljan-Bilger und Kunst im öffentlichen Raum. Frankfurt am Main 2014, S. 14–27, hier: S. 18.

⁶ Vgl. Rainer Geschke: Keramikrestaurierung. Theorie und Praxis der Konservierung und Restaurierung von Porzellan, Steinzeug, Steingut und Irdenware. Berlin 2019, S. 6.

⁷ Vgl. Reininger: „Meine Wachträume ...“, S. 18.

⁸ Gebrannter Ton mit hohem Flussmittelanteil und geringen Kieselsäurebeimengungen. Vgl. Bernard Leach: Das Töpfer Buch. Bonn 1983, S. 342.

⁹ Vgl. ebd., S. 341.

¹⁰ Vgl. Biljan-Bilger: Gedanken, Vorträge und Schriften, S. 13.

¹¹ Vgl. Geschke: Keramikrestaurierung, S. 136.



KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Winziges Pünktchen mit großem Einfluss

Möglichkeiten und Grenzen des Microfadings

Von Franziska Butze-Rios

Zu Beginn des Jahres 2021 erwarb der Bereich Konservierung und Restaurierung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) als österreichweit erste Forschungseinrichtung einen Microfading-Tester (MFT)¹. Das Gerät ermöglicht es, die Lichtbeständigkeit von farbigen Oberflächen mit beschleunigter Lichtalterung zu testen.

Während einer Ausstellung sind Werke Licht ausgesetzt. Licht ist Energie. Diese ruft vor allem bei organischen Materialien Veränderungen hervor, die wir z. B. als Farbtonverschiebungen oder Ausbleichungen wahrnehmen. Besonders gefährdet sind unter anderem eingefärbte Textilien, Zeichnungen oder Schriftstücke mit Farbstiften und Tinten, Aquarelle, farbige Leder und Kunststoffe, Farbfotografien etc. Lichtschäden akkumulieren sich und sind durch Pausen der Lichtexposition nicht regenerierbar. In der Konservierungswissenschaft hat sich bestätigt, dass Lichtschäden im Wesentlichen nach dem Reziprozitätsgesetz, also einer Antiproportionalität von Dauer und Intensität der Lichteinwirkung, funktionieren. So verursacht eine Ausstellung über beispielsweise zehn Wochen bei einer Lichtintensität von 50 Lux den gleichen Schaden wie eine Ausstellung über eine Woche bei 500 Lux oder über zwei Wochen bei 250 Lux. Die Ge-

samtluxstundenzahl ist jeweils gleich und beträgt im Rechenbeispiel bei einer täglichen Öffnungszeit von acht Stunden 28.000 Luxstunden.

Beim MFT wird nun der zu testende Bereich auf einer Fläche von maximal 0,5 Quadratmillimetern mit beispielsweise 28.000 Luxstunden bestrahlt.² Gleichzeitig erfolgt die kontinuierliche Erfassung und Messung der Farbveränderungen des Testpunktes durch ein integriertes Farbspektrometer. Farbveränderungen werden als Wert ΔE_{2000} angegeben, der die Farbdifferenz zwischen zwei Farben im CIE Lab-Farbraum als Zahl quantifiziert und seit 2014 in der Norm ISO/CIE 11664-6 festgelegt ist.

Aufgrund der extrem hohen kontrollierten Beleuchtungsstärke der LED-Lampe dauert es nur wenige Minuten, bis die Werte ermittelt sind. Da das direkt am Objekt ohne zusätzliche Materialanalysen geschieht, ist die Messung mittels MFT minimal invasiv, objektspezifisch und erlaubt faktenbasierte, konkrete Rückschlüsse auf die künftigen farbigen Veränderungen der jeweiligen Oberfläche. Mithilfe der erfassten Farbveränderung ΔE_{2000} können entsprechende kuratorische und präventiv-konservatorische Maßnahmen gesetzt werden, die einerseits einen verbesserten und gezielten Schutz besonders >>

Foto: Landessammlungen NÖ

Detailaufnahme des Microfading-Testers während des Messens.
Der Messpunkt erscheint aufgrund von Streuung des Lichts größer, als er tatsächlich ist.

lichtempfindlicher Werke und die Erarbeitung eines Erhaltungsziels, andererseits aber auch eine Ökonomisierung im Bereich des Leihverkehrs ermöglichen. Für die Erarbeitung des Erhaltungsziels ist eine weitere Größe von Bedeutung, die „just noticeable difference“ (JND, „gerade noch wahrnehmbarer Farbunterschied“³). Sie leitet sich von ΔE_{2000} ab und definiert nach Pesme die Feststellbarkeit der Farbveränderungen zwischen zwei nebeneinander liegenden Farbflächen bei guten Lichtverhältnissen.⁴ Aktuell hat sich der Wert von $\Delta E_{2000}=1,5$ als JND etabliert;⁵ wird er erreicht, kann von einer sichtbaren Veränderung (das bedeutet einer Schädigung) am Objekt ausgegangen werden. Im Erhaltungsziel wird nun der Zeitraum festgelegt, innerhalb dessen die Gesamtluxstundenzahl, die zu einer wahrnehmbaren Veränderung von beispielsweise $\Delta E_{2000}=1,5$ führt, erreicht werden darf.⁶ Oder, anders formuliert: Als Erhaltungsziel wird die maximale Farbveränderung definiert, die für einen bestimmten Zeitrahmen akzeptabel ist.⁷ Als möglichen Zeitraum nennen Turner et al. eine Generation oder ein Jahrhundert.⁸ Pesme hält einen ähnlichen Zeitrahmen für das Erhaltungsziel für sinnvoll, nämlich 50 oder 100 Jahre, wobei 50 Jahre eher der Karrieredauer einer Entscheidungsperson entsprechen und dadurch greifbarer seien, 100 Jahre wiederum den Bogen zu künftigen Generationen schlagen und damit die Notwendigkeit der Erhaltung betonen würden.⁹

Turner et al. stellen die Frage, ob sich die mit dem MFT gemessenen Ergebnisse unter realen Ausstellungsbedingungen bestätigen ließen. Da das MFT mit sehr hohen Lichtintensitäten arbeitet, um Verblassen zu induzieren, könnte dies – abweichend vom Gesetz der Reziprozität – zu langsameren Änderungen pro Zeiteinheit führen als die Exposition bei niedriger Galeriebeleuchtung.¹⁰ Beltran weist darauf hin, dass es bei einigen historischen Papieren nicht möglich sei, mit dem MFT die Farbänderung vorherzusagen, da diese häufig auch durch Einfluss von Sauerstoff bzw. anderen Reaktionsmitteln und Temperatur verursacht werde. Parallel zum Vergilben könne durch das MFT eine Art Lichtbleiche eintreten, welche die Verfärbung aufhebe.¹¹ Daher könne das Treffen von

Echtzeitvorhersagen für Ausstellungsentscheidungen nicht allein von isolierten Microfading-Tests abhängen.¹² Trotz dieser noch offenen Fragen wird die Entscheidungsfindung wesentlich unterstützt; Leihbedingungen und Leihdauer lassen sich gleichermaßen objekt- und ressourcenschonend festlegen.

Nach einer Schulung im Frühjahr 2021 begann in den LSNÖ die Zeit der Einarbeitung und der Erprobung von Möglichkeiten und Grenzen, unterstützt durch umfangreiche Literaturrecherche. Erste Versuchsreihen zu Karikaturen von Manfred Deix scheinen die bisherige Anwendung des Luxstundentagebuchs¹³ mit einer Begrenzung von durchschnittlich 30.000 Luxstunden jährlich pro Werk zu bestätigen. Mithilfe des MFT sind nun jedoch genauere und werkspezifische Analysen möglich – vor allem bei Werken, die noch nie ausgestellt waren und daher noch keine lichtinduzierten Schäden aufweisen. Auch an einzelnen Figurinen des „Wiener Fischmarkts“ von Helmut Krauhs, die im Rahmen der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022 in Marchegg präsentiert werden, wurden umfangreiche Tests durchgeführt. Bereits vorhandene starke Lichtschäden führten bei diesen Werken wider Erwarten vermutlich zu insgesamt geringen Farbveränderungen im getesteten Zeitraum.

Für die im Jahr 2022 stattfindende Sammlungspräsentation „Ouverture“ in der Landesgalerie Niederösterreich werden erstmals umfassende Untersuchungen an verschiedensten Werken mit mutmaßlich lichtempfindlichen Oberflächen vorgenommen. Anhand dieser ersten Untersuchungen, des Austauschs mit anderen Institutionen und der sich stetig erweiternden Literatur gilt es nun, ein Konzept bzw. ein Erhaltungsziel für die LSNÖ auszuarbeiten bzw. zu definieren.

Da es sich bei der von Paul Whitmore in den 1990er-Jahren entwickelten Technologie um ein vergleichsweise junges Verfahren handelt, sind die LSNÖ darum bemüht, einen Beitrag zur Forschung im Feld der Microfading-Analyse zu leisten und neue Erkenntnisse im Bereich der Materialforschung zu erlangen, diese in die Bestandserhaltungspolitik einfließen zu lassen und zu teilen.



Microfading-Tester während des Messens. Untersucht wird hier eine Karikatur des Künstlers Manfred Deix, der bevorzugt mit lichtempfindlichen farbigen Tuschen arbeitet.

¹ Gerätedaten: Automated, 0/45 non-contact MFT (Instytut Fotonowy, Krakow/Poland) LED light source, spectrometer from B&W Tek, 380-780 nm range, model BRC1K-P.

² Die Messungen finden in der Regel im Megalux-Bereich statt, um längerfristiges Verhalten zu eruieren, also beispielsweise 1,5 Megaluxstunden (1.500.000 Luxstunden).

³ Vgl. Thomas Prestel: Lichtechtheitstests an Kunstobjekten mit der Microfadingmethode – Anwendung, Überprüfung und Weiterentwicklung. Dissertation, Technische Universität Dresden 2018, S. 18. <https://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A31562/attachment/ATT-0/>, abgerufen am 11.11.2021.

⁴ Vgl. Christel Pesme: Presentation of Tools Helping to Set a Preservation Target for Displaying Light Sensitive Collection items. In: Nuevo Mundo – Mundos Nuevos, Juli 2016. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69241>, abgerufen am 1.12.2021.

⁵ Vgl. Prestel: Lichtechtheitstests, S. 18, mit weiteren Nachweisen.

⁶ Vgl. Nancy Turner, Vincent Beltran, Catherine Schmidt Patterson: Cumulative

light exposure of illuminated manuscripts: Steps towards a new exhibitions policy. In: Matthew J. Driscoll (Hrsg.), Care and Conservation of Manuscripts 16: Proceedings of the Sixteenth International Seminar Held at the University of Copenhagen 13th–15th April 2016. Kopenhagen 2018, S. 285–308, hier: S. 288f.

⁷ Vgl. Pesme: Presentation of Tools.

⁸ Vgl. Turner/Beltran/Schmidt Patterson: Cumulative light exposure, S. 288f.

⁹ Vgl. Pesme: Presentation of Tools.

¹⁰ Vgl. Turner/Beltran/Schmidt Patterson: Cumulative light exposure, S. 301.

¹¹ Vgl. Vincent Laudato Beltran u. a.: Microfading Tester. Light Sensitivity Assessment and Role in Lighting Policy. Guideline Getty Conservation Institute. Los Angeles 2021, S. 36. www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/microfading_tester.html, abgerufen am 27.11.2021.

¹² Vgl. Turner/Beltran/Schmidt Patterson: Cumulative light exposure, S. 301.

¹³ Vgl. Franziska Butze-Rios: Immer wieder Deix. In: ÖRV-Journal 10, 2017, S. 21–26.



KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Malschichtstudien

Das Stereomikroskop als Tool in der Gemälderestaurierung

Von Theresa Feilacher

Die Arbeit mit dem Mikroskop gehört heute zu den Standardmethoden von Restaurator*innen bei der technologischen Untersuchung, Befundung und Bearbeitung von Kunstwerken.¹ Stefan Wülfert beschreibt das Mikroskop in „Der Blick ins Bild“ als längst unverzichtbares Hilfsmittel für die Betrachtung von Oberflächenzuständen und zur Erkennung von Schadensphänomenen am Kunstwerk selbst. Es ist ein unerlässliches begleitendes Hilfs- und Kontrollinstrument bei der Durchführung von besonders diffizilen Konservierungsarbeiten.²

Der Bereich Konservierung und Restaurierung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) konnte 2021 ein leichtes Stereomikroskop mit Bodenstativ anschaffen, das allgemeine Oberflächenuntersuchungen, Forschungstätigkeiten sowie konservatorische und restauratorische Maßnahmen im mikroskopischen Bereich an den unterschiedlichsten Kunstwerken der LSNÖ möglich macht. Durch die Montage des Mikroskops an einem Bodenstativ kann auf vertikaler und horizontaler Ebene gearbeitet werden. Das bedeutet, dass sich großformatige Kunstwerke sowohl in liegender als auch in stehender Position unter dem Mikroskop betrachten beziehungsweise bearbeiten lassen.

Egon Schieles Gemälde „Sonnenblumen“ von 1908 (Inv.Nr. KS-7107, Öl-Harz-Farbe auf Papier, Unterzeichnung mit trockenem Medium, 44 x 32,4 cm) wird immer

wieder in Ausstellungen und Museen gezeigt. Ab Herbst 2021 befand es sich für ein paar Monate im Gemäldedepot der LSNÖ. Diese Zeit wurde dafür genutzt, die Gemäldeoberfläche unter dem neuen Stereomikroskop zu untersuchen. Der Blick durch das Stereomikroskop auf die Oberfläche des Gemäldes gibt Aufschluss über Malweise und Entstehungsprozess des Bildes.

BILDTRÄGER

Beim originalen Bildträger handelt es sich um mittlerweile stark verbräuntes Papier mit Rissen und Falten, das auf ein zweites, etwas größeres Blatt Papier aufkaschiert ist.

IMPRIMITUR

Beim Blick durch das Mikroskop ist als Imprimitur eine leicht getönte, rotbräunliche Schichte zu erkennen. Ihre Funktion besteht darin, die Saugfähigkeit des Maluntergrundes herabzusetzen, damit das Bindemittel der alsdann aufgetragenen Harz-Öl-Farben nicht vom Bildträger (in diesem Fall Papier) aufgenommen wird.

Anders als bei Schieles Gemälden auf Leinwand mit offener, trockener, proteingebundener Kreidegrundierung wird die Malfarbe der „Sonnenblumen“ von der Oberfläche nicht aufgesaugt³, sondern rinnt stellenweise zusammen oder perlt sogar an ihr ab. >>

Fotos: Landessammlungen NÖ

Oben: Sonnenblumen, Mikroskop-Aufnahme, Detail aus der Bildmitte, Firniscrepierung
Mitte: Sonnenblumen, Mikroskop-Aufnahme, Detail aus der kleinen Blüte in der Bildmitte.
Mit der hellblauen Hintergrundfarbe wird die Form der gelben Blüte gestaltet.
Unten: Sonnenblumen, Mikroskop-Aufnahme, Nass-in-nass-Malerei im Grenzbereich von Hintergrund und Blättern



Egon Schiele (1890–1918), Sonnenblumen, 1908
Öl auf Papier, 44 x 32,4 cm (Inv.Nr. KS-7107)

VORZEICHNUNG

Auf diese Imprimitur zeichnete Schiele mit einem trockenen Medium (Kohle, Blei oder Graphit) die Komposition.⁴ In den folgenden Malphasen blieb die schwarze Kompositionszeichnung im Grenzbereich zwischen Blättern, Stängeln und Blüten so wie Hintergrund stellenweise unbedeckt. Stellenweise sieht man die schwarze Vorzeichnung unter der grünen Farbe verschwinden.

MALSCHICHTE

Beim Farbauftrag wurden zuerst die Blüten und dann die Blätter und Stängel der Sonnenblume angelegt. Im Mikroskop ist deutlich zu erkennen, dass das Gelb der Blüte unter dem Grünbraun liegt. In einem anderen Bildbereich wiederum wird der Ablauf der Gestaltung der grünbraunen Flächen deutlich. Zuerst malte hier Schiele mit einem Pinsel das Grünbraun. Auf diese leicht feuchte Malschicht kam eine blaugraue Nuancierung, die sich durch den Druck des Pinsels einerseits mit dem darunterliegenden Grünbraun vermischte, andererseits aber auch auf der schon oberflächlich leicht angetrockneten Malschicht aufschwamm und abrutschte. Auch lässt sich durch die Vergrößerung erkennen, wie sich die zuletzt aufgetragene hellblaue Hintergrundfarbe auf der Gemäldeoberfläche mit der Farbe der Blätter vermischte (Nass-in-Nass-Malerei). Dunkelblaue kleine Punkte sind als Pigmentkörner zu interpretieren.

HELLBLAUER HINTERGRUND UND FIRNIS

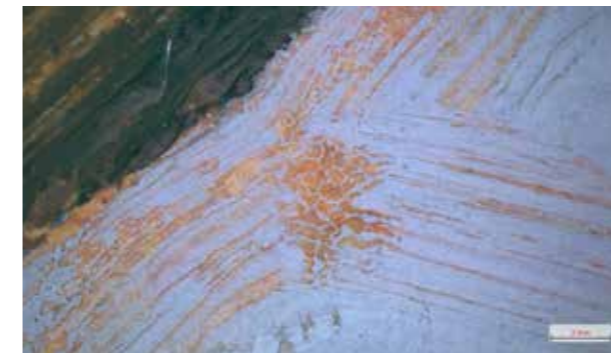
Der hellblaue Hintergrund wurde vom Künstler als letzte Malschicht aufgetragen. Im Bereich der kleinen Blüte in der Mitte des Gemäldes wird mehreres deutlich: Schiele verlieh der gelben Blüte mit der Hintergrundfarbe letztendlich ihre endgültige Form. Das Hellblau liegt über der zuerst in Gelb angelegten Blüte.

Schiele verdünnte die hellblaue Farbe manchmal mehr als die übrigen Farben. Partiiell wirkt der Auftrag dünn und lasierend, in den Vertiefungen des Pinselduktus ist wiederkehrend die Farbe der Imprimitur zu sehen.

Trotzdem weist diese, wie auch die übrigen Farben, Pastositäten auf, die durch großflächige Druckausübung auf das noch nicht vollständig durchgetrocknete Gemälde großteils plattgedrückt sind. Eingeschlossene Luftbläschen sind dabei zerplatzt und erscheinen jetzt als winzige Krater, die so wie alle Vertiefungen in der Malerei mit einem stark glänzenden, leicht vergilbten Firnis gefüllt sind. Der Firnis liegt über dem gesamten Bild einschließlich der unbemalten Randbereiche.

SCHADENSPHÄNOMENE

Auch Schäden oder Veränderungen am Gemälde lassen sich durch das mikroskopische Betrachten der Oberfläche lokalisieren und identifizieren. So wurde in der Mitte von Schieles Gemälde „Sonnenblumen“ ein interessantes Schadensphänomen entdeckt: Hier gibt es einen Bereich, in dem der Firnis in den Vertiefungen der Malerei krepirt ist. Unter Krepierung versteht man eine Firnis- und Malschichttrübung durch Mikrorisse in Firnis- oder Bindemittel, wobei sich Wasserdampfmoleküle



Oben: Sonnenblumen, Mikroskop-Aufnahme.
Unter der hellblauen Malschicht ist eine leicht getönte rotbräunliche Imprimitur zu erkennen.
Unten: Sonnenblumen, Mikroskop-Aufnahme, plattgedrückte Pastosität im Hellblau, Vorzeichnung mit Kohle, Blei oder Graphit im Grenzbereich zwischen Blättern und Hintergrund

Fotos: Landessammlungen NÖ

in Kapillaren einlagern können.⁵ „Physikalisch gesehen verliert die Firnisschicht durch das Krepieren ihren Zusammenhang. Sie wird zu einem optisch inhomogenen trüben Medium.“⁶ Entstehen kann dieser „vergrauende“ Effekt durch sehr hohe Luftfeuchtigkeit oder direkten Kontakt mit Wasser, zum Beispiel im Zuge einer wässrigen Oberflächenreinigung.

Die vorliegenden Erkenntnisse, die mittels des Stereomikroskops gewonnen wurden, gelten als Basis für weiterführende Tiefenuntersuchungen des Gemäldes bezüglich der Malmaterialien und der Technik des Künstlers. Sie erlauben also, weiterhin tiefgründig in die Materie einzudringen – Forschung im Sinne aktuellen Augenmerks, das auf das Erschließen eines weiteren Teils von Schieles Maltechnik gerichtet ist.

