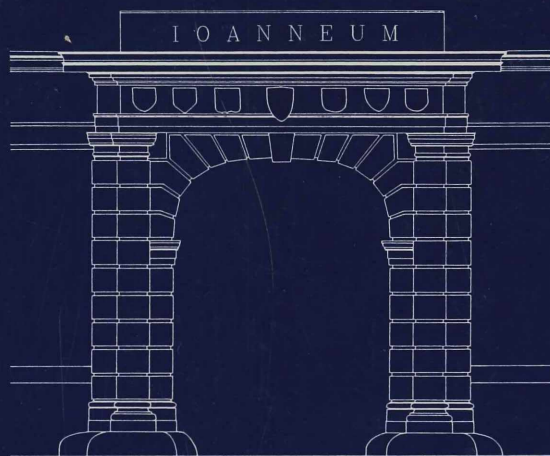


LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ



JAHRESBERICHT
1995

**LANDESMUSEUM
JOANNEUM**

Abteilung für
Botanik

A-8010 Graz
Raubergasse 10
Tel. (0 316) 80 17 - 47 50

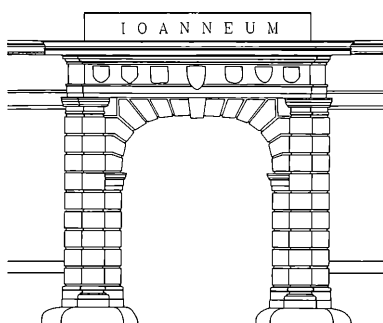
B 1274/22

INV-BIB

LANDESMUSEUM
JOANNEUM
GRAZ

JAHRESBERICHT 1995

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ



JAHRESBERICHT 1995

Der Jahresbericht des Landesmuseums Joanneum liegt nun in dieser gänzlich geänderten Form zum fünften Mal vor. Von 1991 an wuchs die Beteiligung der einzelnen Referate (Abteilungen), der Umfang der Beiträge, die Anzahl der Farbabbildungen nahm immer mehr zu. Das breitgefächerte Spektrum der Aufsätze – in diesem Jahr von der Höhlenforschung über die gefährdeten Pflanzen und Tiere der Steiermark bis hin zur Spurensuche im Zeughaus und den Beiträgen zur Kunst – spiegelt die reiche Vielfalt der im Landesmuseum Joanneum vertretenen Wissenschaftsdisziplinen. Die Direktion dankt Herrn Mag. Heinz J. Schubert für die vorbildliche Betreuung dieser Reihe.