¹ Vgl. Stefan Wülfert: Der Blick ins Bild. Lichtmikroskopische Untersuchungen zur Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten. Freiburg im Breisgau 1999.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. Stefanie Jahn, Agathe Boruszczak: Maltechnische Untersuchungen der Schiele-Gemälde im Belvedere. Methoden und Ergebnisse. In: Stella Rollig, Kerstin Jesse (Hrsg.), Egon Schiele. Wege einer Sammlung. Ausst.-Kat. Belvedere. München 2018, S. 76–95, hier: S. 86.

⁴ Vgl. ebd., S. 79.

⁵ Vgl. Wilfried Seipel (Hrsg.): Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1996, S. 206.

⁶ Knut Nicolaus: Handbuch der Gemälde restaurierung. Köln 2001, S. 332.



KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

„Messer, Gabel, Flinte, Licht ...“

Zwei Kinderflinten der Erzherzogin Maria Amalia

Von Nils Unger

Im Zuge der Vorbereitung von Leihgaben aus den Landes-sammlungen Niederösterreich (LSNÖ) für die Niederös-terreichische Landesausstellung 2022 fielen zwei Objekte durch ihre Provenienz und ihre Bestimmung auf. Zwei Steinschlossflinten, die der Wiener Büchsenmacher Jo-seph Frühwirth¹ im Auftrag des Hofes für Erzherzogin Maria Amalia², das achte Kind Regentin Maria Theresias und Kaiser Franz' I. Stephan, gefertigt hatte, werden an verschiedenen Stellen als „Kinderflinten“ bezeichnet.

Die Büchsenmacherfamilie Frühwirth hat ihren Ur-sprung im mährischen Slavonice, einige Vertreter waren in Forchtenstein für die Familie Esterházy tätig.³ Joseph Frühwirth wurde 1757 Meister und heiratete im gleichen Jahr die Tochter seines Meisters Christoph Ries⁴, dessen Werkstatt in Wien er übernahm. Die daraus hervorge-gangene Gewehrfabrik im später als Frühwirth'sches Haus bekannten Gebäude hatte bis 1892 Bestand; der Profanbau direkt neben der Karlskirche wich in den 1960er-Jahren dem Neubau des Wien Museums.⁵

Maria Amalia wurde zwischen ihren Brüdern Karl Joseph und Leopold geboren – ein Umstand, der in Zu-sammenhang mit dem Altersunterschied zu ihren Schwestern dazu führte, dass sie allein erzogen wurde. Sie wird als intelligent, lebhaft, eigenständig, jedoch

auch als stur beschrieben, sehr zum Ärgernis ihrer Mut-ter. Bereits im Kindesalter begleitete sie ihren Vater Franz I. Stephan zur Jagd und verlor das Interesse an sel-biger zeit lebens nicht, was für eine Frau des 18. Jahrhun-derts ungewöhnlich war.⁶

Das Büchsenpaar, das in den LSNÖ mit den Inventar-nummern LIEBL-28 und LIEBL-29 aufscheint, ist höchst-wahrscheinlich um 1760 entstanden. Vergleicht man es mit Büchsen anderer Hersteller der gleichen Zeit und geografischen Herkunft, finden sich in der Gestaltung der Läufe, der Schösser, der Schäfte und der Beschläge derart viele Übereinstimmungen, dass man im Allgemei-nen von einer Serienproduktion dieser Art von Schuss-waffen ausgehen kann.⁷ Das vorliegende Paar trägt die Nummern „7“ (Inv.Nr. LIEBL-28) und „11“ (Inv.Nr. LIEBL-29) auf den Batterien und den Laufenden, was sei-ne Zugehörigkeit zu einer Serie von ursprünglich 14 Stück beweist.⁸ Da in der Hofjagd- und Rüstkammer Wien sechs baugleiche Flinten mit dem Monogramm M.A. in einer Kartusche mit Erzherzogshut, jeweils zwei mit den Seriennummern „1“, „2“ und „3“, existieren, liegt die Vermutung nahe, dass es mehrere für die als lei-denschaftliche Jägerin bekannte junge Erzherzogin ge-fertigte Serien von Flinten gegeben haben muss. Bei >>

Foto: Landessammlungen NÖ

den höfischen Jagden lagen diese Flintengarnituren geladen und gespannt für Maria Amalia bereit und wurden auf das vorher zusammengetriebene Wild abgefeuert.

Die beiden hier genannten Flinten wurden 1926 mit weiteren Stücken aus der Hofgewehrkammer an Hans Liebl¹⁰ verkauft und gelangten so in den Besitz des Landes Niederösterreich.¹¹ Beide Flinten haben einen Schaft aus Nussholz, der durch geschnitzte Rocaillen leicht akzentuiert ist. Die Beschläge aus Kupferlegierung sind graviert, teilweise durchbrochen und waren ursprünglich dünn feuervergoldet. Das Rohr aus gebläutem Eisen ist oktogonal und wird zur Mündung hin rund, wobei der Übergang durch einen Profilring mit geschnittenem Akanthusfries gebildet wird. Am schlossseitigen Ende des Rohres befinden sich die Herstellermarken, eine quadratische Kartusche mit dem Namen IOS.FR UWIRTH mit Krone darüber, in einer ovalen Kartusche darunter ein krähender Hahn, der von Rocaillen umgeben ist. Auf drei Seiten des Rohrendes sind außerdem insgesamt zehn muschelförmige Stempel eingeschlagen. Zwischen Stempel und Rohr wurde bei der Prägung eine Goldfolie gelegt, weshalb sich die Marken golden vom Blau des thermisch behandelten Eisens abheben. Über der Mündung ist eine quadratische Silberplatte mit eingezogenen Seiten in das Rohr tauschiert, über das darauf sitzende Korn aus Silber wurde gezielt. Das Steinschloss aus graviertem Eisen beziehungsweise Stahl trägt auf der Schlossplatte wiederum den Namen des Herstellers, wobei sich die Schriftzüge bei beiden Flinten unterscheiden.¹²

Die Oberflächen beider Waffen sind nicht mehr authentisch. Bei früheren Eingriffen wurden Schleif- und Poliermittel auf hölzernen, feuervergoldeten und gebläuten Oberflächen eingesetzt. Auf den ursprünglich feuervergoldeten Beschlägen aus Kupferlegierung fanden sich Rückstände des Poliermittels Sidol. Ein nicht näher untersuchter Lack, vermutlich auf Nitrozellulosebasis, wurde über sämtliche Oberflächen gelegt.

Nach einer Teildemontage beider Flinten wurde der Lack auf allen Metalloberflächen mit polaren Lösemitteln entfernt. Teilweise hatte er die Haftung zum Untergrund bereits verloren und konnte an jenen Stellen me-

Kinderflinte Erzherzogin Maria Amalias (Inv.Nr. LIEBL-29) nach der Restaurierung mit Bauteilen des Schlosses (unten)

chanisch abgenommen werden. Bei den hölzernen Elementen wurde die Lackschicht mit Isopropanol unter einer zweiprozentigen Beimengung von 25-prozentigem Salmiakgeist angequollen und abgenommen, ohne dem darunterliegenden Holz zu viel Stress zu bereiten. Nach der Entfernung der Korrosionsprodukte, die zum Teil lackgebunden waren, wurde eine Schutzschicht aus mikrokristallinem Wachs aufgebracht.

Bei der Niederösterreichischen Landesausstellung ist nur eine der beiden Flinten zu sehen, jedoch wurden im Zuge der Vorbereitungen beide restauriert.

¹ Joseph Fruhwirth (Frühwirth, Fruewüth, Fruehwirth), 1722–1797; vgl. Wolfgang Gürtler: Zur Genealogie der Büchsenmacherfamilie Fruehwirth (Zlabings-Forchtenstein-Wien). In: Burgenländische Heimatblätter, 62_3, 2000, S. 27–38, hier: S. 35.

² Maria Amalia Josepha Johanna Antonia, 1747–1804, vgl. [https://de.wikipedia.org/Maria_Amalia_von_Österreich_\(1746-1804\)](https://de.wikipedia.org/Maria_Amalia_von_Österreich_(1746-1804)), abgerufen am 6.12.2021.

³ Vgl. Gürtler: Zur Genealogie, S. 29f. Gürtler führt an, dass im Standardwerk „Eugene Heer: Der neue Stöckel“ die Biografien von Joseph und Franz Joseph Frühwirth vermischt würden.

⁴ Christoph Ries, Büchsenmacher, geb. 1715, Meister 1745–1757, gebürtig von Zeilen, tätig in Wien, vgl. www.khm.at/objektdb/detail/373910, abgerufen am 6.12.2021.

⁵ Vgl. Dieter Klein, Martin Kupf, Robert Schediwy: Stadtbildverluste Wien. Ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte. Wien 2005, S. 156.

⁶ Vgl. Cornelia Schein: Maria Theresia und ihre Kinder – Die Berichterstattung des Wienerischen Diariums von 1740–1780. Masterarbeit Universität Wien 2015, S. 69f.

⁷ Vgl. Hofjagd- und Rüstammer Inv.Nr. D 181 und D 412, Landessammlungen Niederösterreich Inv.Nr. LIEBL-30.

⁸ Auskunft Stefan Krause am 5.10.2021.

⁹ Auskunft Petra Fuchs am 27.7.2021, Hofjagd- und Rüstammer Inv. Nr. G320a-f.

¹⁰ Hans Liebl, 1877–1950, Rechtshistoriker und Sammler, vgl. https://regiowiki/wiki/Hans_Liebl, abgerufen am 6.12.2021.

¹¹ Auskunft Stefan Krause am 5.10.2021.

¹² LIEBL-28: „Ios: Fruewüth in Wienn“, LIEBL-29: „IOS: FRUWIRTH IN WIENN“.



Foto: Landessammlungen NO

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Nachhal(l)tigkeit

Beständigkeit versus Ökobilanz?

Von Isabella Frick

Der Anspruch musealer Sammlungen definiert sich prinzipiell über die Beständigkeit. Doch was darf diese kosten? In Anbetracht der zunehmenden Bedeutung des Themas Nachhaltigkeit spielt die Ökobilanz eine immer wichtigere Rolle. Oftmals gilt es diese zwei Interessen gegeneinander abzuwägen.

Nachhaltigkeit – sozial, ökologisch und ökonomisch – war auch bei der Planung und Umsetzung der Niederösterreichischen Landesausstellung 2022 „Marchfeld Geheimnisse – Mensch. Kultur. Natur.“ im Schloss Marchegg¹ ein wichtiger Faktor. Die wissenschaftliche Leitung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) hatte es sich zum Ziel gesetzt, inhaltliche Schwerpunkte und Ökobilanz auszubalancieren. Bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte lag der Fokus darauf, diese möglichst aus den eigenen Sammlungsbeständen zu beziehen – mehr als die Hälfte stammt aus den LSNÖ. Das hatte den positiven Effekt, dass man auf umweltbelastenden Leihverkehr mit langen Transportwegen und Reisetätigkeiten von Begleitpersonal bestmöglich verzichten konnte. Bei der Produktion des Ausstellungskataloges wurde großer Wert auf eine umweltfreundliche, ressourcenschonende und schadstofffreie Herstellung gelegt. Konkret wurde dünneres und damit auch leichteres

Papier ohne die übliche Beschichtung verwendet, gewonnen aus kontrolliert nachhaltiger Waldwirtschaft. Die Druckfarben enthalten keinerlei schädlichen Reststoffe, sodass sich das Papier zu 100 Prozent recyceln lässt. Der Einband ist aus dem Naturprodukt Leinen statt hochglanzbedruckten Kartons gefertigt, und anstelle einer herkömmlichen Schutzfolie kam ein aus Papier bedruckter, vollständig recycelbarer Einschlag zum Einsatz, hergestellt ebenfalls nach dem weltweit höchsten Öko-Druckstandard². Aber auch über die NÖ Landesausstellung hinaus, deren wissenschaftliche Leitung seit 2021 Armin Laussegger verantwortet, engagieren sich die LSNÖ, einen bestmöglichen Beitrag zur Nachhaltigkeit zu leisten. Um die Transportwege möglichst kurz zu halten, wird auch bei der Produktion des Tätigkeitsberichts auf die Beauftragung von nahegelegenen Druckereien und auf ein umweltbewusstes, nachhaltiges Druckverfahren geachtet.

Dass die Kulturinstitutionen österreichweit die Klimakrise als gesellschaftliche Herausforderung ernst nehmen müssen und auch als große Chance sehen sollten, wurde beim 32. Österreichischer Museumstag: „Museum: Nachhaltig!“ im August 2021 deutlich, veranstaltet von Universalmuseum Joanneum, Graz, ➤

Grafik: buero8

Depot- und Ausstellungsorte mit Objekten der Landessammlungen Niederösterreich

- 
- 1 Krems
 - 2 Schallaburg
 - 3 St. Pölten
 - 4 Tulln
 - 5 Zistersdorf
 - 6 Rohrau
 - 7 Carnuntum
 - 8 Bad Deutsch-Altenburg
 - 9 Hainburg
 - 10 Asparn an der Zaya
 - 11 Mistelbach

Museumsbund Österreich und ICOM Österreich. Caitlin Southwick als Keynote-Sprecherin von ICOM strich gleich zu Beginn die Beziehung zwischen Nachhaltigkeit und Kultur heraus und zeigte auf, dass Kulturinstitutionen wegweisend für eine nachhaltige Zukunft sein können. Auch wenn nicht alle 17 Sustainable Development Goals (SDGs) der Vereinten Nationen³ für jede kulturelle Einrichtung gleichermaßen relevant erscheinen, sollten diese doch bestmöglich kontextualisiert und in vollem Ausmaß unterstützt werden. Überdies gelte es in der täglichen Praxis Nachhaltigkeit exemplarisch miteinzubeziehen, so der Tenor der Vorträge des Museumstages.

Die Definition von Nachhaltigkeit weist über die vergangenen drei Jahrhunderte unterschiedliche Ansätze auf. Der ursprüngliche Gedanke stammt aus der Forstwirtschaft: In dem 1713 publizierten Werk „Sylvicultura oeconomica“ von Hans Carl von Carlowitz (1645–1714) wird der Begriff der Nachhaltigkeit erstmals erwähnt. Seiner Auffassung nach sollte nachhaltiges Handeln sicherstellen, dass ein natürliches System im Wesentlichen langfristig erhalten bleibt, d. h. in einem Wald dürfe nur so viel abgeholzt werden, wie der Wald in absehbarer Zeit auf natürliche Weise regenerieren kann.⁴ Im 20. Jahrhundert wurde Nachhaltigkeit nicht nur für natürliche Lebensräume definiert, sondern auch als eine Art Entwicklung, auf Gegenwart und Zukunft ausgerichtet, die gewährleisten soll, dass künftige Generationen nicht schlechter gestellt sind als die gegenwärtigen.⁵ Im wirtschaftlichen Sinne wiederum bedeutet Nachhaltigkeit Selbsterhaltung bzw. mit ökologischem Zusatzgedanken die Kompensation nicht regenerierbarer durch eine entsprechende Erhöhung regenerierbarer Ressourcen.⁶ Das angestrebte Ziel nach heutigen Maßstäben ist das Konzept des „Cradle to Cradle“ (C2C), die Vision einer abfallfreien Wirtschaft.⁷ Die meisten Definitionen beinhalten aber eine umsichtige Verwendung von Ressourcen, um den Fortbestand in sozialer, naturbewusster und wirtschaftlicher Hinsicht zu gewährleisten.

Wie lässt sich aber nun der Ansatz der Nachhaltigkeit in Sammlungsinstitutionen und Museumsbetrieben umsetzen? Gemäß Punkt 1 der ethischen Richtlinien für



Die 17 Sustainable Development Goals (SDGs) der Vereinten Nationen

Museen des International Council of Museums (ICOM) sind Museen zu Folgendem verpflichtet: „Museen bewahren, zeigen, vermitteln und fördern das Verständnis für das Natur- und Kulturerbe der Menschheit“⁸. Schon bei den Punkten „bewahren“ und „zeigen“ sehen sich viele Institutionen gefordert, nach dem Prinzip der ökonomischen und noch mehr der ökologischen Nachhaltigkeit zu handeln. Nach den bisherigen konservatorischen und versicherungstechnischen Vorgaben ist es nötig, Kunstwerke in streng klimatisierten Ausstellungsräumen zu zeigen und Depots zu erhalten. Doch die Gebäude selbst, in denen die Kulturschätze gezeigt bzw. bewahrt werden, sind meist nicht auf Nachhaltigkeit ausgerichtet. In seinem Artikel „Verschwendung ist so schön“⁹ in „Die Zeit“ zeigt Hanno Rauterberg das Dilemma zwischen ökologischem Fußabdruck und dem Auftrag des Bewahrens für kommende Generationen und des Vermitteln auf. Mit dem Thema der Erhaltung von Kunstwerken, die Jahrhunderte ohne konservatorisches Zutun Bestand hatten, eröffnet er den Artikel: „Die Ökobilanz eines Botticelli-Gemäldes dürfte moderat ausfallen.“¹⁰ Aufgegriffen werden auch Werke aus der zeitgenössischen Kunst, die wegen ihrer Größe, vor allem aber wegen ihrer Fragilität nur schwer oder mit höchstem Aufwand zu bewahren sind. „Anders jedoch als einst Botticelli setzen heute viele Künstler mit Vorliebe auf arg verderbliche Materialien, Penatencreme zum Beispiel oder Gummibänder.“¹¹ Auch den internationalen Leih- und Reiseverkehr mit seiner CO₂-Bilanz nimmt der Au-

tor kritisch unter die Lupe. Das Thema des Entsammlens wird angestoßen, aber nicht weiter vertieft, was vielleicht verständlicher wird, wenn man einen Beitrag aus dem Archiv des Deutschlandfunks nachhört, in dem sich Alexandra Czarnecki, seit Jänner 2022 Leitung Objektbetreuung und Restaurierung im Wien Museum, bis Dezember 2021 noch Restauratorin in der Alten Nationalgalerie in Berlin, auf den Deutschen Museumsbund beruft: „Zum Entsammlen hat sich der Deutsche Museumsbund ja relativ eindeutig positioniert, und zwar entsammeln die deutschen Museen nicht. Es wird nicht getauscht. Es wird nicht verkauft wie in Amerika, sondern wir nehmen unseren Auftrag als Bewahrungsort ernst.“¹² Stefan Simon, Chemiker und Leiter des Rathgen-Forschungslabors in Berlin, äußert sich in demselben Hörfunkbeitrag sehr kritisch: „Wenn man mal einen Schritt zurücktritt und sich überlegt, was passiert eigentlich mit unserem kulturellen Erbe? Es wird ständig geschaffen. Es geht auch ständig verloren, durch Naturkatastrophen, durch Krieg, aber eben auch durch den Klimawandel. [...] Es lässt sich nichts auf ewig erhalten, auch nicht in Museen.“¹³ Müssen wir in Zukunft doch anfangen, umzudenken und uns kritischen Fragen wie jenen von Hanno Rauterberg stellen? „Vor allem wäre die Frage zu diskutieren[,] wie sich das Ewigkeitsdenken überwinden ließe: Worauf lässt sich verzichten, was darf verfallen?“¹⁴

Um einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen Bewahren und Ökobilanz zu finden, arbeitet der Deutsche Museumsbund bereits an einem Nachhaltigkeitskodex, der ab 2023 sowohl Arbeitshilfen anbietet als auch langfristige Perspektiven für Nachhaltigkeit und Umweltschutz für Museen vorgeschlagen wird.

In Österreich engagiert sich hierfür im Sinne der Forderungen von „Fridays For Future“ die hierzulande gegründete unabhängige Organisation „Museums for Future“. Dieses Netzwerk, das zunehmend global agiert, wird von Museen, Kulturinstitutionen und ihren Mitarbeiter*innen unterstützt. Auf der Website sind hilfreiche Vorgaben für einen Weg zu einem nachhaltigen Museum zu finden: „10 simple actions“, „10 simple digital actions“,

„10 simple actions for conservators“, „Join or create a social media campaign“.¹⁵ Außerdem sind regelmäßige Vernetzungstreffen in Planung, die zu einer erfolgreichen Umsetzung der angestrebten Ziele anregen sollen.

Sowohl die LSNÖ als auch das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften (ZMSW) verschreiben sich den im März 2022 veröffentlichten Vorgaben zu Nachhaltigkeit und Klimaverantwortung der „Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich“¹⁶. Neben konkreten eigenen Maßnahmen zur Steigerung der Ökobilanz, wie zum Beispiel durch umweltzertifiziertes Publizieren, leistet das ZMSW in Niederösterreich einen wichtigen Beitrag, indem es auf wissenschaftlicher Ebene Anforderungen nachhaltiger Museumsarbeit kritisch reflektiert.

¹ Die Niederösterreichische Landesausstellung wurde am 25. März 2022 eröffnet.
² Cradle to Cradle Certified*-Druckprodukte von gugler*.
³ <https://sdgs.un.org/goals>, abgerufen am 1.4.2022.
⁴ Vgl. Hans Carl von Carlowitz: *Sylvicultura oeconomica* Oder Haußwirthliche Nachricht und Naturmäßige Anweisung zur Wilden Baum-Zucht. Hrsg. v. Joachim Hamberger. Forstliche Klassiker. Meilensteine der forstlichen Literatur Bd. 1. München 2022.
⁵ Vgl. Towards Sustainable Development. In: World Commission on Environment and Development (Hrsg.), *Our Common Future*. 1987, Kapitel 2. www.un-documents.net/ocf-02.htm, abgerufen am 29.3.2022.
⁶ Vgl. Arnd Hardtke, Marco Prehn (Hrsg.): *Perspektiven der Nachhaltigkeit*. Vom Leitbild zur Erfolgsstrategie. Wiesbaden 2001, S. 58.
⁷ Vgl. Cradle-to-Cradle-Vision. In: *Lexikon der Nachhaltigkeit*. www.nachhaltigkeit.info/artikel/1_3_f_cradle_to_cradle_vision_1544.htm, abgerufen am 29.3.2022.
⁸ ICOM – Internationaler Museumsrat (Hrsg.): *Ethische Richtlinien für Museen* von ICOM. Paris – Zürich – Graz – Berlin 2010, S. 9. https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf, abgerufen am 29.3.2022.
⁹ Vgl. Hanno Rauterberg. *Verschwendung ist so schön*. In: *Die Zeit*, 10. Juni 2021, S. 51.
¹⁰ Ebd.
¹¹ Ebd.
¹² Anja Reinhardt: *Nachhaltigkeit im Kunstbetrieb*. Grüne Museen. www.deutschlandfunk.de/nachhaltigkeit-im-kunstbetrieb-gruene-museen-100.html, abgerufen am 31.3.2022.
¹³ Ebd.
¹⁴ Rauterberg: *Verschwendung ist so schön*, S. 51.
¹⁵ <http://museumsforfuture.org/take-action>, abgerufen am 6.4.2022.
¹⁶ Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): *Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich*. Neufassung 2021. St. Pölten 2021. <https://kulturstrategieoe.at/>, abgerufen am 25.3.2022.

**MORGEN SIEHT DIE WELT SCHON
WIEDER GANZ ANDERS AUS!**



WAS, SCHON WIEDER?

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Coram publico

Sammlungspräsenz in Neuen Medien

Von Theresia Hauenfels

Die Aura des musealen Objekts – verstärkt durch eine entsprechende Präsentation – erleben jene Menschen, die es vor Ort besuchen. Über die Öffnungszeiten von Museen hinaus haben aber manche Kunstwerke ein zweites, digitales Leben durch ihre Präsenz in Online-Datenbanken und sozialen Netzwerken wie Facebook, Instagram, Twitter oder Tiktok. Seit einigen Jahren macht sich zunehmend bemerkbar, wie virtuelle Auftritte ausgewählter Werke von den Abteilungen für Öffentlichkeitsarbeit musealer Institutionen eingesetzt werden, um Aufmerksamkeit zu lukrieren.¹ Aber auch im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung erfreut sich die digitale Präsenz von Objekten großer Beliebtheit, gerade durch Erfahrungen während der Lockdowns, als Museen eine Alternative zum „Real Life“-Erlebnis anbieten mussten.²

Der Begriff „Prosumer“, in dem sich das Konsumieren und Produzieren digitaler Inhalte³ vereinen, subsumiert auch den interaktiven Prozess der Rezeption von musealen Objekten. Formate, die zur Partizipation einladen, sprechen besonders die junge Generation an. Sehr beliebt sind etwa „Tableaux vivants“, die als Reenactment durch inszeniertes Nachstellen Bildnisse zum Leben erwecken. Wer den satirischen Weg wählt, kommt nicht am Format

„Meme“ vorbei: Durch pointierte sprachliche Kommentierung eines visuellen Sujets (fotografiert oder gefilmt), das aus seinem ursprünglichen Kontext genommen wird, trifft es in der neuen Konstellation eine humorvoll bis kritisch angelegte Aussage. Im Internet finden sich eigene, meist kostenfreie, Apps, die Memes generieren. Ein wichtiger Aspekt ist das Teilen von Memes, die viral gehen können, wenn sie den Nerv der Zeit treffen. Sowohl internationale Plattformen⁴ als auch kleinere Communities werden zum Austausch genutzt.

Allein durch diese beiden Zugänge öffnet sich ein breites Feld der Auseinandersetzung mit Sammlungsbeständen. Die Frage, wie viel Raum man solchen neuen Zugängen geben will, stellt sich auch in Niederösterreich. Anders als in anderen Bundesländern besteht auf Landesebene eine Trennung zwischen ausstellender und sammelnder Institution: ein vielgelobtes Modell mit Alleinstellungsmerkmal in Österreich, aus museologischer Sicht jedoch nicht ohne Nebenwirkungen. Die Kunstmeile Krems ist mit ihren bedeutenden Ausstellungshäusern der NÖ Kulturwirtschaft GmbH (NÖKU) eingegliedert. Auf Anfrage schreibt die Leiterin für Marketing und Kommunikation der Kunstmeile Krems zu künftigen Plänen der Öffentlichkeitsarbeit in Bezug >>

Foto: Landessammlungen NÖ

pieuse meme, 2022

nach: Johann Matthias Ranftl (1804–1854), Bäuerin mit Kind, 1840, Aquarell auf Papier, 33 x 42 cm (Inv.Nr. KS-1046)

PARTIZIPATION MITTELS DIGITALEN SATIREFORMATS

auf die Präsenz in sozialen Medien: „TikTok ist bei uns derzeit kein Thema, auch nicht mittelfristig. Wir wissen, dass Videos insgesamt in der Kommunikation immer wichtiger werden. Wir überlegen aktuell, wo wir mehr Videos für unsere schon bestehenden Kommunikationskanäle produzieren können.“⁴⁵

Von der Autorin kontaktiert wurde auch das einzige Museum Österreichs, das satirische Kunst zeigt, und zwar konkret zu seiner Positionierung gegenüber dem Meme als satirischem Format in sozialen Medien. Der künstlerische Leiter des Karikaturmuseums Krems, das gleichfalls Teil der Kunstmeile Krems ist, sieht das Potenzial von Memes hinsichtlich der bewussten politischen Manipulation vieler Menschen sehr kritisch und verweist dabei auf die Unterscheidung zwischen Karikatur und Hetze. Künftig Memes in Ausstellungen im Karikaturmuseum Krems zu zeigen erscheint ihm als reizvoll. Als Option würde sich 2023 ein Exkurs anlässlich der Vergabe des

internationalen Preises für digitale Karikatur „SOKOL“ anbieten, so der künstlerische Leiter des Hauses: „Damit fördern wir eine gewisse ‚Meme-Literacy‘, und politische Bildung kann besser verstanden werden. Wichtige Fragen können behandelt werden, wie: Wo werden politische Memes verbreitet, wie beeinflussen sie öffentliche Diskurse u. s. w. Eingebunden in eine Ausstellung ist das sicher für unsere Besucher*innen bereichernd.“⁴⁶

Das renommierte Magazin „KUNSTFORUM International“ widmete zu Jahresbeginn 2022 dem Thema „Memes“ eine eigene Ausgabe.⁷ Zunehmend setzt sich auch die Forschung mit dem Phänomen „Meme“ auseinander, besonders im politischen Kontext⁸, aber auch auf anderen Ebenen, wie eine Sonderausgabe des Online-Magazins „kommunikation@gesellschaft“ unter dem Titel „Originalität und Viralität von (Internet-)Memes“⁹ eindrucksvoll beweist. Unter Verweis auf Susan Blackmore¹⁰ resümieren Lorenz Grünewald-Schukalla und Georg Fischer, nicht ohne in der Folge auf die Kritik an diesem Ansatz durch die Sozial- und Kulturwissenschaften aufmerksam zu machen: „Richard Dawkins’ (1978) soziobiologisch und biolinguistisch gefärbter Begriff des Memes wurde als kulturelles Gegenstück zum Gen, das sich viral reproduziert, entwickelt.“¹¹ Unter Berufung auf einen erweiterten Textbegriff und den Diskurs fortführend argumentieren Grünewald-Schukalla und Fischer: „Memetisches Handeln ist somit nicht als Virus zu verstehen, der unwissend und gegen den Willen eines Akteurs verbreitet wird: Innerhalb von Meme-Praktiken ist die Erstellung weiterer Versionen eines Memes immer mit einer bestimmten Intention, Bedeutung oder Position verbunden und kann auch unterlassen werden.“¹²

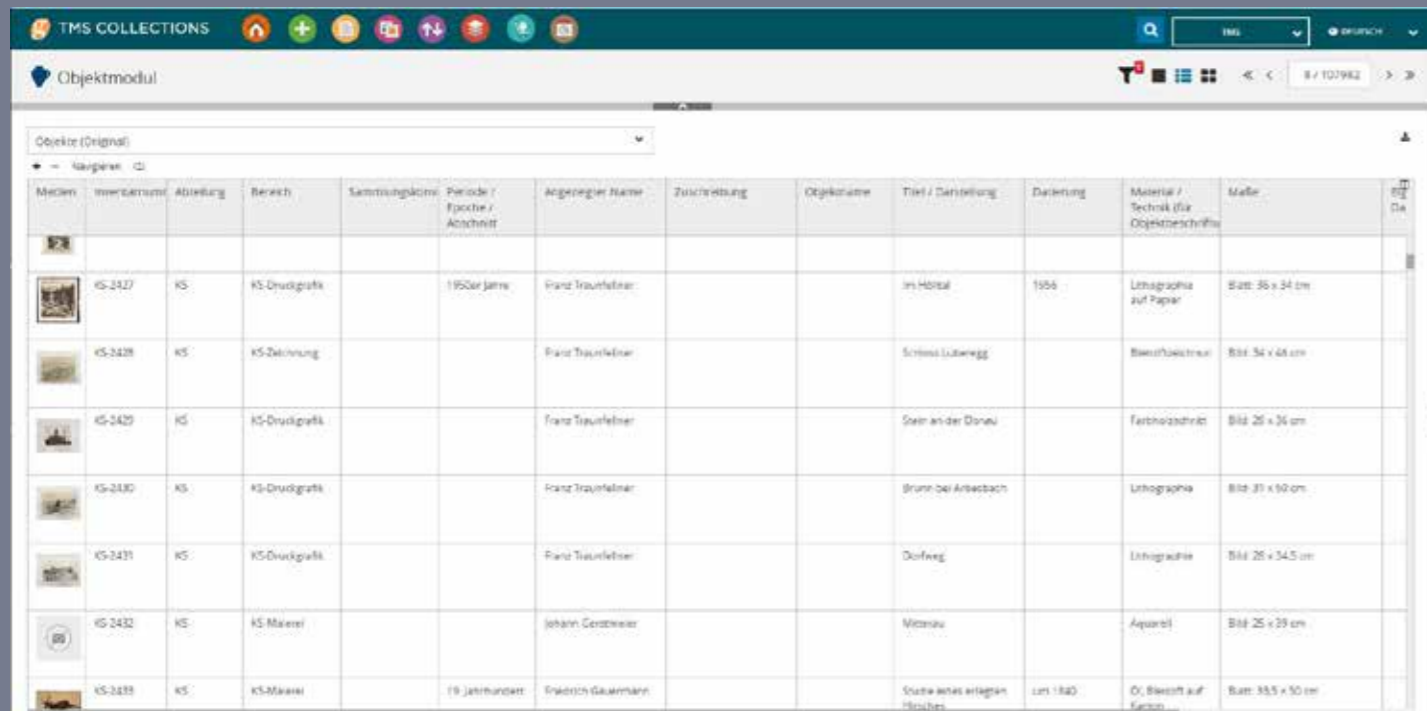
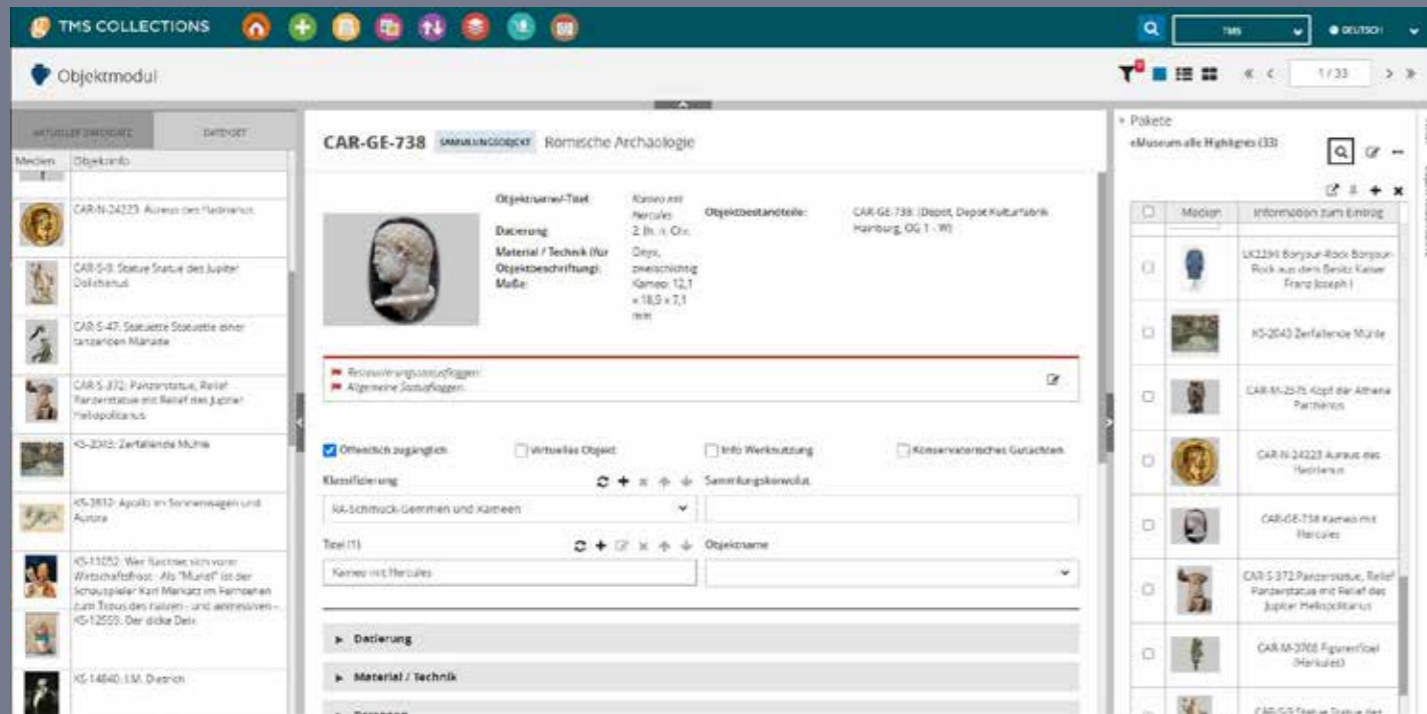
Doch könnte das Medium des Memes als Auslöser einer Kettenreaktion auf digitaler Ebene für angewandte museologische Zwecke des Vermittelns eingesetzt werden? Wäre es geeignet, Anreize für ein (junges) Publikum zu setzen, sich mit dem kulturellen Erbe Niederösterreichs zu befassen, und dabei zugleich die Präsenz dieses Kulturguts im Internet zu stärken, im Sinne von „sich kulturell zugehörig zu machen“¹³?



pieuse meme, 2022
nach: Martin Johann Schmidt (1718–1801),
Junge Mädchen beim Wahrsager, 1773
Öl auf Kupfer, 35,9 x 45,8 x 0,1 cm
(Inv.Nr. KS-6342)

Die LSNÖ mit ihren über sechs Millionen musealen Objekten hätten das Potenzial, durch neue Formate in ihren Beständen stärker wahrgenommen zu werden. Digitales Kuratieren¹⁴ könnte dazu beitragen, neue Kontextualisierungen zu schaffen und Partizipation anzuregen, indem zum Beispiel – nach Abklärung aller (urheber-) rechtlichen Fragen – gewisse Objekte der LSNÖ als Vorlage zur Generierung von Memes freigeschaltet werden. Die Motivation, auf Entdeckungsreise durch die elektronisch erfassten Sammlungsbestände zu gehen, gälte es dabei möglichst niederschwellig zu wecken: im Sinne einer leicht anwendbaren Verbreitung der Inhalte über Kanäle sozialer Medien.

¹ Vgl. Bianca Bocatius: Museale Vermittlung mit Social Media. Theorie – Praxis – Perspektiven. Dissertation Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2015, S. 42–47. <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-40405/Bocatus%20Museale%20Vermittlung%20mit%20Social%20Media%20ePub.pdf>, abgerufen am 29.11.2021.
² Vgl. <https://oe1.orf.at/artikel/669453/Museen-am-digitalen-Wendepunkt>, abgerufen am 29.11.2021.
³ Vgl. Nils Bickhoff, Thomas Bieger, Rolf Caspers: Einleitung. In: dies. (Hrsg.), Interorganisatorische Wissensnetzwerke. Berlin – Heidelberg – New York 2004, S. 1ff.
⁴ Vgl. memedroid.com, abgerufen am 13.12.2021.
⁵ E-Mail Sigrid Wilhelm an Theresia Hauenfels, 28.11.2021.
⁶ E-Mail Gottfried Gusenbauer an Theresia Hauenfels, 2.12.2021.
⁷ Oliver Zybok, Rosa Windt (Hrsg.): Memes. Über die Macht von Schrift und Bild. Kunstforum International, Bd. 279. Köln 2022.
⁸ Vgl. Lars Bülow, Michael Johann (Hrsg.): Politische Internet-Memes – Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde. Berlin 2019.
⁹ Originalität und Viralität von (Internet-)Memes. Sonderausgabe kommunikation@gesellschaft, 19, 2, 2018. <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hup2/kommges/issue/view/31>, abgerufen am 13.12.2021.
¹⁰ Susan Blackmore: The Meme Machine. Oxford 2000, S. 8
¹¹ Lorenz Grünewald-Schukalla, Georg Fischer: Überlegungen zu einer textuellen Definition von Internet-Memes. In: Originalität und Viralität von (Internet-) Memes, S. 2. <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hup2/kommges/article/view/602/236>, abgerufen am 13.12.2021.
¹² Ebd., S. 3.
¹³ Ebd., S. 6.
¹⁴ Vgl. „Digitales Kuratieren in Museen und Sammlungsinstitutionen“, Certified Program des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems seit November 2021.



SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

TMS Collections

Ein neues Gesicht für die Sammlungsdatenbank der Landessammlungen Niederösterreich

Von Kathrin Kratzer

Seit dem Jahr 2002 werden die musealen Sammlungen des Landes Niederösterreich mithilfe der Datenbank The Museum System, kurz TMS, von Gallery Systems inventarisiert und verwaltet. Heute sind die rund sechs Millionen Objekte in den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) zusammengefasst, zugeordnet den vier Sammlungsgebieten Natur, Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte. Diesen umfangreichen und diversen Bestand in einem Datenbanksystem zu verwalten, stellte sich in den vergangenen Jahren immer wieder als große Herausforderung dar, der Umstieg von Inventarbüchern und Karteikarten gestaltete sich zeitintensiv. Doch nach und nach konnten die Bestände der einzelnen Sammlungsgebiete und deren Bereiche in die Datenbank übernommen werden. Da neben der Eingabe von Neuerwerbungen auch Altbestände aufgearbeitet und eingespielt werden, sind die verschiedenen Sammlungsgebiete in unterschiedlichem Maße erfasst. 2018 entschied man sich, die LSNÖ auch online zugänglich zu machen. Als Onlinetool wurde das bereits bestehende eMuseum, eine weiterführende Anwendung der Firma Gallery Systems, auf den neuesten Stand gebracht. Die für Oktober 2020 geplante Onlinestellung der Datenbank wurde wegen der vermehrten Nutzung von Onlineangeboten während der pandemie-

bedingten Lockdowns forciert und konnte bereits im April 2020 erfolgen.¹ Im Zuge der Vorbereitungen auf die Online-Sammlung der LSNÖ stellte Gallery Systems den TMS-Administratorinnen bereits 2018 TMS Collections, eine webbasierte Datenbankversion, vor. Ende 2020 entschieden sich die LSNÖ für den endgültigen Umstieg auf TMS Collections.

Im Unterschied zu TMS gibt es bei TMS Collections nur noch einen zentralen Client, über den künftig Updates und Änderungen am Programm ausgeführt werden. Änderungen, die bei TMS noch für jede Person einzeln erfolgen mussten, werden nun zentral gemacht und von allen Nutzer*innen automatisch übernommen. Das Programm selbst liegt auf einem SQL-Server², auf dem mehrere Laufwerke eingerichtet wurden. Auf einem Laufwerk ist TMS Collections gespeichert, auf einem zweiten liegt der Fileshare für die in Collections angezeigten Bilddaten.