Jahresbericht 1995 – Neue Folge 25

Graz 1996

Herausgeber: Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum

Direktorin: Dr. Barbara KAISER

Redaktion: Dr. John PREININGER

Umschlagmotiv: Tor des Landesmuseums Joanneum, 8010 Graz, Raubergasse 10

Die inhaltliche Verantwortung für die einzelnen Beiträge liegt bei den Autoren

Gesamtherstellung: Steiermärkische Landesdruckerei, Graz. – 4142-96

INHALT

Josef Flack

ADOLF MAYER SEN. – HÖHLENFORSCHER UND MALER 9

Detlef Ernet – Helmut Melzer

GEFÄHRDETE UND VOM AUSSTERBEN BEDROHTE
FARN- UND BLÜTENPFLANZEN DER STEIERMARK

Bemerkenswerte neue Funde oder Fundbestätigungen der Jahre 1994 und 1995 23

Karl Adlbauer – Thomas Friess

DIE RITTERWANZE *AROCATUS LONGICEPS* –
EINE FÜR MITTELEUROPA NEUE TIERART (HETEROPTERA, LYGAEIDAE) 33

Ursula Stockinger

DIE ZOOLOGIE IM WANDEL –
EIN SPARZIERGANG DURCH STEIRISCHE LEBENSÄUUME 41

Karin Leitner

... UND DER VORHANG ZERRISS
ÜBER DIE ZUSAMMENFÜHRUNG GETRENNTER FASTENTUCHFRAGMENTE 53

Thomas Arlt

VULKAN UND PANDORA 61

Christine Rabensteiner

NEUERWERBUNGEN DER ALTEN GALERIE 1995 – MALEREI
DER „TOD DES HEILIGEN JOSEF“
VON JOSEF ADAM MÖLK (UM 1714–1794) 75

Karin Leitner

NEUERWERBUNGEN DER ALTEN GALERIE 1995 – GRAPHIK 79

Peter Weibel

DAS POSTGUTENBERGSCHES BUCH
Die CD-ROM zwischen Index und Erzählung 83

Christa Steinle

ABSCHIED VON DER MUSE

Künstlerinnen der 90er Jahre in der Sammlung der Neuen Galerie Graz

97

Armgard Schiffer-Ekhardt

DAS FOTOGRAFISCHE BILD ALS TRÄGER VISUELLER INFORMATIONEN
UND ALS PHYSISCHES OBJEKT

Die Fotografie als Kulturgut besonderer Art

105

Harald W. Vetter

WAS UNS EIN JÄGERPORTRÄT ERZÄHLT

Kulturhistorische Pirschgänge

131

Jutta Baumgartner

„ICH WAR GANZ EIN EINFACHER DIENSTBOT
LEBENSERINNERUNGEN DES MICHAEL ZELNIGG

137

Leopold Toifl

SPURENSUCHE IM ZEUGHAUS

155

KURZBERICHTE DES KURATORIUMS, DER DIREKTION UND DER REFERATE

KURATORIUM	185
DIREKTION	187
INNERE DIENSTE	191
KOMMUNIKATION/JUGENDBETREUUNG	193
KOMMUNIKATION/GRAPHIK	196
GEOLOGIE UND PALÄONTOLOGIE	197
MINERALOGIE	201
BOTANIK	205
ZOOLOGIE	209
ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNGEN	211
MÜNZENSAMMLUNG	215
KUNSTGEWERBLICHE SAMMLUNGEN	217
LANDESZEUGHAUS	219
ALTE GALERIE	221
NEUE GALERIE	223
VOLKSKUNDE	227
SAMMLUNG JAGDKUNDE	229
SCHLOSS EGGENBERG	231
LANDSCHAFTSMUSEUM SCHLOSS TRAUTENFELS	233
VOLKSKUNDLICH-LANDWIRTSCHAFTLICHE SAMMLUNG SCHLOSS STAINZ	237
BILD- UND TONARCHIV	241
SONDERAUSSTELLUNGEN	243
VERANSTALTUNGEN	245
BESUCHSSTATISTIK	253
STANDORTE	254