Um den Umstieg zu erleichtern und eine ausreichende Testung der neuen Datenbank zu ermöglichen, stellte Gallery Systems eine Probelizenz zur Verfügung. In einem ersten Schritt wurde im Frühjahr 2021 die Datenbank TMS auf den neuesten Stand gebracht und parallel zum Update auf die Version 2020R2 auch die >>

Fotos: Landessammlungen NÖ

TMS-Collections-Probelizenz installiert. Beide Programme wurden erst in einer Testumgebung geprüft, bevor im April 2021 ihre Übernahme in das Produktivsystem erfolgte. Durch die parallele Nutzung können beide Programme miteinander verglichen, fehlende Felder und Funktionen schnell erkannt und das Programm an die Bedürfnisse der LSNÖ angepasst werden.

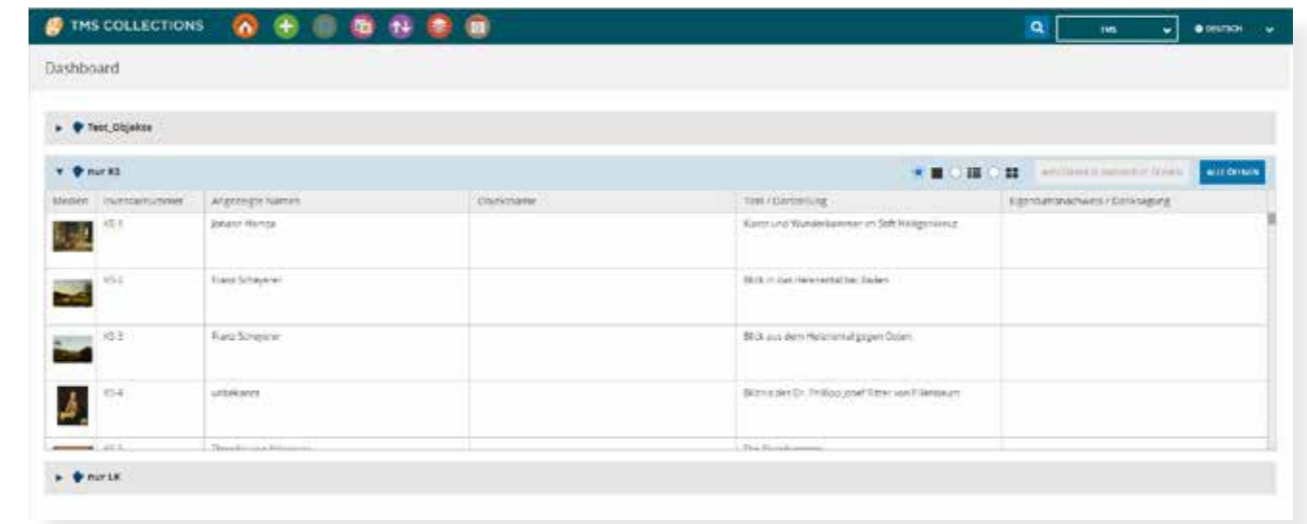
Seit April 2021 unterstützen Mitarbeiter*innen von Gallery Systems die Administratorinnen in einem wöchentlichen Jour fixe. Besonderes Augenmerk liegt – neben der Einschulung auf Collections und der Erklärung neuer Funktionen – vor allem auf der Überarbeitung und Anpassung bestehender Felder auf die neue Benutzeroberfläche. TMS Collections unterscheidet sich aber nicht nur durch ein neues, zeitgemäßes Aussehen von TMS, auch die Struktur der Felder und Funktionen sind modifiziert.

Bereits der Einstieg gestaltet sich neuartig: Die Nutzer*innen können die Startseite individuell gestalten und am sogenannten Dashboard Suchabfragen speichern, die sich je nach Parameter auch verändern. Speichert man beispielsweise die Suche nach dem „Leihende“ mit dem Operator „letzte 6 Monate“, so werden am Dashboard alle Leihgaben mit dem Leihende innerhalb der vergangenen sechs Monate angezeigt. Der ausgewählte Zeitraum ändert sich tagesaktuell. Ebenso lassen sich Dateneinträge, die man häufig benötigt, speichern, wodurch sie bei jedem Einstieg sofort sichtbar werden. Die Suche ist auf einer eigenen Seite positioniert, über die man auch zu den anderen Modulen wie Leihe, Ausstellung oder Medien gelangt.

Die Benutzeroberfläche der Datenbank hat sich grundlegend verändert, Navigation und Logik erinnern an jene von Websites. In der Mitte befindet sich das eigentliche Objekt, links davon eine Listenansicht der Suchabfrage oder eine Art Ordnerstruktur für die einzelnen Eingabemasken. Am rechten Bildschirmrand hingegen werden die Inhalte von Objektpaketen angezeigt. Je nach persönlichem Geschmack lassen sich die seitlichen Felder ein- und ausblenden. Für neue Benutzer*innen bringt das Vorteile, da man sich schnell zu recht findet. Jene, die schon mit der Vorgängerversion

TMS gearbeitet haben, müssen ihre Arbeitsweise allerdings anpassen. Neue Funktionen wie jene der „Objektsammlungen“ erleichtern das Arbeiten mit dem Programm; andere Funktionen und Felder, die es in TMS gab, wurden entfernt. Damit Informationen aus diesen Feldern nicht verloren gehen, müssen deren Inhalte auf vorhandene Felder übertragen werden. Dies haben die LSNÖ zum Anlass genommen, die vorhandene Datenbank zu analysieren, gewachsene Strukturen zu evaluieren und zu überarbeiten. Eine Kontrolle ergab eine Reihe von doppelt eingegeben Begriffen ebenso wie die unsachgemäße Nutzung einzelner Felder. Beispielsweise wurden in manchen Bereichen Auswahllistenfelder mit mehr als 500 Begriffen verwendet. Wegen der hohen Anzahl von Auswahlmöglichkeiten nutzte kaum jemand diese Listen, andererseits wurden immer wieder bereits vorhandene Begriffe neu hinzugefügt und waren somit doppelt vorhanden. In Zukunft sollen diese Inhalte über Thesauri eingebracht werden, die bis zur Freigabe des neuen Systems in Zusammenarbeit mit Kolleg*innen der LSNÖ erarbeitet und implementiert werden. Eine weitere Option stellen die sogenannten Flexfelder dar; sie haben ebenfalls eine Auswahlmöglichkeit, sind aber strukturell anders aufgebaut als einfache Listenfelder. Dank der veränderbaren Benutzeroberfläche lassen sich diese Felder nun gut sichtbar positionieren.

Darüber hinaus können die Administratorinnen nicht nur die Eingabemasken im Objektmodul, sondern auch jene der anderen Module konfigurieren und neue personalisierte Felder einfach erstellen. Gemeinsam mit Kolleg*innen aus den zuständigen Sammlungsbereichen werden daher Felder und Funktionen definiert, in die neuen Eingabemasken eingearbeitet und so den Bedürfnissen der Sammlungsbereiche individuell angepasst. Die Nutzung von gemeinschaftlichen Masken für verschiedene Bereiche macht eine Reduktion der derzeit vorhandenen Eingabemasken möglich. Als Beispiel sei die Numismatik genannt: Numismatische Objekte finden sich in drei Sammlungsbereichen, nämlich in der Römischen Archäologie, in Urgeschichte und Historischer Archäologie sowie in der Historischen Landeskunde. Jeder dieser



Screenshot Dashboard TMS Collections

Sammlungsbereiche hatte bisher eine eigenständige Eingabemaske und damit verbunden eine eigene Eingaberoutine. Diese sollen nun aufeinander abgestimmt werden, was einer Nutzung von mehreren Feldern für dieselben Inhalte sowie möglichen Falscheingaben vorbeugt. Ebenso wurde eine sammlungsübergreifende Eingabemaske für die Notfallplanung erarbeitet, um relevante Informationen zu ausgewählten Exponaten schnell zu finden.

Wie schon bei TMS ist es auch in TMS Collections möglich, Berichte zu exportieren. Diese werden von Gallery Systems zur Verfügung gestellt, können aber auch selbst gestaltet werden.³

Durch den Vergleich der beiden Datenbankversionen ließen sich verschiedene Fehlerquellen beseitigen. Vor allem bei den Medieneinträgen sind durch das automatisierte Einspielen einige Fehler aufgetreten. Es liegt an den Administratorinnen, diese in Zukunft zu vermindern. Eine weitere Herausforderung besteht darin, das System an die Arbeitsgewohnheiten der Benutzer*innen anzupassen sowie praxisnahe, anwenderfreundliche Anleitungen und Richtlinien für Kolleg*innen zu erstellen.

Im deutschsprachigen Raum gehören die LSNÖ zu den ersten Institutionen, die zu dem neuen Programm wechseln. Dieser frühe Umstieg ermöglicht es, Änderungswünsche und Verbesserungsvorschläge zur Programoptimierung einzubringen. Einige Vorschläge wurden bereits umgesetzt, andere werden in das neue Update im Frühsommer 2022 implementiert werden. Sobald Datenbank und Benutzeroberfläche an die Bedürfnisse der Nutzer*innen angepasst sind, werden alle Benutzer*innen auf das neue System umgestellt. Diesbezügliche Planungen laufen für Sommer 2022.

¹ Vgl. Isabella Frick, Kathrin Kratzer: Ins Netz gegangen. Der Online-Auftritt der Landessammlungen Niederösterreich. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2020 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2021, S. 163ff.

² Microsoft SQL Server ist eine Anwendung auf Basis von SQL, einer standardisierten Programmiersprache, die zur Verwaltung von Datenbanken und zur Abfrage der darin enthaltenen Daten verwendet wird.

³ https://33hmp3vf16b1cv7es2a1krq-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/TMS-Collections_DE.pdf, abgerufen am 7.12.2021.

Künstler: Ritter Eduard	Inv. Nr. 548
Gegenstand: Niederöstr. Bauernstube Öl auf Holz, bez. Eduard Ritter 1838.	Masse: 18,4 x 63,2 R: 74 x 89
Beschreibung: Links beim Fenster eine Frau beim Spinnen, rechts dahinter eine alte Frau, die an einem Tuch näht, daneben ein Mann, bei Holzarbeit; beim grünen Kachelofen spielen Kinder mit Werkzeug, während der alte Grossvater bei der Wand sitzt und schläft. gerahmt in reich verziertem Blondelrahmen.	
Erwerb: Galerie Neumann Wien, I., Kohlmarkt	Preis: S 14.000 Verkauf: 1944: S 600.000
Aktenzahl: L.A.III/2-2/16m-1949	Ort, Zeit: V.3.3.1949
Anmerkungen: *) Der Bauer ist mit dem Schnitzen von Holzschuhen, pantoffeln und den Streckern für Röhrenstiefel beschäftigt. Ricks. am Rahmen Anm.-Etikett. 1. 1731 1178	



Eduard Ritter (1808–1853): Bauernstube, Wien, niederösterreichisches Landesmuseum

E. Ritter, einer der liebenswürdigsten Maler der Alt-Wiener Schule, schildert in seinen Gemälden vor allem das Leben des Volkes, Menschentypen, wie sie der Alltag aufweist, und seine bevorzugten Motive. Hier zeigt er uns eine Bauernfamilie, die sich bei Einbruch der winterlichen Jahreszeit in der warmen Stube versammelt hat. Müssen auch Kälte und Schnee die Arbeit auf den Äckern unterbinden, der Bauernfleiss läßt kein Rasten zu. Das Spinnrad ertzt, Carobrenner flicht die Wand, Arbeit auf den Äckern unterbinden, der Bauernfleiss läßt kein Rasten zu. Das Spinnrad ertzt, Carobrenner flicht die Wand, Arbeit auf den Äckern unterbinden, der Bauernfleiss läßt kein Rasten zu.

SAMMLUNGSÜBERGREIFEND

Über das „Woher“ zum „Warum“

Provenienzforschung weiter denken

Von Andreas Liška-Birk und Dirk Schuster

Sammlungen, allen voran museale, folgen immer der Intention der Vermehrung ihrer Bestände. Infolge von Kolonialismus¹, NS-Herrschaft und sowjetischer Besatzung sind bekanntermaßen Museen nach heutigen rechtlichen Maßstäben unrechtmäßig in den Besitz von Objekten gekommen, indem diese ihren vormaligen Besitzer*innen gestohlen oder abgepresst wurden.² Die klassische Provenienzforschung in Österreich fragt – vereinfacht gesagt – nach dem „Woher“ der Bestände und möchte die Geschichte(n) hinter den Objekten rekonstruieren. Oder, wie es der Deutsche Museumsbund auf Grundlage des Internationalen Museumsrates ICOM ausdrückt: „Provenienzforschung beschäftigt sich mit der Untersuchung der Besitz- und Eigentumsverhältnisse eines Objekts von seiner Entstehung bis zur Gegenwart.“³ So erscheint es nicht verwunderlich, dass der Internationale Tag der Provenienzforschung 2022 den Fokus auf die Bereiche Kulturgut aus kolonialen Kontexten und auf NS-verfolgungsbedingte Entziehungen – oder, wie der Titel einer Veranstaltung des Hauses der Geschichte Österreichs in diesem Rahmen vielsagend lautete, „Objekte mit umstrittener Geschichte“⁴ – gelegt hat.⁵ Die Notwendigkeit

dieser Art von Provenienzforschung und der damit einhergehenden Restitution zu Unrecht angeeigneter Objekte (oder gar ganzer Sammlungen) steht außer Frage und ist stringent weiter zu verfolgen.

International ist eine universitäre Etablierung bzw. Anbindung dieser Richtung der Provenienzforschung bereits wahrnehmbar, beispielsweise in dem seit 2018 an der Universität Bonn angebotenen Master-Studiengang „Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns“, dessen Schwerpunkt auf der Methodenentwicklung und auf rechtlichen Einordnungen liegt. Gleichzeitig hat die Universität Bonn drei Stiftungsprofessuren eingerichtet, die in der fakultätsübergreifenden Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht gebündelt sind. Die bereits 2017 an der Universität Hamburg etablierte Juniorprofessur Provenienzforschung stellt ebenfalls den Herkunftsnachweis von Objekten in den Mittelpunkt der eigenen Forschung.⁶

Das Land Niederösterreich hat in seiner 2021 beschlossenen „Strategie für Kunst und Kultur“ der Provenienzforschung einen eigenen Absatz gewidmet und formuliert als Zielvorgabe für die kommenden Jahre: ➤

Scan: Landessammlungen NO



Entwurf des Inventarstempels in Wappenform, vor 1950

„Der historischen Aufarbeitung musealer Sammlungen widmet sich in den Landessammlungen Niederösterreich die Provenienzforschung. Sie untersucht den Erwerb von Sammlungen sowie die Geschichte hinter den einzelnen Objekten bis hin zu möglichen widerrechtlichen Aneignungen. Die Provenienzforschung wird strukturell auf alle Sammlungsbereiche erweitert, um eine durchgehende Nachvollziehbarkeit von Objekt- und Sammlungsgeschichten gewährleisten zu können.“⁷

„Die Geschichte hinter dem Objekt“, ergänzt durch die historische Kontextualisierung der Geschichte von Erwerb und Eigentumsverhältnissen: Diesen Ansatz wird die Provenienzforschung der Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften zukünftig verstärkt in den Fokus

nehmen und die klassische Provenienzforschung inhaltlich erweitern, indem zusätzlich zur Frage nach dem „Woher“ auch jene nach dem „Warum“ gestellt wird. Sie wird damit zum integralen Bestandteil der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Beständen und geht der Motivation und der Intention für den Erwerb auf den Grund. Dafür integriert sie die Wissens-, Ideen- und gesellschaftspolitische Diskursgeschichte in das eigene methodische Konzept und generiert so neue Fragestellungen.

Dass die Frage nach dem „Warum“ von berechtigter Relevanz für museale Sammlungen ist, lässt sich einfach erklären. Wird eine Sammlung durch Ankäufe oder Schenkungen erweitert, verfolgen die zuständigen Institutionen bzw. Personen eine gewisse Intention, die sich wiederum in verschiedenen Bereichen verorten lässt: seien es, um nur einige herauszugreifen, interne Bestrebungen zur repräsentativen Erweiterung der eigenen Sammlung, politische Vorgaben, gesellschaftliche Diskurse. Von Letzteren war beispielsweise die Aufnahme von Objekten aus der Zeit der Entstehung der Umweltbewegung geleitet, da diese seit den 1970er-Jahren zunehmend den gesellschaftspolitischen Diskurs geprägt und beeinflusst hat. Entsprechend hat die Provenienzforschung nicht nur nach der Herkunft der einzelnen Objekte oder ganzer Sammlungen zu fragen, sondern zusätzlich nach der Intention der Aufnahme in den Sammlungsbestand. Mit einer solchen Frageerweiterung liefert die Provenienzforschung einen essenziellen Beitrag dazu, die Entstehung, Erweiterung und Pflege musealer Sammlungen zu rekonstruieren. Gleichzeitig lässt sich aufzeigen, wie Museen nicht nur auf gesellschaftliche Diskurse reagieren, sondern diese (unter Umständen) auch aktiv gestalten, denn durch das Präsentieren bestimmter Objekte nehmen sie wiederum Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung eines Themenbereiches und damit auf den gesellschaftlichen Diskurs.

Hauptanliegen einer solchen Provenienzforschung am Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften ist es, diese nicht mehr ausschließlich als Herkunftsforschung mit einem Fokus auf Restitutionsfälle zu

denken, sondern durch ein erweitertes Verständnis neue Zugänge zu erschließen: Provenienzforschung hat nach unserem Dafürhalten zusätzlich danach zu fragen, warum eine Sammlung oder ein Objekt⁸ als sammlungswürdig im zeithistorischen Kontext verstanden wurde. Darauf aufbauend hat Provenienzforschung weiter zu fragen, wie die jeweilige Sammlung bzw. das jeweilige Objekt Diskurse und/oder Narrative bedienen sollte und welche Intention mit jener Sammlung verfolgt wurde. Anna Maria Brunbauer-Ilić verdeutlicht dieses neue Verständnis am Beispiel des Kunstrechts. Auch sie moniert die oftmals noch vorherrschende Einengung der Provenienzforschung auf den Bereich der Restitution. Brunbauer-Ilić gelingt es jedoch zu verdeutlichen, dass im Bereich des nationalen und internationalen Kunstrechts eine weiter gefasste Provenienzforschung einen bedeuteten Beitrag liefern kann, indem diese für den Kunsthandel Aufschlüsse gibt, „woher ein Kulturgut stammt, wer es erschaffen, welchen Weg es zurückgelegt hat“.⁹

Weiter gedacht, lässt Provenienzforschung danach fragen, auf Grundlage welcher Diskurse, Narrative bzw. Ideen ein Kulturgut Aufnahme in eine Sammlung gefunden hat und wie im weiteren Verlauf durch die eventuelle Repräsentation jenes Kulturgutes gesellschaftliche Diskurse und Narrative beeinflussen werden sollten bzw. diese beeinflusst haben. Das Objekt in Form von Sammlungen oder von Einzelobjekten wird entsprechend als Ideenträger verstanden, wobei der Provenienzforschung die Aufgabe zufällt, die im Zusammenhang mit dem Objekt stehenden Ideen zu rekonstruieren. Dabei sind die unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Zeitabschnitte als wahrnehmungsverändernde Epochen auf das einzelne Objekt zu beachten. Forcierter gesellschaftlicher Zusammenhalt und Wandel kann hierüber anhand von musealen Sammlungen rekonstruiert und gleichzeitig gesellschaftlicher Wandel als Einflussfaktor auf museale Sammlungen aufgezeigt werden. Damit wird Provenienzforschung inhärenter Bestandteil kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschungen. Sie verbindet Forschungen über Gesellschaf-

ten mit musealen Forschungsarbeiten, was wiederum museale Bestände stärker in den Fokus der Untersuchung von Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen rückt. Die LSNÖ mit ihrem breiten Sammlungsspektrum von der Naturkunde über die Kunst bis hin zur Volkskunde möchten im Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften mit einer solchen „weiter gedachten“ Provenienzforschung einen impulsgebenden Beitrag in Österreich leisten.

¹ Im Falle Österreich-Ungarns sind Forschungsreisen in damals relativ unbekannt Gebiete Südamerikas, Afrikas und Asiens zu nennen, aus denen die Teilnehmenden Objekte unterschiedlichster Art mitgebracht haben.

² Die Zeit des austrofaschistischen „Ständestaates“ spielt in den bisherigen Diskursen überraschenderweise gar keine Rolle, ebenso wenig die Möglichkeit von erzwungenen „Objektverschiebungen“ innerhalb des Herrschaftsgebietes Österreich-Ungarns vor 1918 sowie nach dem Zerfall der Donaumonarchie im Rahmen der Friedensverträge von Saint-Germain und Trianon.