ADOLF MAYER SEN. HÖHLENFORSCHER UND MALER

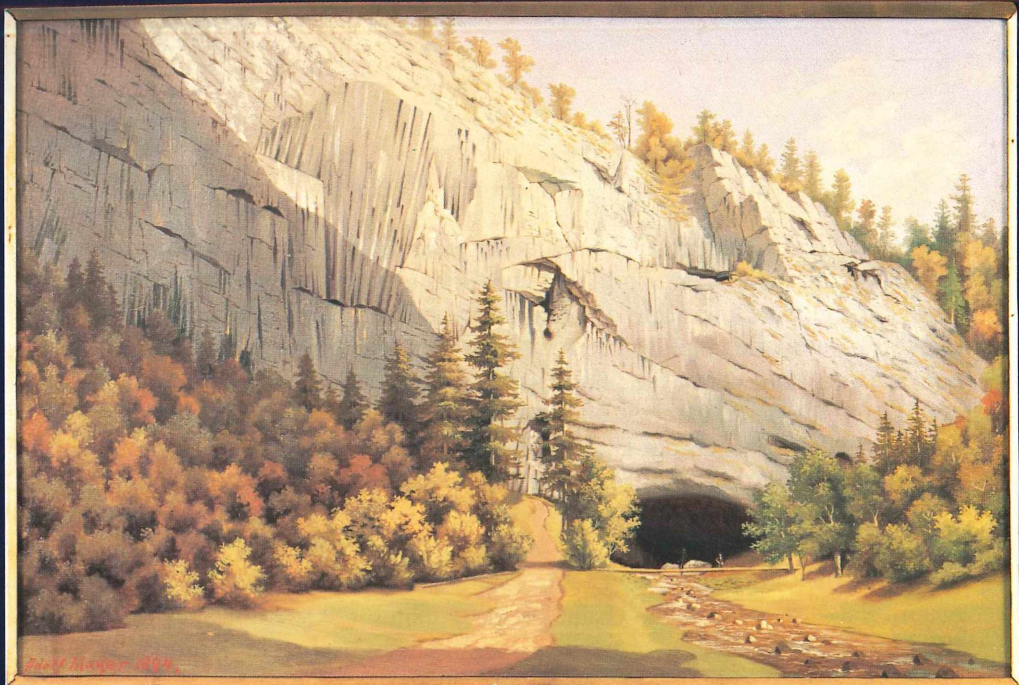
Josef FLACK

Zur Einleitung

Das Referat Geologie und Paläontologie am Landesmuseum Joanneum verfügt neben der umfangreichen Sammlung von Gesteinen und Fossilien auch über spezielle Sammlungen zur Geschichte des Bergbaues und der Höhlenforschung in der Steiermark. So kaufte die Geologische Abteilung unter der Leitung von Prof. Vinzenz Hilber im Jahre 1900 vom Maler und Höhlenforscher Adolf Mayer sen. eine Kollektion von 47 Ölbildern, Aquarellen und kolorierten Plänen steirischer Höhlen (LXXXIX. JAHRESBERICHT). Neben der Eintragung in das Inventarbuch existiert auch ein „Verzeichnis der von Adolf Mayer gemalten Höhlenbilder“, in dem die Inventarnummer der geologischen Abteilung, der Titel des Bildes, das Format sowie eine laufende Nummer, die mit den Aufzeichnungen im Tagebuch Adolf Mayers (MAYER 1891–1904) ident ist (SCHAFFLER 1994), zu finden sind. Die Bilder wurden im Jahre 1901 nach einem Entwurf vom Maler Kainzbauer gerahmt (XC. JAHRESBERICHT). Mit der Reorganisation der 1912 gegründeten Lurgrottengesellschaft im Jahre 1971 wurde das Grazer Stadtbüro geschlossen; ein Schild über dem Hauseingang Schmiedgasse 11 erinnert noch daran (TRIMMEL 1994). Die zur Dekoration verwendeten Tropfsteine und Kalzitkristalldrusen sowie ein Ölgemälde (Bild 12) wurden dem Landesmuseum Joanneum 1973 (JAHRESBERICHT 1973) übergeben. Die Höhlenbilder wurden bereits anlässlich der Grazer Herbstmesse 1911 auf einem Stand des Steirischen Höhlenklubs (WEISSENSTEINER 1994) und 1937 am Stand des Landesvereines für Höhlenkunde in der Steiermark (KÖNIGSHOFER 1937) ausgestellt. Ein weiterer Termin waren die Sonderausstellung „Höhlenforschung in der Steiermark“ der Abteilungen für Geologie, Paläontologie und Bergbau und Vor- und Frühgeschichte am Landesmuseum Joanneum vom 20. Juni bis 4. September 1972 im Ecksaal des Joanneums (GRÄF & MODRIJAN 1972). Diese Ausstellung wurde mit großem Erfolg auch in Fürstenfeld, Weiz und Leoben präsentiert (JAHRESBERICHT 1972). Die letzten Ausstellungen fanden anlässlich der Feierlichkeiten „100 Jahre Lurgrotte 1894–1994“ in Peggau und zum „2. Internationalen Symposium zur Geschichte der Höhlenforschung in den Alpen, Karpaten und Dinariden bis 1914 – ALCADI 1994“ in Semriach statt (FLACK 1996, SCHENK & WILD 1994). Nach Motiven von Höhlenbildern von Adolf Mayer sen. wurden einige Grußpostkarten sowie 1906 drei Verschlussmarken (aus einer Serie von neun Stück) gedruckt, die sowohl der Werbung als auch der finanziellen Unterstützung der weiteren Forschungen dienten (SHAW 1994).

Zur Person

Adolf Mayer sen. wurde am 26. Juni 1863 in Pettau (Ptuj, ehemalige Untersteiermark) geboren und übte in Graz zunächst den Beruf eines Zimmer- und Dekorationsmalers aus. Im Jahre 1893 gründeten sich zwei Vereine: „Die Gesellschaft für