³ Jonathan Fine, Hilke Thode-Arora: Provenienzforschung – Forschungsquellen, Methodik, Möglichkeiten. In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. 3. Fassung, Berlin 2021, S. 153. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf>. Der Museumsbund Österreich verweist auf seiner Homepage auf die zweite Fassung dieses Leitfadens aus dem Jahr 2019: www.museumsbund.at/uploads/standards/dmb-leitfaden-kolonialismus-2019.pdf, abgerufen am 2.5.2022.

⁴ Vgl. www.hdgoe.at/kuratorenfuehrung_zum_tag_der_provenienzforschung, abgerufen am 2.5.2022.

⁵ Vgl. www.kunstdatenbank.at/meldung/internationaler-tag-der-provenienzforschung, abgerufen am 2.5.2022.

⁶ Vgl. www.uni-hamburg.de/newsroom/forschung/2018-02-21-jeuthe-provenienzforschung.html, abgerufen am 2.5.2022.

⁷ Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich. Neufassung 2021. St. Pölten 2021, S. 15. www.noel.gv.at/noe/Kunst-Kultur/KulturST-Re_151121_xs.pdf, abgerufen am 2.5.2022.

⁸ So sind beispielsweise die im 19. Jahrhundert im gesamten Habsburgerreich entstandenen Landes- und Regionalmuseen im Kontext einer Identitätskonstruktion zu verorten. Derartige Hintergründe beleuchtet Wolfgang Krug für das Landesmuseum Niederösterreich. Wolfgang Krug: Die Idee. Vorgeschichte bis 1911. In: ders. (Hrsg.), Landesmuseum Niederösterreich. 100 Jahre „festes“ Haus. Wien 2012, S. 11ff.

⁹ Anna Maria Brunbauer-Ilić: Kulturgut und Provenienzforschung im Fokus nationalen und internationalen Kunstrechts. Wien – Köln – Weimar 2019, S. 40.

MIT BEITRÄGEN VON

DR. HANNA BRINKMANN

forscht inter- und transdisziplinär zu den Themen visuelle Kultur, Kunsterfahrung und Museologie. Von 2013 bis 2016 war sie DOC-Team-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und ab 2017 als Postdoc im Labor für empirische Bildwissenschaft am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien tätig. Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an

der Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems. Seit 2022 amtiert sie als stellvertretende Vorsitzende von DArtHist Austria, dem Netzwerk für Digitale Kunstgeschichte in Österreich.

UNIV.-PROF. DR. ANJA GREBE

ist seit 2015 Professorin für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften an der Universität für Weiterbildung Krems. Sie studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Romanistik an der Universität Konstanz, wo sie 2000 promovierte. 2012 folgte die Habilitation im Fach Kunstgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg. Sie war als wissenschaftliche Mitarbei-

terin am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, als Ausstellungskuratorin und Kulturvermittlerin tätig. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Theorie und Geschichte von Museen und Sammlungen. Seit 2022 ist sie Vorsitzende des Österreichischen Verbands der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker.

MAG. ARMIN LAUSSEGGGER, MAS

leitet seit 2012 die Landessammlungen Niederösterreich des Amtes der Niederösterreichischen Landesregierung und seit 2014 das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems. Er studierte Geschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz und an der National University of Ireland Maynooth. Im Anschluss absolvierte er den postgradualen Lehrgang European Studies an der Universität Wien. Von 2006 bis 2012 ko-

ordinierte und kuratierte er verschiedene Ausstellungen und war in Österreich und Frankreich tätig. 2020 übernahm er die wissenschaftliche Leitung der Niederösterreichischen Landesausstellungen. Im Zentrum seines Forschungsinteresses steht die Geschichte der Sammlungspraxis des Niederösterreichischen Landesmuseums und folglich der Landessammlungen Niederösterreich.

MAG. SANDRA SAM

ist seit 2014 stellvertretende Leiterin des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems. Sie studierte Ur- und Frühgeschichte, Klassische Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Im Anschluss absolvierte sie den Aufbaustudienlehrgang Denkmalpflege und Bauforschung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2003 bis 2014 war sie wissenschaftliche Leiterin des Stadtmuseums Waidhofen an der Thaya und zusätzlich

freiberuflich für universitäre und außeruniversitäre Forschungseinrichtungen tätig. Neben ihrer sammlungsübergreifenden Beschäftigung mit den Landesammlungen Niederösterreich zählen zu ihren Forschungsschwerpunkten das museale Sammeln und Bewahren archäologischer Funde sowie die öffentlich zugänglichen Sammlungen in Burgen und Schlössern Niederösterreichs. Sie ist Mitglied des NÖ Kultursenats.

MAG. DR. EVA MARIA STÖCKLER, MA-ME

leitet das Department für Kunst- und Kulturwissenschaften sowie das Zentrum für Angewandte Musikforschung der Universität für Weiterbildung Krems. Eva Maria Stöckler hat Musikwissenschaft (Doktorat), Deutsche Philologie und Slawistik/Russisch (Lehramt) an der Universität Salzburg studiert, einen Master of Arts in Music Education im Bereich Jazz und Populärmusik in Wien

erlangt und eine Ausbildung zur Erwachsenenbildnerin absolviert. Seit 2006 ist sie an der Universität für Weiterbildung Krems tätig. Sie ist Mitglied des Vorstands des Österreichischen Musikrats, des Vorstands der Musikfabrik Niederösterreich, verschiedener wissenschaftlicher Beiräte und Kommissionen sowie der Schiedskommission der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

MAG. CLEMENS ZOIDL

studierte Geschichte, Musikwissenschaft und Konzertsach Violone. Er arbeitete in verschiedenen Projekten für die Österreichische Akademie der Wissenschaften, das Arnold Schönberg Center, das Don Juan Archiv Wien und als Lektor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2011 ist er Archivar und seit 2020 künstlerisch-wissenschaftlicher Leiter des Ernst Krenek

Instituts. Neben der Biographie und dem künstlerischen Werk Ernst Kreneks widmete er sich in Publikationen, Vorträgen und Lehrveranstaltungen in den vergangenen Jahren auch Themen der Historiographiegeschichte, der Geschichte der Musikwissenschaft und Musikgeschichtsschreibung sowie narrativen Funktionen von Musik im Medium Film.

MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Kunstvermittlung und Demenz

Zur Gründung der Krems Arts Education & Dementia Initiative
(KAEDI)

Von Anja Grebe und Hanna Brinkmann

Aktuell sind über 55 Millionen Menschen weltweit an einer Demenz erkrankt, davon allein zehn Millionen in Europa.¹ Schätzungen zufolge wird sich diese Zahl alle 20 Jahre verdoppeln, mit enormen Folgen für die Betroffenen, ihre Familien, die Gesundheitssysteme und die Gesellschaft insgesamt. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) ruft daher dazu auf, verstärkt Maßnahmen zur Prävention dementzieller Erkrankungen zu setzen.² Zwar ist Demenz bislang nicht heilbar, aber es gibt wirksame Maßnahmen zur Prävention und zur Verlangsamung des Krankheitsbeginns.

MUSEEN UND DEMENZPRÄVENTION

Das Thema Demenzprävention steht im Mittelpunkt einer neuen Forschungsinitiative, der Krems Arts Education & Dementia Initiative (KAEDI), die eine Kooperation der Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften mit dem Zentrum für Demenzstudien der Fakultät für Gesundheit und Medizin an der

Universität für Weiterbildung Krems (UWK) darstellt.³ Neben interdisziplinärer Grundlagenforschung im Bereich Demenzprävention und Kulturvermittlung liegt der Fokus auf einem transdisziplinären Austausch von Wissenschaft und musealer Praxis.

Die Forschungsinitiative knüpft an aktuelle Studienergebnisse zur Risikoreduktion vor allem bei älteren Menschen an. Ebenso bezieht sie Praxiserfahrungen aus dem Bereich Kunst- und Kulturvermittlung für Menschen mit Demenz ein. Dabei sind zwei Erkenntnisse von besonderer Relevanz. Erstens wurden in klinischen Studien fünf Hauptfaktoren zur Risikoreduktion identifiziert: gesunde Ernährung, ausreichend Bewegung, kognitives Training, soziale Kontakte und regelmäßige medizinische Kontrollen. Die Wirkungsweisen dieser fünf Faktoren wurden bereits in mehreren großen Studien zur sogenannten Multikomponenten-Intervention zur Demenzprävention überprüft.⁴ Zweitens legen Untersuchungen nahe, dass die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur bei Menschen, die bereits an Demenz >>

EMOTIONEN WECKEN,
ERINNERUNGEN
WACHRUFEN,
ASSOZIATIONEN
AUSLÖSEN

erkrankt sind, zu einer Verbesserung der Lebensqualität führen kann.⁵ In der Verbindung dieser beiden Erkenntnisse stellen wir die Frage, welchen Beitrag Museen zur Prävention von Demenzerkrankungen leisten können und welche Faktoren hierbei wirksam werden. Als besonders erfolgversprechend erscheint dabei die Beschäftigung mit Kunst zur kognitiven Stimulation im Zusammenhang mit sozialer Interaktion. Die Kunstvermittlung bietet über die in der Multikomponenten-Analyse einbezogenen Faktoren hinaus die Vorteile einer Verknüpfung von kognitiver Auseinandersetzung und emotionalem Erleben mit Entspannung, lebenslangem Lernen und sozialer Interaktion.

Besonders die Beschäftigung mit Kunst kann Emotionen wecken, Erinnerungen wachrufen, inspirieren, visuell stimulieren, Assoziationen auslösen und Sprechanlass sein. Zugleich bedeutet der Museumsbesuch für die Betroffenen ebenso wie für ihre Betreuungspersonen ein Stück weit „Normalität“.⁶

SYMPOSIUM „KUNSTVERMITTLUNG UND DEMENZ“

Um Menschen mit Demenz kulturelle Teilhabe zu ermöglichen, bieten immer mehr Museen entsprechende Vermittlungsprogramme an. Die methodischen und didaktischen Ansätze sind dabei höchst divers, bislang gibt es über einzelne publizierte Projekte hinaus auch keine allgemeingültigen Richtlinien hinsichtlich der Ausgestaltung der Programme.⁷

Mit dem Ziel, einen Überblick über die verschiedenen Vermittlungsansätze vor allem im deutschsprachigen Raum zu gewinnen und den wissenschaftlichen Austausch der Akteur*innen anzuregen, veranstaltete die Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften in Verbindung mit der Professur für Demenzstudien am 11. Mai 2021 das internationale Online-Symposium „Kunstvermittlung und Demenz. Museumsbesuch als kulturelle Teilhabe“. Die große Resonanz auf den Call for Papers und die über 100 Teilnehmer*innen weit über Österreich hinaus belegen die Aktualität des Themas in der Museums- und Forschungslandschaft. In drei Keynotes und zehn Vorträgen von Referent*innen aus Österreich, Deutschland, Rumänien und den USA wurde ein Einblick in die Bandbreite der Ansätze der Kunstvermittlung für Menschen mit Demenz gegeben. Zwei Ansätze lassen sich bei den Vermittlungsformaten unterscheiden: Während ein Teil der Programme den Schwerpunkt auf inklusive Museumsführungen speziell für Menschen mit Demenz und ihre Begleitpersonen legt, verbinden andere Angebote das Gespräch über Kunstwerke mit künstlerischer Praxis.

Vorreiter*innen der Kunstvermittlung für Menschen mit Demenz in Deutschland sind Sybille Kastner und Michael Ganß, die seit 2007 im Lehmbruck Museum Duisburg entsprechende Programme anbieten, in internationalen Kooperationsprojekten weiterentwickeln und wissenschaftlich reflektieren.⁸ In ihrer Keynote mit dem Titel „Gefragtes Expertenwissen“ stellten sie unter anderem ihre Erfahrungen aus einem jüngsten EU-Projekt vor, bei dem Menschen mit Demenz als



Begrüßungsrunde beim Programm „Dem Zentrum so nah“ (2017/18) im Dom Museum Wien

„Expert*innen“ unmittelbar an der Entwicklung der Programme beteiligt werden.

Pionierarbeit leistete auch das Projekt „Meet me at the MoMA“, das 2008 vom Museum for Modern Art in New York für Menschen mit einer diagnostizierten Demenz sowie deren Begleitpersonen entwickelt und als eines der ersten Programme auch wissenschaftlich evaluiert wurde. Als damalige Studienleiterin erläuterte Mary Mittelman (NYU Langone Health) in einer Keynote den Aufbau und die Ergebnisse ihrer Untersuchung, die unmittelbar die positive mentale Wirkung der Beschäftigung mit Kunst auf die Teilnehmer*innen belegen.⁹ Die Bedeutung derartiger Interventionen zur Demenzprävention stellte die

Professorin für Demenzstudien an der UWK, Stefanie Auer, in ihrer Keynote aus medizinischer Sicht vor.

Das von Dörte Wiegand präsentierte Programm des Sprengel Museums Hannover entspricht dem stark interaktiv gestalteten Modell der kunsthistorischen Vermittlung in Museen. Jochen Schmauck-Langer zeigte in seinem Vortrag „Menschen mit Demenz plaudern im Videochat über Kunst“, dass sich dieser Ansatz sogar ins Digitale verlagern lässt. Victoria Mühlegger (Karl Landsteiner Privatuniversität) und Friederike Lassy-Beelitz (Albertina Museum Wien) diskutierten in ihrem Beitrag „Blick durch die VR Brille – Blick ins Leben“ ebenfalls das innovative Potenzial digitaler Technologien für >>

Foto: Dom Museum Wien / Adelheid Sonderegger

eine ortsunabhängige Kunstvermittlung. Durch die Kombination kunsthistorischer und künstlerischer Vermittlungsformate wird das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten von Menschen mit Demenz über die verbale Ebene auf die Möglichkeiten der emotionalen Teilhabe ausgedehnt. Weitere Beispiele aus Österreich wurden von Stefanie van Felten (verschiedene Vorarlberger Kulturhäuser), von Katja Brandes und Doris Weidacher (Dom Museum Wien) sowie von Angelika Schaffner und Nina Mayer-Wilhelm (Initiative „Mitsinnen“ der Tiroler Landesmuseen) präsentiert. Auch das Kunsthistorische Museum Wien bietet unter dem Motto „Talking 'bout my Generation“ Workshops für Menschen mit Demenz an, erweitert um einen intergenerativen Ansatz, den Julia Häußler vorstellte. Das von Sigrid Otto entwickelte Format „Kunst und Fantasiegeschichten mit und von Menschen mit demenziellen Veränderungen“ im Berliner Bode-Museum umfasst auch tänzerische Elemente. Stark künstlerisch geprägt ist das Projekt „Created Out of Mind“, das von Cristina Moraru („George Enescu“ National University of Arts, Iași) vorgestellt wurde.

Den Schritt von der Vermittlungspraxis zur Methodik vollzogen Hartwig Dingfelder und Sonja Bartscherer, die ihre Erfahrungen aus den transdisziplinären Vermittlungsprogrammen der Kunsthalle Bremen in einem „kreativen Handbuch für Pfleger*innen“ festgehalten haben.¹⁰

KAEDI

Das breite Interesse, das der Tagung zuteilwurde, hat gezeigt, dass ein großer Bedarf an Erfahrungsaustausch zu Kulturvermittlungsprogrammen für Menschen mit Demenz besteht. Ein weiteres Ergebnis war, dass der Aspekt der Prävention bislang kaum berücksichtigt wird. Ferner stellen empirische Studien eine Forschungslücke dar.

Daher haben sich die Veranstalterinnen im Anschluss an das Symposium im Mai 2021 entschlossen, die Krems Arts Education & Dementia Initiative (KAEDI) zu gründen. Dieses interdisziplinäre, fakultätsübergreifende Pio-

nierprojekt an der UWK hat sich zum Ziel gesetzt, den nachhaltigen Austausch zwischen Universitäten, Museen sowie Institutionen und Vereinen für und von Menschen mit Demenz in Österreich zu fördern. Dabei sollen Kunstvermittlungsprogramme für Menschen mit Demenz und Menschen mit einem Demenzrisiko wissenschaftlich aus interdisziplinärer Perspektive begleitet und evaluiert werden. So soll in Kooperation mit den oben genannten Stakeholdern eine datenbasierte Grundlage zur (Weiter-)Entwicklung von Kunst- und Kulturvermittlungsprogrammen geschaffen werden.

Die Initiative wurde 2021 bereits beim I. SDG-Impactathon¹¹ der UWK am 13. Oktober 2021, bei der 3rd Krems Dementia Conference „From Reaction to Action“ (28.–30. Oktober 2021) und der internationalen Fachkonferenz Alzheimer Europe (29. November–1. Dezember 2021) präsentiert.¹² Langfristiges Ziel von KAEDI ist die evidenzbasierte Verankerung der Kunst- und Kulturvermittlung als anerkanntes Mittel der Demenzprävention. Gesundheit und Wohlergehen (SDG 3) gelten als fundamentale Säulen einer nachhaltigen Entwicklung. Die Ermöglichung von kultureller und sozialer Teilhabe von Menschen mit Demenz trägt zu einer nachhaltigen Reduktion von Ungleichheiten bei und führt zu mehr Gerechtigkeit (SDGs 10 und 16). Auch die Beziehung von Betroffenen zu betreuenden Personen und zum sozialen Umfeld wird positiv beeinflusst. Nicht zuletzt wird durch das Engagement der Museen und durch entsprechende Kulturvermittlungsprogramme eine verstärkte Sensibilisierung der Öffentlichkeit für die Themen Alter und Demenz, deren gesellschaftliche Herausforderungen und die Bedeutung ihrer Erforschung erreicht.



Bei der 3rd Krems Dementia Conference vorgestellt: Intergenerativer Workshop mit Menschen mit Demenzdiagnosen und Kindern im Volkskundemuseum Wien, Vermittlungsgarten, im Sommer 2020

¹ Vgl. www.alzint.org/about/dementia-facts-figures/dementia-statistics/, abgerufen am 8.3.2022.

² Vgl. Daisy Fancourt, Saoirse Finn: What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review. Health Evidence Network synthesis report, 67. Kopenhagen 2019. www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK553773, abgerufen am 14.3.2022.

³ Vgl. www.donau-uni.ac.at/kaedi, abgerufen am 8.3.2022.

⁴ Tiia Ngandu u. a.: A 2 year multidomain intervention of diet, exercise, cognitive training, and vascular risk monitoring versus control to prevent cognitive decline in at-risk elderly people (FINGER). A randomised controlled trial. In: *Lancet* 385 (9984), 2015, S. 2255–2263.

⁵ Vgl. Daisy Fancourt, Andrew Steptoe, Dorina Cadar: Cultural engagement and cognitive reserve. Museum attendance and dementia incidence over a 10-year period. In: *The British Journal of Psychiatry* 213,5, 2018, S. 661–663. doi:10.1192/bjp.2018.129. Vgl. Linda J. Thomson u. a.: Effects of a museum-based social prescription intervention on quantitative measures of psychological wellbeing in older adults. In: *Perspectives in Public Health* 138, 2018, S. 28–38. doi:10.1177/1757913917737563. Michael Ganß, Sybille Kastner, Peter Sinapius: Alters- und Demenzbilder im Museum. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik* 1, 2016, S. 1–9. www.izpp.de/fileadmin/user_upload/Ausgabe_1_2016/007_IZPP_1_2016_Ganß_Kastner_Sinapius.pdf, abgerufen am 16.5.2022. Vgl. auch Mary S. Mittelman, Cynthia Epstein: Research. In: Francesca Rosenberg u. a., meet me. Making Art Accessible to People with Dementia. New York 2009, S. 87–105. [https://www.moma.org/visit/accessibility/meetme/_as-](https://www.moma.org/visit/accessibility/meetme/_as-sets/momaorg/shared/pdfs/docs/meetme/MeetMe_FULL.pdf)

[sets/momaorg/shared/pdfs/docs/meetme/MeetMe_FULL.pdf](https://www.moma.org/shared/pdfs/docs/meetme/MeetMe_FULL.pdf), abgerufen am 15.5.2022.

⁶ Vgl. Nina Lauterbach-Dannenberg: Gelingensfaktoren für die Praxis kultureller Bildung mit Älteren – Partizipation, Sichtbarkeit, Potenzialorientierung. In: Franz Kolland u. a. (Hrsg.), *Kulturgerontologie, Altern & Gesellschaft*. Wiesbaden 2021, S. 417–432. DOI:10.1007/978-3-658-31547-4_22.

⁷ Vgl. unter anderem Michael Ganß, Sybille Kastner, Peter Sinapius: *Kunstvermittlung für Menschen mit Demenz. Kernpunkte einer Didaktik*. Berlin 2016.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Mittelman/Epstein: Research; sowie Thomson u. a.: Effects.