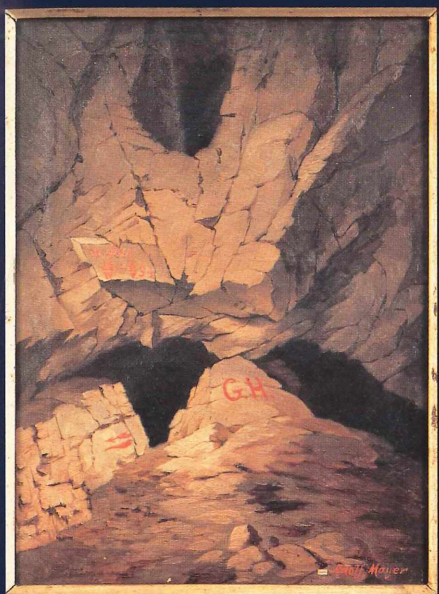
1



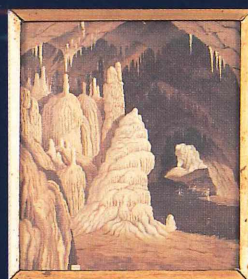
2



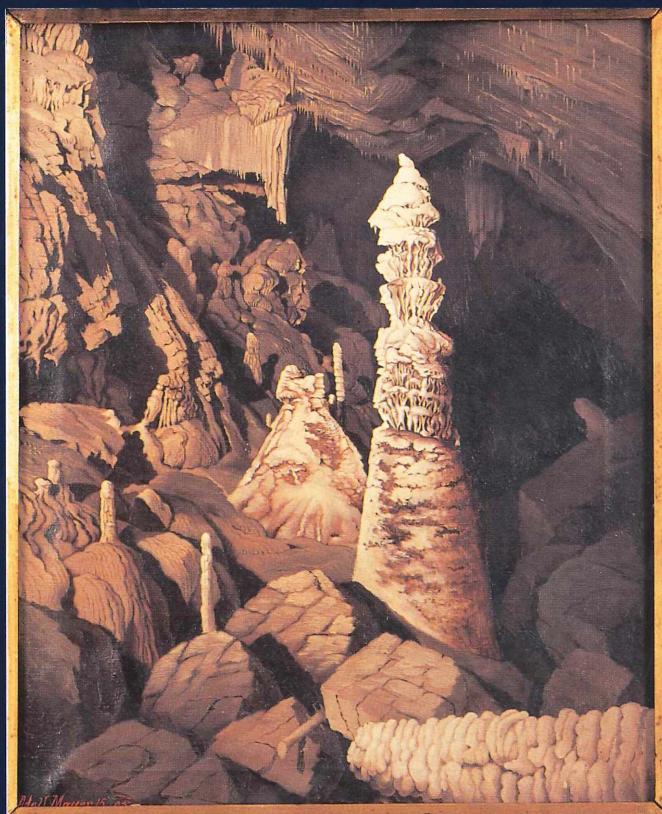
3



4