¹⁰ Der Kunstverein in Bremen (Hrsg.): *Kunst und Leben. Ein Praxishandbuch für pflegende Angehörige von Menschen mit Demenz*. Bonn 2021. www.donau-uni.ac.at/dam/jcr:c8fde895-680a-4ed6-a857-7c0486c92931/Dingfelder%20Bartscherer_KH_HandbuchAngeh%C3%B6rige_Web.pdf, abgerufen am 8.3.2022.

¹¹ SDG steht für die von der Generalversammlung der Vereinten Nationen 2015 verabschiedeten Sustainable Development Goals, vgl. www.un.org/sustainabledevelopment/sustainable-development-goals/, abgerufen am 16.5.2022.

¹² Booklet SDGs: www.donau-uni.ac.at/dam/jcr:c742abfa-fe14-48e0-8254-7a4a-c317b072/Booklet_SDGsImpactathon2021_UWK.pdf. Program 3rd Krems Dementia Conference: www.donau-uni.ac.at/dam/jcr:23b8b8eb-c43a-4777-9a6f-4ec02b9daef0/Programm%20Konferenz%20Demenz%20DUK%20_10.21.pdf. Alzheimer Europe Abstract Book: www.alzheimer-europe.org/sites/default/files/2022-01/2021%20AE%20Conference%20-%20Abstract%20Book.pdf, alle abgerufen am 8.3.2022.



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Niederösterreichische Landesausstellungen

Ein neues Aufgabenfeld der Landessammlungen Niederösterreich

Von Armin Laussegger

Als Ausstellungsformat verfolgen die Landesausstellungen in Niederösterreich grundsätzlich den Ansatz, durch die Verbindung von Thema und Ort einen für ein breites Zielpublikum ansprechenden Beitrag zur Vermittlung von Landeskunde zu leisten und diese anhand geografisch weiter gefasster Bezugsräume zu reflektieren. Authentizität ist einer der für Landesausstellungen charakteristischen Kernaspekte. Dabei ist insbesondere die Herstellung von Beziehungen zwischen dem Ausstellungsort, den Ausstellungsobjekten als Medien des kulturellen Gedächtnisses und den Ausstellungsbesucher*innen von Bedeutung.

Für die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 übernahmen die Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ) die wissenschaftliche Leitung und wurden dabei vom Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems unterstützt. Einen spannenden Bezug zu den Niederösterreichischen Landesausstellungen weist der Bürostandort des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften im ehemaligen Minoritenkloster Krems auf, gelten doch die „Kremser Schmidt“-Ausstellung im Jahr 1951 und insbesondere die Ausstellung „Die Gotik in Niederösterreich“ 1959, die beide in der bis dahin als städtisches Depot genutzten ehemaligen Klosterkirche des früheren

Minoritenklosters Krems stattfanden, als Vorläufer der Niederösterreichischen Landesausstellung.¹ Für die Stadt Krems und die Landesdenkmalpflege war die Adaptierung der Minoritenkirche zur „Ausstellungskirche“ gewissermaßen eine Initialzündung, denn die nachfolgenden Ausstellungen entwickelten sich nicht nur zu Publikumsmagneten, sondern beförderten auch die denkmalpflegerische Erhaltung der Kremser Altstadt. Die intensive Ausstellungstätigkeit führte 1969 zur Gründung des von Harry Kühnel initiierten Instituts für mittelalterliche Realienskunde als neuer Forschungseinrichtung in Krems. Nach wie vor in Krems situiert, trägt sie heute die Bezeichnung Institut für Realienskunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (IMAREAL) und gehört zur Universität Salzburg.²

VERBINDUNG VON THEMA, ORT UND LANDSCHAFT

Die inhaltlichen Arbeiten für die Landesausstellung in Marchegg begannen im Jahr 2020, und schnell zeigte sich, dass am Ausstellungsstandort als einstigem Jagdschloss mit weitläufigen Jagdgründen, das seit Jahrzehnten im Besitz der Gemeinde steht und in Nachbarschaft des vom World Wide Fund For Nature (WWF) >>

Foto: Landessammlungen NÖ

betreuten Naturschutzgebietes liegt, das Verhältnis von Mensch und Natur zentrales Thema sein soll. Eine Geschichte dieses Verhältnisses im Verlauf von Jahrtausenden zu erzählen ist ein herausforderndes Unterfangen, berührt es doch viele geistes- und naturwissenschaftliche Disziplinen. So wurde das Kernteam aus Wissenschaftler*innen der LSNÖ von einer Vielzahl an Expert*innen von Universitäten und außeruniversitären Forschungseinrichtungen unterstützt. Zunächst wurde die Expertise wissenschaftlicher Einrichtungen des Landes Niederösterreich miteinbezogen: Neben dem Niederösterreichischen Landesarchiv konnten die Ausstellungsmacher*innen das Institut für die Geschichte des ländlichen Raums (IGLR), das bereits erwähnte Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit und das Institut für jüdische Geschichte Österreichs (Injoest) für eine Mitarbeit gewinnen und darüber hinaus für die zahlreichen naturwissenschaftlichen Themen auf die Unterstützung von Wissenschaftler*innen der Universität für Bodenkultur Wien, der Universität Wien, des Naturhistorischen Museums, aus Fachverbänden sowie freiberuflicher Expert*innen zurückgreifen. Das solcherart neu entstandene wissenschaftliche Netzwerk dokumentiert auch der Ausstellungskatalog, in dem über 60 Autor*innen aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Region Marchfeld blicken.³

Der Ausstellungsrundgang selbst ist das Ergebnis eines intensiven interdisziplinären Austauschs, zahlreicher Diskussionen und der kritischen Prüfung, ob für die erarbeiteten Inhalte auch die geeigneten Exponate zur Verfügung stehen. Bei der Suche nach aussagekräftigen Ausstellungsobjekten konnte auf den umfassenden musealen Bestand des Landes Niederösterreich zurückgegriffen werden, ergänzt um Leihgaben aus regionalen, nationalen und internationalen Museen. Die Landesausstellung bot einen willkommenen Anlass, die landeseigenen Bestände in ihrer Vielfalt – von der Archäologie über die Natur und Kultur bis hin zur Kunst – zu präsentieren, auf Basis einer wissenschaftlich fundierten Erzählung innovativ zusammenzustellen und damit in neuen Kontexten zueinander in Beziehung zu setzen. Die Ausstellungser-

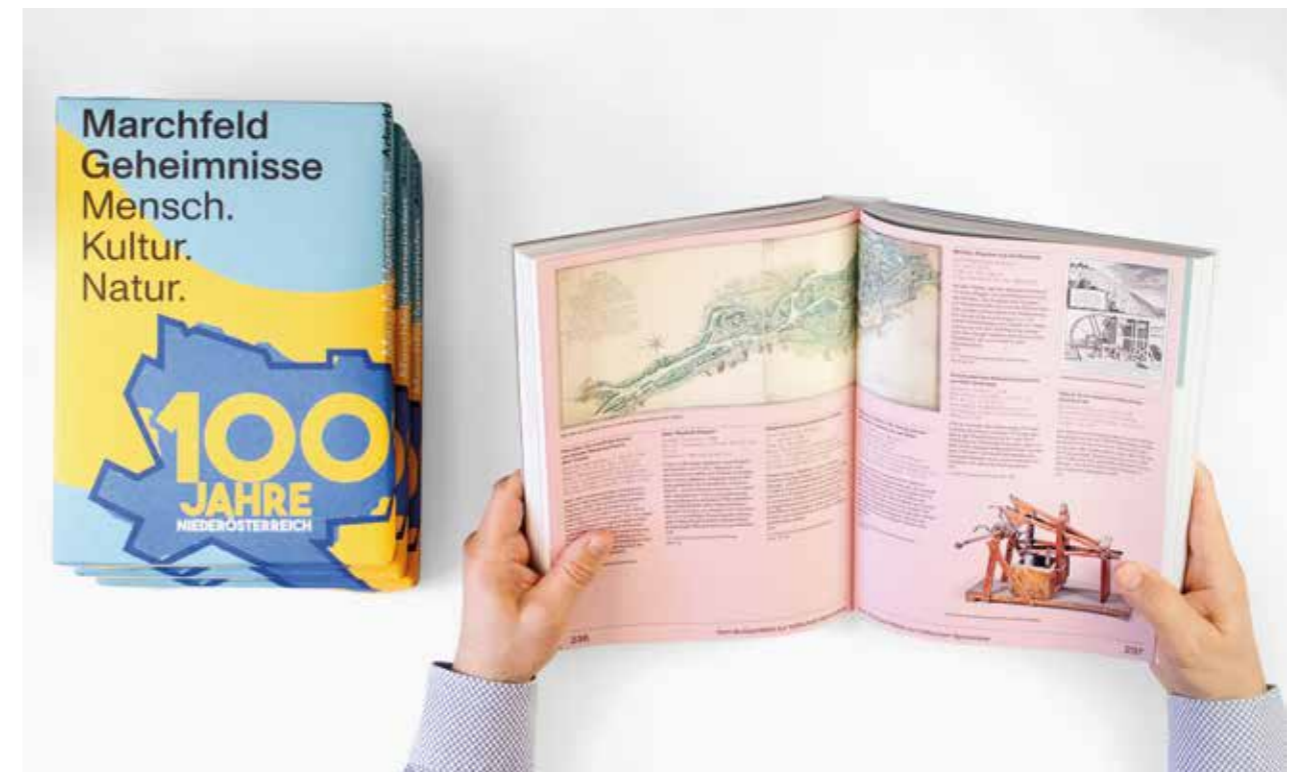
zählung vertieft den kulturwissenschaftlichen Blick auf Mensch und Natur und zeigt am Beispiel der Region Marchfeld die umweltgeschichtliche Entwicklung einer europäischen Region. Der Rundgang beginnt bei den ersten Spuren des Menschen in der Landschaft, danach werden die unterschiedlichen Nutzungen der Flüsse Donau und March und die damit einhergehenden Auswirkungen auf deren Lebensräume behandelt. Es folgen als weitere Themenbereiche die Umwandlung des Marchfeldes von einem Schlachtfeld in eine barocke Kulturlandschaft, die Industrialisierung mit den dafür notwendigen fossilen Energieträgern und die Intensivierung der Landwirtschaft, bis schließlich die Entstehung von Naturschutzgebieten und Nationalparks thematisiert wird.⁴ Die Ausstellung verdeutlicht, wie der Mensch über Jahrtausende den Naturraum zu einer Kulturlandschaft formt und wie seine Eingriffe in das Ökosystem Veränderungen auslösen, die tiefgreifende Auswirkungen auf die Natur und letztlich auf ihn selbst haben. Dass sich die Gesellschaft ändern und zu einem nachhaltigen Umgang mit ihrer Umwelt entschließen kann, veranschaulichen Unternehmungen der vergangenen bald 100 Jahre, als die Region zum Standort des ersten Naturschutzgebietes Österreichs und zum Schauplatz wichtiger Umweltschutzaktivitäten wurde. Wie heute ein Miteinander ausgehandelt werden kann und welche Geheimnisse im Marchfeld noch zu entdecken sind, erfahren die Besucher*innen am Ende des Ausstellungsrundgangs.

SCHAFFUNG KULTURTOURISTISCHER ANREIZE

Wie eingangs ausgeführt, ist auch die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 vom Aspekt des „authentischen Ortes“ geleitet, indem sie durch die Wahl und Darstellung des Ausstellungsthemas die Einzigartigkeit des Barockschlosses, der historischen Gartenanlage und überhaupt die Wirkung und Bedeutung der Stadt Marchegg hervorhebt. Heute erstrahlt das einstige Jagdschloss der ungarischen Fürstenfamilie Pálffy ab Erdőd dank umfangreicher Restaurierungsarbeiten wieder in barockem Glanz und bietet mit der umgebenden >>



Niederösterreichische Landesausstellung 2022, Marchegg: Ausstellungsansicht „Kräfte der Natur“



Fotos: Rupert Pessl (oben), Landesarchive NÖ (unten)

Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung im Jubiläumsjahr „100 Jahre Niederösterreich“ in umweltgerechter Verpackung

EINE
KULTURLANDSCHAFT
ALS ANREIZ FÜR
KULTURTOURISMUS

Park- und der nahen Naturlandschaft am Rande der historischen Stadtanlage reichlich Raum für Erholung.⁵

Schloss Marchegg zählt zu jenen rund 50 Burgen, Schlössern und Klosteranlagen in Niederösterreich, die von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt gewesen waren und vor weiterer „Umnutzung“ sowie vor Zerfall gerettet werden mussten.⁶ Diverse Aktionen und Pressekampagnen für die Erhaltung der Schlösser wurden gestartet, in diesem Fall war es die Aktion „Marchegg ruft um Hilfe“. Nach Jahren des Verfalls in der Nachkriegszeit und dem Abzug sowjetischer Truppen erwarb die Stadt Marchegg im Jahr 1956 das Schloss, das mit der Einrichtung des Niederösterreichischen Jagdmuseums als Außenstelle des Landesmuseums Niederösterreich von 1959 bis 2001 eine neue, museale Nutzung erfuhr.⁷ Dabei verfolgte das damalige Kulturreferat des Landes Niederösterreich den Gedanken einer Ausweitung musealer Flächen im Bundesland und unterstützte durch die Bereitstellung von Kuratorenwissen und Objektleihgaben die „Rekontex-

tualisierung“ musealer Objekte an den jeweils passenden historischen Orten bzw. Landschaften.

Die Niederösterreichische Landesausstellung 2022 soll Einblick in die kulturelle und naturräumliche Vielfalt des Landes geben und Anreize für den Kulturtourismus schaffen, um die historisch bedeutsamen Gebäude als bewahrenswertes Kulturerbe entdecken zu können. Der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Ausstellungsort sowie der -region kommt bei Landesausstellungen eine überaus wichtige Rolle zu. Sie bietet die Grundlage für eine Darstellung der historischen, kulturellen oder naturräumlichen Merkmale einer Region, die – je nach Ausstellungsthema – in einen überregionalen, europäischen, manchmal sogar globalen Zusammenhang gestellt werden können. Eine zeitgemäße Bearbeitung landeskundlicher Themen macht nicht an den Landesgrenzen Halt, sondern bezieht den überregionalen Referenzrahmen ein. Der wissenschaftliche Austausch kann solcherart neue Bezugsräume und -systeme schaffen, auf die wiederum andere Bereiche wie etwa die Auslandskultur, die Kulturwirtschaft oder der Kulturtourismus zurückgreifen können.

¹ Vgl. Regina Stein: Österreichische Landesausstellungen. Entstehung, Funktion & regionale Bedeutung. Berlin 2012, S. 83.

² Vgl. www.imareal.sbg.ac.at/institutsgeschichte, abgerufen am 5.5.2022.

³ Armin Laussegger (Hrsg.): Marchfeld Geheimnisse. Mensch. Kultur. Natur. Ausst.-Kat. Niederösterreichische Landesausstellung 2022. Schallaburg 2022.

⁴ Vgl. Stefan Schmidt: Das Marchfeld. Landschaft von Herrschaftskultur und Agrarindustrie. In: Amt der NÖ Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.), Kulturlandschaft. Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 50. St. Pölten 2014, S. 15–19.

⁵ Vgl. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): Schloss Marchegg. Stadtburg – Adelssitz – Storchennest. Menschen und Denkmale. Weitra 2022.

⁶ Vgl. Amt der NÖ Landesregierung, Abteilung III/2, Kulturabteilung (Hrsg.): 50 Jahre danach. Kulturgut nach dem Krieg. Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 15. Wien o. J. [1995].

⁷ Vgl. Harald Schweiger (Bearb.): Niederösterreichisches Jagdmuseum Schloss Marchegg. Außenstelle der naturwissenschaftlichen Abteilung des NÖ Landesmuseums. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 120. Bad Vöslau 1982.



Schloss Marchegg, Niederösterreichische Landesausstellung 2022



Fotos: Nicole Heiling (oben), Lukas Roth (unten)

Niederösterreichische Landesausstellung 2022, Marchegg: Ausstellungsansicht „Vom Schlachtfeld zur höfischen Spielwiese“



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Denkmalgeschützt

*Zur Bedeutung von Denkmalschutz und Denkmalpflege
für die Landessammlungen Niederösterreich*

Von Sandra Sam

Der Museologe Gottfried Fliedl hat jüngst für das Museum im Aufbruch der Moderne festgehalten, dass die Denkmalpflege „die Erhaltung vor Ort“ sichere, während sich das Museum „aller fluktuierenden Dinge wie ein letztes Asyl“ annehme.¹ Damals wie heute verfolgen der Denkmalschutz und Museen dasselbe Ziel: die Erhaltung ausgewählter Kulturgüter. Die rechtlichen Rahmenbedingungen der Denkmalpflege haben sich verändert, und der Umgang mit beweglichen, aber auch mit unbeweglichen Denkmalen berührt auf unterschiedlichen Ebenen das institutionelle Selbstverständnis von Museen und musealen Sammlungen wie den Landessammlungen Niederösterreich (LSNÖ).

Allgemein gelten als Denkmalpflege jene Maßnahmen, die zur Bewahrung und Unterhaltung von Kulturdenkmälern erforderlich sind; der Denkmalschutz umfasst die rechtlichen Schritte zur Sicherstellung der Denkmalpflege. Das österreichische Denkmalschutzgesetz definiert Denkmale in § 1 als „von Menschen geschaffene unbewegliche und bewegliche Gegenstände (einschließlich Überresten und Spuren gestaltender menschlicher Bear-

beitung sowie künstlich errichteter oder gestalteter Bodenformationen) von geschichtlicher, künstlerischer oder sonstiger kultureller Bedeutung, deren Erhaltung dieser Bedeutung wegen im öffentlichen Interesse gelegen ist. Diese Bedeutung kann den Gegenständen für sich allein zukommen, aber auch aus der Beziehung oder Lage zu anderen Gegenständen entstehen.“²

Die österreichische Verfassung bestimmt, dass der Denkmalschutz in Bezug sowohl auf Gesetzgebung als auch auf Vollziehung eine Aufgabe des Bundes ist.³ Das Bundesdenkmalamt ist die mit der Durchführung der denkmalpflegerischen Agenden beauftragte Behörde. Weiters legt die österreichische Verfassung fest, dass alle nicht spezifisch als Bundesangelegenheiten bestimmten Agenden in die Hoheit der Länder fallen. Dazu zählt – mit Ausnahme des Denkmalschutzes – auch der Bereich Kultur, weshalb alle österreichischen Bundesländer Kulturabteilungen und Landesmuseen unterhalten. Darüber hinaus haben die Landeshauptleute auch Notfallkompetenzen im Denkmalschutz (§ 11 Abs. 9 und § 30 Abs. 1 Denkmalschutzgesetz), die sie für gewöhnlich durch >>

Foto: Landessammlungen NÖ

ihre Kulturabteilungen bzw. die Landesmuseen wahrnehmen. Die Abteilung Kunst und Kultur im Amt der Niederösterreichischen Landesregierung betont mit der Neufassung der „Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich“ aus dem Jahr 2021 die Bedeutung des kulturellen Erbes in Niederösterreich, indem sie mit der „Pflege des umfassenden kulturellen Erbes“ und der „Förderung des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens“ den Fokus auf zwei Grundaufgaben richtet. „Im Bewusstsein um seine Verantwortung für ein bedeutendes kulturelles Erbe räumt sie [die Kulturpolitik des Landes Niederösterreich, Anm.] der fachlichen Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften der Vergangenheit hohen Rang ein: Es gilt, deren Bedeutung zu erkennen, eine Basis für ihre Bewahrung zu schaffen und dabei dem Original – also dem Unikat – mit seiner einzigartigen Aura höchsten Wert beizumessen.“⁴

MUSEALE SAMMLUNGEN

Das österreichische Denkmalschutzgesetz bildet auch die gesetzliche Grundlage für den Schutz von Sammlungen, indem mit einer Novelle im Jahr 1978 (BGBl 1978/167) Regelungen über Ensembles und Sammlungen in das bestehende Gesetz aufgenommen wurden.⁵ Seither gelten bewegliche Gegenstände als schützenswert. Das Denkmalschutzgesetz hält zum Umgang mit Sammlungen (1. Abschnitt § 1 Abs. 3) fest: „[...] und Sammlungen von beweglichen Gegenständen können wegen ihres geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Zusammenhangs [...] ein Ganzes bilden und ihre Erhaltung dieses Zusammenhangs wegen als Einheit im öffentlichen Interesse gelegen sein.“ Weiterführend (2. Abschnitt § 2 Abs. 1) wird in Bezug auf Denkmale gemäß § 1 Abs. 1 und 3, die sich im alleinigen Eigentum eines Landes befinden, darauf hingewiesen, dass eine Unterschutzstellung kraft gesetzlicher Vermutung gilt.⁶

Aufgrund der Trägerschaft stehen museale Sammlungen zumeist im Eigentum der öffentlichen Hand und sind auf Dauer angelegt. Als Präsident des Museumsbundes Österreich weist Wolfgang Muchitsch darauf hin,

„in Österreich, wie in vielen anderen Ländern auch, das Museum sowie seine Funktionen und das dortige Handeln nicht gesetzlich geregelt sind und somit der Grad unserer Eigenverantwortlichkeit sehr hoch ist. [...] Dem entsprechend regeln die Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM (International Council of Museums) [...] die Mindeststandards für unser eigenes berufliches Verhalten und unsere Arbeit.“⁷

Das Bundesdenkmalamt, dessen frühere Fachabteilung für Museen schon seit vielen Jahren nicht mehr existiert, hat sich im Jahr 2020 mit der Ausarbeitung einer Unterschutzstellungsstrategie für den gesamten potenziellen Denkmalbestand in Österreich und deren Umsetzung befasst und darauf hingewiesen, dass die Sammlungen der meisten österreichischen Museen kraft gesetzlicher Vermutung unter Denkmalschutz stehen.⁸

In Niederösterreich verantworten die LSNÖ als Fachbereich der Abteilung Kunst und Kultur die musealen Bestände des Landes. Mit einem Sammlungskonzept und einer Sammlungsstrategie – beide aus dem Jahr 2014 – sowie mit der „Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030“ verpflichten sich die LSNÖ in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Universität für Weiterbildung Krems zur Bewahrung der Sammlungen, zu einer qualitätsvollen Weiterentwicklung, zu ihrer wissenschaftlichen Erschließung und Erforschung, zur Präsentation in Ausstellungen und zum Dialog mit der Bevölkerung.⁹ Welche Herausforderung es darstellt, diesen Aufgaben gerecht zu werden, zeigt sich insbesondere am Sammlungsgebiet Archäologie: Mit der Aufnahme großer archäologischer Fundmengen übernehmen die LSNÖ zusätzlich ein bedeutendes Aufgabenfeld der Bodendenkmalpflege, wofür in anderen europäischen Ländern archäologische Landesdenkmalämter zuständig sind.¹⁰

ARCHÄOLOGISCHE FUNDE

Unter Bodendenkmal (archäologisches Denkmal) versteht das österreichische Denkmalschutzgesetz alle Arten von Fundobjekten, aber auch Siedlungsreste, Gräberfelder >>



Foto: Landessammlungen NO

Gemmen und Abdrucke von Gemmen aus dem Sammlungsbereich Römische Archäologie, Depotstandort Kulturfabrik Hainburg

oder Befestigungsanlagen aus allen Epochen der Menschheitsgeschichte. Der Leiter der Abteilung Archäologie des Bundesdenkmalamtes Bernhard Hebert weist darauf hin, dass „Archäologinnen und Archäologen abseits von jeder Sammlungsstrategie im eigentlichen Sinn ein Archiv befüllen, das ständig wächst, in dem nichts als Dublette gelten kann und in dem – allerdings anders als in einem Archiv – nichts skartiert wird“¹¹

Das Denkmalschutzgesetz regelt den Verbleib archäologischer Funde, die jeweils zur Hälfte ins Eigentum des Finders und des Grundbesitzers übergehen, womit archäologische Funde in Österreich an sich Privateigentum darstellen und kein Anspruch auf öffentliche Verwahrung besteht. Niederösterreich gilt als das an archäologischen Funden reichste Bundesland in Österreich, und die Gesamtzahl durchgeführter archäologischer Maßnahmen ist in manchen Jahren höher als in allen anderen Bundesländern Österreichs zusammen.¹² Durch die seit dem Jahr 2010 vom Bundesdenkmalamt vorgenommene Neustrukturierung der Aufgabenverteilung der Bodendenkmalpflege wurden zunehmend archäologische Funde aus Großgrabungen dem Land Niederösterreich ins Eigentum angeboten, was zur Übernahme großer Fundmengen führte.¹³ Dies macht die Archäologie zum mit Abstand größten Sammlungsgebiet der LSNÖ, indem die Objektzahl insbesondere durch die vielen Bruchstücke und Scherben bald den Sechs-Millionen-Wert erreicht. Die Objektpflege garantiert ab dem Jahr 2022 eine akademische Restauratorin mit fachlicher Spezialisierung auf archäologisches Kulturgut. Dazu gilt es zu bemerken, dass die universitäre Ausbildung zum/zur Restaurator*in von archäologischem Kulturgut an österreichischen Universitäten schon seit langem nicht mehr angeboten wird. Auch in Deutschland stellt die Universität Mainz den mit dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum seit 2007 gemeinsam durchgeführten, international renommierten Studiengang „Archäologische Restaurierung“ im Jahr 2024 ein.¹⁴

MUSEUMSGEBÄUDE UND DEPOTSTANDORTE

Eine Auswahl an archäologischen Funden aus den LSNÖ präsentieren laufend die Ausstellungen im MAMUZ Schloss Asparn/Zaya und im Museum Carnuntinum Bad Deutsch-Altenburg.¹⁵ Sowohl der aus der Renaissance stammende Schlossbau als auch der historistische, im Jahr 1904 im Stil einer römischen Villa rustica errichtete Museumsbau sind als Baudenkmale ausgewiesen.¹⁶ Gleiches gilt für den Depotstandort Kulturfabrik Hainburg, einen bis in die frühen 1840er-Jahre im klassizistischen Stil umgebauten Industriebau, der ab 1847 Tabakfabrik war.¹⁷ Die museale Nutzung dieser Baudenkmale sichert ihren Erhalt. Generell gelten die zumeist solide bautechnische Ausführung historischer Bauten und der Aspekt der Nachhaltigkeit als besondere Qualitäten, und sowohl ICOM als auch ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) machen auf die besondere Eignung historischer Bausubstanz für die Nutzung als Museen aufmerksam.¹⁸ Dagegen gelten die Anforderungen eines modernen Museums- und Depotbetriebs mit den entsprechenden konservatorischen Vorgaben im Depot-, Archiv- und Ausstellungsbereich als Herausforderungen.

In ihrer Verantwortung für die musealen Bestände des Landes Niederösterreich messen die LSNÖ dem Denkmalschutz und der Denkmalpflege große Bedeutung bei. Die gute Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt und sämtlichen an der Denkmalpflege beteiligten Institutionen gilt als Bereicherung. Letztlich braucht es das Zusammenwirken vieler Beteiligten und die Anerkennung verschiedener Anliegen, um museale Sammlungen als Kulturgut zu schützen und zu pflegen.



MAMUZ Schloss Asparn/Zaya, Außenansicht

¹ Gottfried Fliedl: Kleine Geschichte des Museums. In: neuesmuseum – die österreichische Museumszeitschrift, 21-3, 2021, S. 24–27, hier: S. 25.
² Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz – DMSG). www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184, abgerufen am 13.1.2022.
³ Bundes-Verfassungsgesetz. www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000138, abgerufen am 25.1.2022.
⁴ Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich. Neufassung 2021. St. Pölten 2021, S. 12. www.noel.gv.at/noe/Kunst-Kultur/NOE_Kulturstrategie_2021.html, abgerufen am 14.1.2022.
⁵ Ernst Ploil: Denkmalschutz für Sammlungen nach dem österreichischen Denkmalschutzgesetz. In: Bulletin Kunst & Recht 2, 2018, 1, 2019, S. 66–72, hier: S. 66.
⁶ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen.
⁷ Wolfgang Muchitsch: Die Ethik des Sammelns. In: Sammellust und Sammellast. Chancen und Herausforderungen von Museumssammlungen. Museumskunde Bd. 78, 2/13. Berlin 2013, S. 16–21, hier: S. 16.
⁸ Vgl. Paul Mahringer: Unterschutzstellungsstrategie, -konzept und -programm. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXIV, 3/4, 2020, S. 9–10.
⁹ Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): Strategie der Landessammlungen Niederösterreich 2021 bis 2030. St. Pölten 2021. https://landessammlungen-noel.at/files/news/bilder/Landessammlungen_151121.pdf, abgerufen am 24.1.2022.
¹⁰ Vgl. Regina Smolnik: Abgrenzungsfeld archäologische Landessammlungen. In: Markus Walz (Hrsg.), Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 169–171.
¹¹ 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, hier: S. 58.

¹² Vgl. Jakob Maurer: Fundbestand Denkmalschutz. Statistiken und Möglichkeiten. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2019 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. St. Pölten 2020, S. 40–43, hier: S. 41. Vgl. auch Wolfgang Breibert: Zum Wachstum verdammt. Vom Finden und Bewahren. In: Armin Laussegger, Sandra Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften. Krems 2019, S. 26–29, hier: S. 28.
¹³ Vgl. Ernst Lauermaier: Archäologie und Politik in Niederösterreich. In: Archäologie Österreichs – Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, 26/1, 2015, S. 51–59, hier: S. 56.
¹⁴ Vgl. Valentina Grossmann: Studiengang „Archäologische Restaurierung“ in Mainz wird eingestellt. In: RESTAURO, Magazin zur Erhaltung des Kulturerbes, 2, 2021, S. 8.
¹⁵ Vgl. Franz Humer: 100 Jahre Archäologisches Museum Carnuntinum. In: Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.), Archäologie. Broschüre Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 32. St. Pölten 2004, S. 40–42.
¹⁶ Vgl. Bundesdenkmalamt (Hrsg.): DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. Horn 2010, S. 52–53; sowie Bundesdenkmalamt (Hrsg.): DEHIO-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, Teil 1. Horn 2003, S. 119–120.
¹⁷ Vgl. DEHIO-Handbuch. Niederösterreich südlich der Donau, Teil 1, S. 693f. Vgl. auch Jasmine Cencic: Vom Fabrikgebäude zum Depot. Zur Geschichte der Kulturfabrik in Hainburg/Donau. In: Laussegger/Sam (Hrsg.), Tätigkeitsbericht 2018, S. 52–55.
¹⁸ Vgl. Hermann Auer (Hrsg.): Museum und Denkmalpflege. Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM- und ICOMOS-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 30. Mai bis 1. Juni 1991 am Bodensee. München 1992.



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Musik in Niederösterreich

Gedenkstätten, Museen, Sammlungen, Archive

Von Eva Maria Stöckler

Niederösterreich, historisch eines der Kernländer des heutigen Österreich, teilt mit diesem eine wechselvolle Geschichte, die sich auch in der kulturellen Entwicklung und im Musikleben abgebildet hat. Wenngleich sich das Musikschaffen lange Zeit an der Residenzstadt Wien orientierte, war Niederösterreich nicht bloß Zulieferer von Kompositionen und Musiker*innen oder musikalisches Durchzugsland, sondern hat spezifische musikhistorische Charakteristika herausgebildet, die in zahlreichen Sammlungen, Gedenkstätten, Erinnerungsorten, Kleinmuseen, Denkmälern und Gedenktafeln Niederschlag fanden.

MUSIKGESCHICHTE IN NIEDERÖSTERREICH

Besondere Kennzeichen niederösterreichischer Musikgeschichte sind die große Mobilität von Musiker*innen und Musik sowie ein intensiver musikalischer Austausch zwischen dem Wiener Umland und der Stadt Wien. Bereits im Mittelalter wirkten Minnesänger wie Walther von der Vogelweide oder Ulrich von Liechtenstein in Niederösterreich. Eine besondere Bedeutung für musikgeschichtliche Entwicklungen hatten und haben Klöster mit ihren umfangreichen Musikaliensammlungen und als Auftraggeber für liturgische und weltliche Musik.

Die meist nicht ganzjährig bewohnten Schlösser und Herrschaftssitze wurden schon früh als Ziele musikalischer Ausflüge genutzt.¹

Die großen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen des 18. und 19. Jahrhunderts führten auch in der Musik zu geänderten Lebens- und Schaffensgewohnheiten. Am ertragreichsten erwies sich die Sommerfrische in Kurorten wie Baden bei Wien oder am Semmering, wohin die Künstler*innen dem Adel und dem wohlhabenden Bürgertum folgten. Dort fanden sie in der Natur Ruhe abseits der Großstadt Wien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Stadterweiterungen und den Bau der Ringstraße eine Stadt voller Schutt und Staub war, und hatten die Möglichkeit, die neu komponierten Stücke einem musikkundigen Publikum zu präsentieren.²

Auch die zahlreichen Amateurmusiker*innen in Blaskapellen, Gesangsvereinen, Kirchenchören und Volksmusikgruppen, die teils zu hoher Professionalität gelangten, und die vielfach abschätzig „Provinzbühnen“ genannten, oft sehr leistungsfähigen regionalen Theater profitierten vom Austausch mit der Residenzstadt Wien.

Einzelne Persönlichkeiten und ihr Engagement für die Musik sind für die Entwicklung einer eigenständigen >>

Foto: Bernhard Rameeder

niederösterreichischen Musikgeschichte besonders wichtig: adelige Mäzene und Mäzeninnen, auftraggebende Äbte, Eigentümer*innen von Schlössern und Villen, die Komponisten zur Verfügung gestellt wurden, und im 20. Jahrhundert Sammler*innen, Museumsgründer*innen sowie Initiator*innen von Komponistengesellschaften und Konzertreihen.

Die dynamische Entwicklung der Musikkultur in Niederösterreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geht indes auf eine strategische Planung zurück, die zu vielen öffentlichen Investitionen in musikalische Infrastruktur geführt hat. Zahlreiche kleinere Vereine und Betreiber von Erinnerungs- und Gedenkstätten konnten dabei vom diversifizierten Kultur-Fördersystem des Landes Niederösterreich profitieren.³

MUSIK AUSSTELLEN

Das Ausstellen bzw. Vermitteln musikalischer Themen im musealen Kontext steht vor der Herausforderung, dass der Gegenstand der Vermittlung immateriell ist und sich nur indirekt in Artefakten niederschlägt: in Noten, Instrumenten, Dokumenten, Briefen, Objekten des täglichen Gebrauchs, Drucken, Bildern und Ähnlichem. Musik selbst kann zwar nicht ausgestellt, sehr wohl aber gespielt werden und als Audio- oder Videoaufnahme eine Ausstellung ergänzen.⁴ Nicht zuletzt deshalb sind die zahlreichen Musik-Gedenkstätten und Museen meist mit einem Veranstaltungs- und Konzertprogramm verbunden.

Gedenkstätten, Museen und Musikarchive sind Erinnerungsorte und als solche historisch-soziale Bezugspunkte, die für eine jeweilige Erinnerungskultur prägend sind. Der „Ort“ der Erinnerung kann ein geografischer Ort, ein historisches Ereignis, eine Institution, ein Objekt, eine Gedenkstätte oder ein Museum sein, das einen materiellen, symbolischen oder funktionalen Sinn hat und identitätsstiftend wirkt.⁵ Museen als öffentlich zugängliche, dauerhafte Einrichtungen, die das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit erwerben, bewahren, beforschen, präsentieren und vermitteln⁶, sind von

Gedenkstätten zu unterscheiden, die zwar einen ähnlichen Zweck erfüllen, jedoch anders als Museen am historischen Ort des Geschehens eingerichtet sind und ihren Besucher*innen Geschichte im historischen Kontext vermitteln sollen.⁷ Archive und Bibliotheken – auch sie Erinnerungsräume – sammeln veröffentlichte Informationen und umfassen alle Bedingungen, unter denen Wissen entstehen, geregelt und verteilt werden kann.⁸

MUSIKALISCHE ERINNERUNGSRORTE UND GEDENKSTÄTTEN IN NIEDERÖSTERREICH

In Niederösterreich finden sich sehr unterschiedlich strukturierte musikalische Erinnerungs- und Gedenkort, Geburts- und Wohnhäuser von Komponisten (äußerst selten von Komponistinnen), Gedenkstätten, Museen, aber auch Denkmäler und Gedenktafeln.⁹

Zu den Geburtshäusern und Geburtsorten gehören etwa Rohrau mit dem Geburtshaus von Joseph (1732–1809) und Michael Haydn (1737–1806) sowie das Geburtshaus von Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831) in der Weinviertler Gemeinde Ruppersthal, die beide als Museums-, Veranstaltungs- und Gedächtnisorte vielfältig genutzt werden.

Weitere Geburtsorte sind Klosterneuburg (Johann Georg Albrechtsberger, 1736–1809), Ruprechtshofen (Benedict Randhartinger, 1802–1893), St. Peter in der Au (Carl Zeller, 1842–1898), Korneuburg (Nico Dostal, 1895–1981) und Wiener Neustadt (Josef Matthias Hauer, 1883–1959).¹⁰

Neben Geburtsorten gibt es eine Reihe von Orten der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, an denen Komponisten eine Zeitlang gelebt, komponiert und im Musikleben ihrer Zeit – und bis heute – ihre Spuren hinterlassen haben. Dazu gehören Baden, Mödling und Gneixendorf bei Krems (Ludwig von Beethoven, 1770–1827) sowie Stein an der Donau (Ludwig Alois Friedrich Ritter von Köchel, 1800–1877). Mödling ist eng mit der Geschichte der Zwölftonmusik verbunden: Arnold Schönberg (1874–1951) lebte von 1918 bis 1925 dort, ebenso wie Anton Webern (1883–1945), später Ernst Krenek (1900–1991)

und seine Frau Gladys. Südlicher, in Breitenstein am Semmering, bewohnte Alma Mahler-Werfel (1879–1964) bis 1938 eine Villa. Weitere Wohn-, Aufenthalts- und Erinnerungsorte sind Perchtoldsdorf (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787, Hugo Wolf, 1860–1903, Franz Schmidt, 1874–1939), Schloss Atzenbrugg als Ziel zahlreicher Ausflüge von Franz Schubert (1797–1828), Gars am Kamp (Franz von Suppè, 1819–1895, und Johann Hölzl alias Falco, 1957–1998), Langenzersdorf (Max Brand, 1896–1980) und Oberdürnbach, wo Gottfried von Einem (1918–1996) starb.

Sammlungen und wissenschaftliche Archive zeugen von jahrhundertelanger musikalischer Überlieferungs-, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. Dazu gehören Klostermusikarchive, die nicht nur liturgische Musik, sondern auch Zeugnisse privater, sakraler ebenso wie profaner Musizierpraxis aufbewahren,¹¹ sowie das Niederösterreichische Volksliedarchiv und das Diözesanarchiv. In jüngerer Zeit wurden auf Initiative und mit Unterstützung des Landes Niederösterreich wissenschaftliche Sammlungen und Archive eingerichtet: die Ernst Krenek Institut Privatstiftung, das Archiv der Zeitgenossen¹² sowie die Sammlung Mailer / Strauss Archiv, alle untergebracht an der Universität für Weiterbildung Krems.

MUSIKVERMITTLUNG ALS ERINNERUNGSRORT

Neben baulichen Einrichtungen, Gedenktafeln, Büsten und Denkmälern wird Musik lebendig in Konzerten, wie sie in Form der seit 1960 bestehenden Serenadenkonzerte des Landes Niederösterreich an Originalschauplätzen veranstaltet werden.

Zur lebendigen Erinnerungsgeschichte gehören auch jene Musikschulen in Niederösterreich, die den Namen eines mit der jeweiligen Region verbundenen Komponisten tragen. So finden sich unter anderem Anton Stadler (1753–1812, Bruck an der Leitha), Joe Zawinul (1932–2007, Gumpoldskirchen), Franz Schubert (Hinterbrühl, Pitten), Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791, Horn), Johann Georg Albrechtsberger



Pleyel Kulturzentrum, Ruppersthal

(Klosterneuburg), Ludwig Ritter von Köchel (Krems), Ludwig van Beethoven (Mödling), Franz Schmidt (Perchtoldsdorf), Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680, Scheibbs), Carl Zeller (St. Peter in der Au) oder Josef Matthias Hauer (Wiener Neustadt) als Namensgeber von Musikschulen wieder.¹³

NIEDERÖSTERREICHISCHE MUSIKGESCHICHTE IN GEDENKSTÄTTEN, MUSEEN, SAMMLUNGEN UND ARCHIVEN

Musikgeschichte in Niederösterreich hat sich über die Jahrhunderte in zahlreichen Sammlungen, Archiven und zuletzt in der Entscheidung für die Erhaltung von Geburtsorten und Gedenkstätten, die Einrichtung von Museen und die Veranstaltung von Konzerten niedergeschlagen. Diese Einrichtungen zeugen von einem reichen Musikschaffen, das zwar nach wie vor in einem engen Austausch mit Wien (und anderen Städten) steht, aber zu einer selbstbewussten Eigenständigkeit gefunden hat. Diese ist einerseits der Kulturstrategie und der Förderpolitik des Landes Niederösterreich zu verdanken, andererseits engagierten Bürger*innen, ohne die diese vielseitige Musiklandschaft nicht existieren würde. >>

Dieses verdienstvolle und engagierte Wirken führte jedoch zu unterschiedlichen Standards in der musealen Präsentation, Aufarbeitung und Vermittlung, zu einem oft nur lose in den wissenschaftlichen Diskurs eingebrachten Wissen und zunehmend zu Problemen der Nachfolge und einer nachhaltigen Entwicklung. Erinnerungsorte sind „keine objektiv vorfindbaren Phänomene“¹⁴, sondern eine Konstruktion der Rezeptionsgeschichte, die auch zur Ausbildung erwünschter – etwa für die Tourismus- und Werbewirtschaft nutzbarer – Geschichtsbilder führen kann.

Daher wird es notwendig sein, langfristige Strategien für die Erhaltung und Weiterentwicklung dieser Einrichtungen zu entwickeln, die das unschätzbare Wissen der „citizen scientists“ und „citizen artists“ in einen der Öffentlichkeit breiter zugänglichen wissenschaftlichen und kulturellen Diskurs überführen.¹⁵ Mit der Einführung moderner Konzepte der musealen Präsentation und Vermittlung, die neue technologische Möglichkeiten nutzen und auf das geänderte Rezeptionsverhalten der Menschen Rücksicht nehmen, und einer strategischen Weiterentwicklung im Kontext des zeitgenössischen Musiklebens sollte es gelingen, das musikkulturelle Erbe Niederösterreichs nicht nur zu bewahren, sondern es im Sinne einer lebendigen eigenständigen niederösterreichischen Musikgeschichte im Bewusstsein der Menschen auch in Zukunft zu verankern.

¹ Vgl. Margareta Saary: Niederösterreich. In: Oesterreichisches Musiklexikon online. www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Niederosterreich.xml, abgerufen am 12.3.2022.

² Vgl. Christoph-Hellmut Mahling: „Residenzen des Glücks“. Konzert – Theater – Unterhaltung in Kurorten des 19. und früheren 20. Jahrhunderts. In: Michael Matheus (Hrsg.), *Badeorte und Bäderreisen in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. Stuttgart 2001, S. 81–100, hier: S. 81f.

³ Vgl. Michael Linsbauer: *Musikfestival-Landschaft Niederösterreich. Musikhistorische und kulturpolitische Rahmenbedingungen eines Erfolgsmodells*. Dissertation Universität Passau 2019.

⁴ Vgl. María Del Mar Alonso Amat, Elisabeth Magesacher, Andreas Meyer: *Musik ausstellen. Vermittlung und Rezeption musikalischer Themen im Museum*. Bielefeld 2021, S. 9.

⁵ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2003.

⁶ Vgl. ICOM-Definition Museum. <https://icom-deutschland.de/de/component/content/article/31-museumsdefinition/147-museumsdefinition.html>, abgerufen am 12.3.2022.

⁷ „Gedenkstätte“ wurde ursprünglich als „Einrichtung an einem historischen Ort staatlicher, terroristischer oder katastrophenbedingter Gewalt verstanden, deren primäre Aufgabe es ist, an jene Menschen zu erinnern, die dort gelitten haben oder gestorben sind“. Habbo Knoch: *Gedenkstätten*. www.docupedia.de/zg/Knoch_gedenkstaetten_v1_de_2018, abgerufen am 12.3.2022.

⁸ Vgl. Knut Ebeling, Stephan Günzel: *Einleitung*. In: dies. (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 7–26, hier: S. 7f.

⁹ Vgl. Linsbauer: *Musikfestival-Landschaft Niederösterreich*; sowie Eva Maria Stöckler: „... warum den Augenblick nicht ergreifen, da er so schnell verfliegt ...“ *Musik an Gedenkstätten und Erinnerungsorten in Niederösterreich*. In: Amt der NÖ Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur (Hrsg.): *Wo Musik entsteht. Musikgedenkstätten in Niederösterreich. Denkmalpflege in Niederösterreich*, Bd. 63. St. Pölten 2020, S. 6–10.

¹⁰ Vgl. Peter Erhart: *Niederösterreichische Komponisten. Komponisten aus Niederösterreich. Komponisten in Niederösterreich. Die großen Meister in Niederösterreich*. Wien 1998.

¹¹ In dem Projekt „Kloster_Musik_Sammlungen“ der Universität für Weiterbildung Krems von 2017 bis 2019 wurde eine exemplarische Aufarbeitung und Kontextualisierung der Musiksammlungen der Stifte Göttweig, Klosterneuburg und Melk unternommen. www.klostermusiksammlungen.at, abgerufen am 12.3.2022.

¹² Neben der Sparte Musik werden im Archiv der Zeitgenossen künstlerische Vor- und Nachlässe in den Sparten Literatur, Architektur und Film gesammelt.

¹³ Musik- und Kunstschulenmanagement Niederösterreich: www.mkmnoe.at/angebote-fuer-kinder-jugendliche/musikschulen, abgerufen am 12.3.2022.

¹⁴ Cornelia Siebeck: *Erinnerungsorte, Lieux de Mémoire*. http://docupedia.de/zg/Siebeck_erinnerungsorte_v1_de_2017, abgerufen am 13.5.2022, S. 4.

¹⁵ Beispielhaft wäre hier das Forschungsprojekt „Museumsmenschen“ an der Universität für Weiterbildung Krems zu nennen, das sich mit den frühen Stadtmuseen in Niederösterreich auseinandergesetzt hat. Vgl. auch Anja Grebe (Hrsg.): *MuseumsMenschen. Die frühen Stadtmuseen von Niederösterreich*. Krems 2020.



Haydn-Geburtshaus, Rohrau



Archiv der Zeitgenossen, Krems

Fotos: Nicole Heiling (oben), Lukas Roth (unten)



MUSEUM & SAMMLUNG SPEZIAL

Zum Salon Krenek

*Gedanken zur Gestaltung einer Ausstellung über den Komponisten
Ernst Krenek*

Von Clemens Zoidl

Krenek hat die „unpraktische“ Eigenschaft, umso interessanter zu sein, je mehr man über ihn weiß und je ausführlicher man sich mit ihm beschäftigt. Für eine Handvoll von Spezialist*innen bietet die Beschäftigung mit Krenek ein reichhaltiges Betätigungsfeld. Ein Großteil der Öffentlichkeit erreicht allerdings nicht jenen Wissensstand über den heute im Konzertrepertoire weitgehend marginalisierten Komponisten, mit dem sich das lange, vielseitige, unermüdlich schöpferische Leben Kreneks in all seiner Faszination spektakulär zu entfalten beginnt.

Den Gestalten einer Ausstellung über Krenek ist damit eine recht fordernde didaktische Aufgabe gestellt: Besucher*innen mit wenigen bis gar keinen Vorkenntnissen Gelegenheit zu geben, zumindest punktuell in den komplexen und (zugegebenermaßen) gelegentlich anspruchsvollen Kosmos Ernst Kreneks eintauchen zu können. Dabei soll die Ausstellung als Angebot erfahren werden, das sich ganz nach persönlichen Bedürfnissen erkunden lässt. Dokumente und Objekte aus dem Nachlass des Komponisten im Archiv des Ernst Krenek Instituts helfen dabei, die aufbereiteten Informationen zu veranschaulichen.

Die folgenden Absätze sollen ein paar der Gedanken darstellen, die das Kuratorenteam beim Konzipieren

und Gestalten der neuen Dauerausstellung im Salon Krenek am Minoritenplatz in Krems/Stein begleitet haben. Er dient als Ausstellungsraum, Konzertsaal, kreatives Zentrum und Begegnungsraum gleichermaßen.

ERNST KRENEK UND SEIN NACHLASS

Geboren 1900 in Wien, fiel Kreneks Kindheit in die letzten Jahre der Habsburgermonarchie. Seinem Lehrer Franz Schreker folgte er 1920 nach Berlin, wo er sehr rasch zum gefeierten Nachwuchsstar unter den Jungkomponisten wurde. Nach Aufenthalt in der Schweiz, in Frankreich und Deutschland kehrte Krenek 1929 nach Wien zurück. Seine publizistisch artikulierte Verurteilung des Nationalsozialismus sowie die kulturpolitische Brandmarkung seiner Werke als „entartet“ zwangen ihn nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 zur Emigration in die USA, wo er sich mit akademischen Lehrpositionen eine neue Existenz aufbaute. Erst 1950 knüpfte er wieder Verbindungen mit dem europäischen Musikleben, behielt allerdings seinen dauerhaften Wohnsitz in den USA. 1966 zog er nach Palm Springs in Kalifornien, wo er gemeinsam mit seiner dritten Ehefrau Gladys Nordenstrom ein Häuschen bezog. >>

Foto: Klaus Bartsch

Unabhängig von dieser geografischen Mobilität zeigte Krenek auch große Beweglichkeit in seiner kompositorischen Ausdrucksweise, die für damalige wie auch gegenwärtige Hörer*innen oftmals schwer nachvollziehbare Entwicklungen aufweist. Von spätromantischen Anfängen in Studienzeiten wechselte Krenek in Berlin sehr rasch zu einer progressiv atonalen, von der Avantgarde gefeierten Tonsprache, die er bald wieder aufgab, zugunsten einer – diesmal vom Publikum gefeierten – Wendung zu neoromantischen Werken, die teilweise jazzige Klänge der damaligen Modetänze integrierten. Trotz oder gerade wegen des überwältigen Erfolges mancher dieser Werke – wie insbesondere seiner Oper „Jonny spielt auf“ – suchte Krenek neue künstlerische Orientierung und fand sie in der Zwölftonkomposition. Von dieser Basis aus entwickelte er seine Musik konsequent zu seriellen Techniken, zur Komposition mit elektronischen Klängen, zum Spiel mit aleatorischen Elementen und schließlich zu einem sich und seinen individuellen Weg durch die Musikgeschichte reflektierenden Spätwerk.

Parallel zu seiner kompositorischen Karriere widmete sich Krenek mit erstaunlichem Eifer auch einer publizistischen Tätigkeit: In großer Zahl schrieb er journalistische Beiträge zu Musik, Gesellschaft, Kultur und Politik für deutschsprachige und englischsprachige Zeitungen, gelegentlich auch belletristische Reiseschilderungen für das Feuilleton und Wochenendausgaben. Besondere Aufmerksamkeit verdienen auch eine Novelle, „Die drei Mäntel des Anton K“, in der Krenek seine Emigrationserfahrung verarbeitete, und seine vielen autobiografischen Texte, unter denen die rund 1.000-seitigen Memoiren seines Lebens bis zur Emigration einen besonderen Platz einnehmen. Seine literarischen Ambitionen fanden auch Ausdruck in Opernlibretti und Liederzyklen, deren Texte er selbst verfasste.

Das Schreiben spielte in Kreneks Privatleben eine ebenso bedeutende Rolle. Mit Regelmäßigkeit und Dichte pflegte er private und berufliche Briefwechsel – nach seiner Emigration über Kontinente hinweg. Die beeindruckende Breite von Kreneks Wissen und Interessen spiegelt sich auch in den Persönlichkeiten wider,

mit denen er korrespondierte: Dazu zählten Schriftsteller wie Thomas Mann und Friedrich Torberg, bildende Künstler wie Oskar Kokoschka, Philosophen wie Theodor W. Adorno und Günther Anders, der Altphilologe Werner Batschelet und der Literaturwissenschaftler John Stewart sowie zahlreiche Kolleg*innen aus der Musikwelt wie Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Alma Mahler, Friedrich Cerha oder Dimitri Mitropoulos.

Krenek hatte die Angewohnheit, seine Korrespondenz, seine Lebensdokumente, Schriftstücke aus seinen beruflichen Tätigkeiten etc. sehr sorgfältig aufzubewahren. Der heute im Archiv des Ernst Krenek Instituts aufbewahrte Nachlass ist daher eine sehr dichte Dokumentation seines Lebens und seiner schöpferischen Tätigkeit. Zu den Beständen gehören rund 40.000 Briefe, rund 25.000 Seiten an Musikautographen, literarischen und musiktheoretischen Schriften, seine Privatbibliothek (mit einigen Widmungsexemplaren), eine Sammlung von Langspielplatten und Magnetbändern, die zum Teil aus seiner Arbeit am ebenfalls zum Nachlass gehörenden Buchla Synthesizer der ersten Generation (1966/67) stammen.



Postkarte von Igor Strawinsky an Ernst Krenek, 1952

Der reichhaltige Nachlass ist nicht nur eine Quelle der Information, die durch wissenschaftliche Aufarbeitung zu Narrativen gestaltet werden kann, sondern auch ein Vorrat an möglichen Illustrationen, die dabei helfen, diese Narrative für Ausstellungsbesucher*innen zu veranschaulichen.

DIE AUSSTELLUNG – EIN ANGEBOT ZUM SELBSTERKUNDEN

Die seit Herbst 2021 im Salon Krenek präsentierte Dauerausstellung „Zu Gast bei Ernst Krenek“ folgt einer Metastruktur, die Besucher*innen autorisiert, das Leben und Werk selbst zu erkunden. Durch den Verzicht auf chronologische Erzählstrategien gibt es vom Eintreten weg keine vorgegebene oder inhaltlich zwingende Richtung, Texte oder Objekte zu „konsumieren“. Einzig am Weg zum Eingang findet sich eine Aneinanderreihung von Piktogrammen, die Episoden aus Kreneks Biografie einigen historischen Ereignissen des von ihm durchlebten Zeitraumes von 1900 bis 1991 gegenüberstellen. Diese Piktogramme sollen den Besucher*innen einen assoziativ absorbierba-

ren historischen Kontext vermitteln. Ein kleiner Raum im Eingangsbereich zeigt als Grafiken gestaltete Kompaktinformationen, die Krenek in den zentralen Aspekten seiner kreativen komponierenden und schriftstellerischen Tätigkeit vorstellen und flüchtige Einblicke in seine Persönlichkeit und sein Privatleben ermöglichen. Der Hauptraum ist seinem kompositorischen Œuvre und seinem Netzwerk gewidmet. Mit den in tonnenförmigen Vitrinen erläuterten Schaffensphasen und Kompositionstechniken korrespondieren Hörbeispiele, welche die so überraschend unterschiedlichen Tonsprachen Kreneks sinnlich erfahrbar machen und diese gleichzeitig in einen biografischen und handwerklichen Kontext stellen.

Die Informationen zu den in diesem Raum vorgestellten Persönlichkeiten sind in Form von zweiteiligen Texten gestaltet, von denen der erste, nur wenige Zeilen lange Teil eine Grundinformation zur Person enthält, während der zweite Teil – in vielen Fällen auf der Rückseite der herausnehmbaren Tafeln – vertiefende Details zum Verhältnis Kreneks mit der jeweiligen Person bietet.

Ein Ausstellungsraum ist der Präsentation von Kreneks Analog-Synthesizer gewidmet, einem der >>

wenigen heute noch spielbaren Exemplare aus der ersten Generation von Modular-Synthesizern, den Krenek 1967 aus der Werkstatt von Don Buchla am San Francisco Tape Music Center erwarb. Außerdem findet man in diesem Raum auch Details zu Kreneks kreativer Tätigkeit, entweder als Schriftsteller oder in weniger beachteten Bereichen seiner Komponistenkarriere, wie zu seinen musikalischen Beiträgen für Radio und Fernsehen.

Seinem häuslichen Leben vor und nach der Emigration ist ein weiterer Raum gewidmet, der vor allem mit den darin ausgestellten Objekten einen visuellen Eindruck vermittelt. Einzelne Räume seines letzten und auch zeitlich längsten Wohnsitzes, seines Hauses in Palm Springs, kann man in einer detailgetreuen 3-D-Rekonstruktion virtuell besuchen.

In all diesen Ausstellungsräumen stehen die Informationen jeweils für sich, erläutern ein Detail, einen bestimmten Sachverhalt und ergeben als Kollektiv ein Gesamtbild, das den Reichtum und die Komplexität Kreneks angemessen repräsentiert.

INFORMATION, SPRACHE UND AUSSAGE

Einer der grundlegenden Ansprüche der didaktischen Gestaltung der Ausstellung ist die Korrektheit der dargestellten Information. Obwohl dies eine implizite Selbstverständlichkeit jeder Ausstellung zu sein scheint, kann deren Erfüllung auch bei bester Intention in der Praxis mit einigen Schwierigkeiten verbunden sein.

Anders verhält es sich bei Ausstellungen, deren Absicht ohnehin nicht in der korrekten Darstellung von Information liegt, sondern die sich durch intentionale Auslassungen, Verzerrungen und Inkorrektheiten der Propaganda verschrieben haben. Beispiele hierfür finden sich nur allzu häufig, sei es im Creation Museum in Kentucky, USA, das unter dem Motto „prepare to believe“ die biblisch argumentierte zeitgleiche Existenz von Menschen und Dinosauriern behauptet, oder auch in manchen heimischen Museen, die sich insbesondere bei der Darstellung der Zwischenkriegszeit immer noch nicht von parteipolitisch motivierten Deformationen befreien konnten.



Salon Krenek 2021

Der Grund, warum es mitunter durchaus herausfordernd sein kann, beim Gestalten von Ausstellungen, die ausschließlich sachlich informieren wollen, diesem Kriterium der Korrektheit gerecht zu werden, liegt in der Schwierigkeit der Balance unterschiedlicher Ansprüche begründet. Information soll möglichst ohne große Voraussetzungen an Vorwissen rezipierbar sein. Die Texte sollten idealerweise weder zu lange sein, noch sollten das Vokabular, die Grammatik und die Satzlänge einer flüssigen Leseerfahrung im Weg stehen.

Insbesondere beim sachlich anspruchsvollsten Aspekt von Kreneks Schaffen – der so kontinuierlich und beständig reflektierten handwerklichen Entwicklung seiner kompositorischen Ausdrucksweise – macht sich der oben beschriebene Wunsch nach Balance der unterschiedlichen Ansprüche an die Textgestaltung in besonders herausfordernder Weise bemerkbar. Es galt Formulierungen zu finden, die niederschwellig konsumierbar sind und in der räumlich bedingten Beschränkung auf zirka 700 Zeichen dennoch Information bereitstellen, die als inhaltliche Bereicherung erfahren werden kann, und zumindest einen Schritt weit helfen, in den kreativen Kosmos Kreneks einzutauchen und sein Werk bes-



Ernst Krenek mit Buchla-Synthesizer in Palm Springs, 1969

Fotos: Klaus Pichler (links), Ernst Krenek Institut (rechts)

ser zu verstehen. Und diese für Konsument*innen-Ansprüche gefundenen Sätze müssen hinsichtlich ihrer Korrektheit auch stets der Prüfung durch wissenschaftliche Spezialkompetenzen standhalten. Die Gefahr, durch Verzicht auf Fachausdrücke sowie durch sprachliche Vereinfachung und Verknappung wesentliche Information zu verlieren und auf diesem Weg zu Aussagen zu gelangen, die aus der Perspektive dichterischer und spezialisierterer Sachkenntnis nicht in jeder Hinsicht korrekt sind, ist unerfreulich groß. Deutlich wird dies auch in den gut gemeinten und immer hilfreichen Korrekturvor-

schlägen nach fachfremdem Lektorat, die durch Änderung einzelner Wörter oder Satzteile oft Verschiebungen von inhaltlichen Nuancen zur Folge hatten.

Gerade in einer Zeit, in der die öffentliche Diskussion häufig eher von der Anzahl von „Followern“, „Likes“ und vom „Engagement“ mit Content als von informationsbasierten Aussagen bestimmt zu sein scheint, ist es wünschenswert, Ausstellungen als Form der Kommunikation mit der Öffentlichkeit zu erhalten, bei der – trotz aller Schwierigkeiten – inhaltliche Korrektheit ein absolut verpflichtender Anspruch ist.



Das Team der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften, 2022

IMPRESSUM

Herausgeberschaft:

Armin Laussegger für das Amt der Niederösterreichischen Landesregierung
Abteilung Kunst und Kultur, Landessammlungen Niederösterreich,
Landhausplatz 1, 3109 St. Pölten

Sandra Sam für die Universität für Weiterbildung Krems
Department für Kunst- und Kulturwissenschaften,
Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften,
Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30, 3500 Krems

Die Autor*innen sind für den Inhalt ihrer Beiträge selbst verantwortlich.
Redaktion: Isabella Frick und Theresia Hauenfels; Lektorat: scriptophil. die textagentur
Grafisches Konzept, Design und Produktion: www.buero8.com
Druck: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Coverfotos: (U1) Vorbereitung der Objektfotografie mit Farbkarte und Inventarnummer des Kartenspieles
„Goal – Fußball Spielkarten Nr. 250“, Originalverpackung, Fa. Ferd. Piatnik & Söhne Wien, Inv.Nr. SZ-GES-L-14
(U4) Landessammlungen Niederösterreich, Depot Historisches Spielzeug, St. Pölten
(Fotos U1/U4: Rocco Leuzzi)

Veröffentlichungen aus den Landessammlungen Niederösterreich, Nr. 2
ISBN 978-3-903436-01-5
Stand: St. Pölten, im Juni 2022. Alle Rechte vorbehalten.