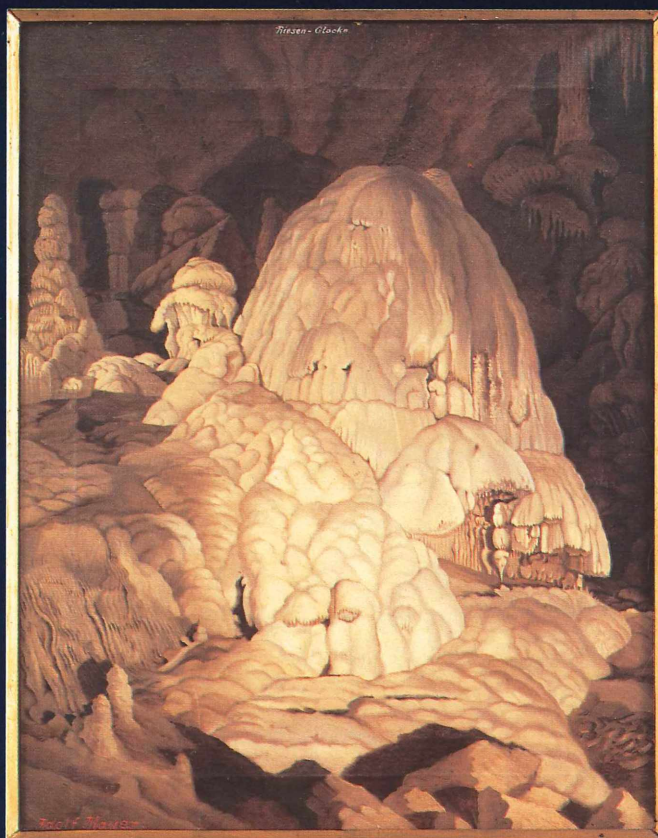
5



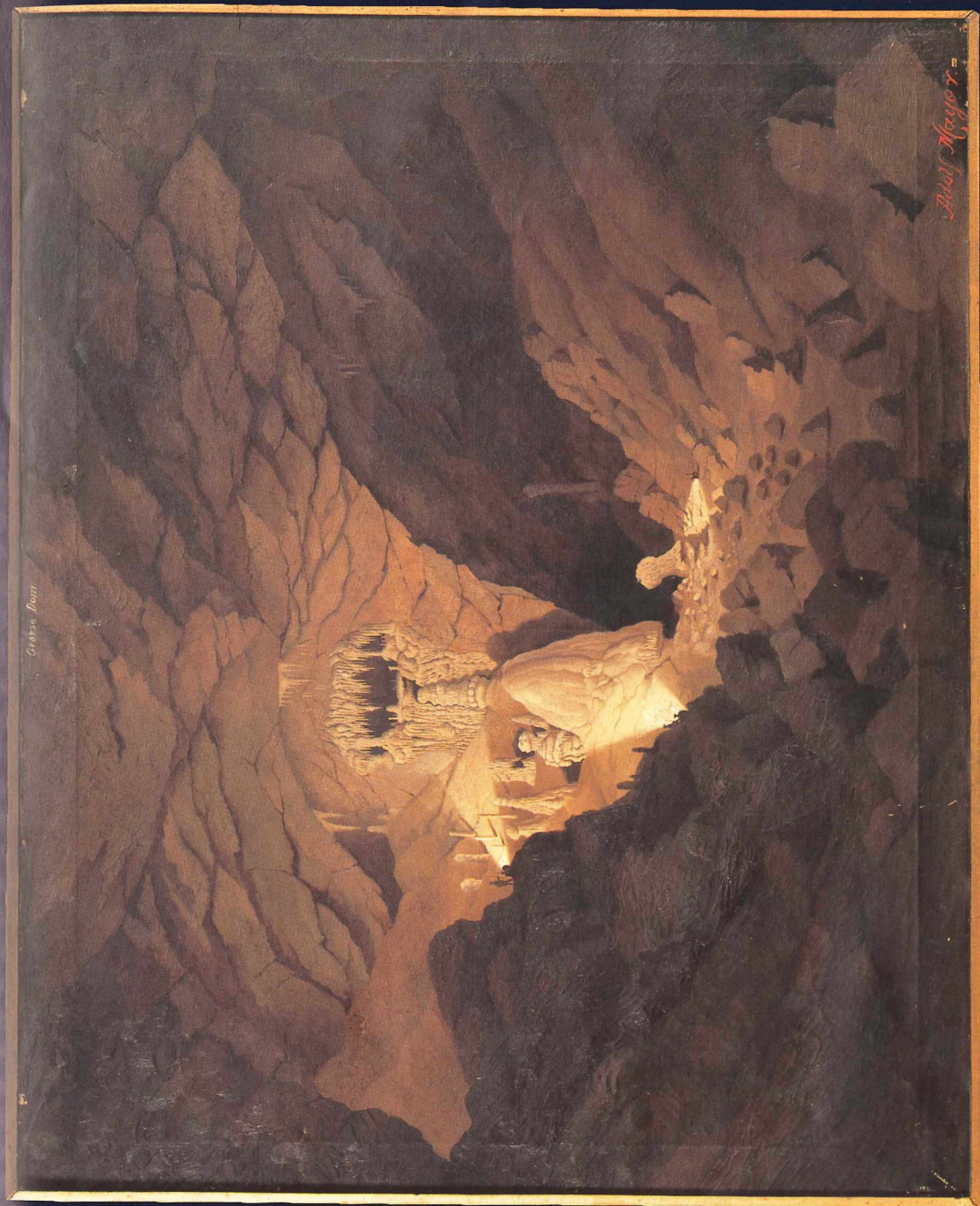
6



7

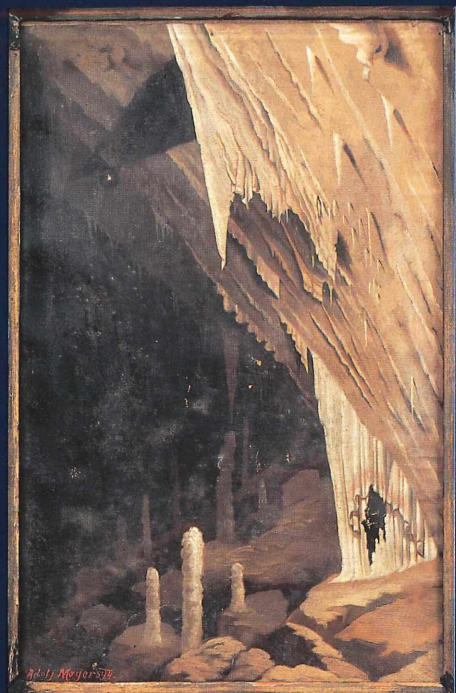


8

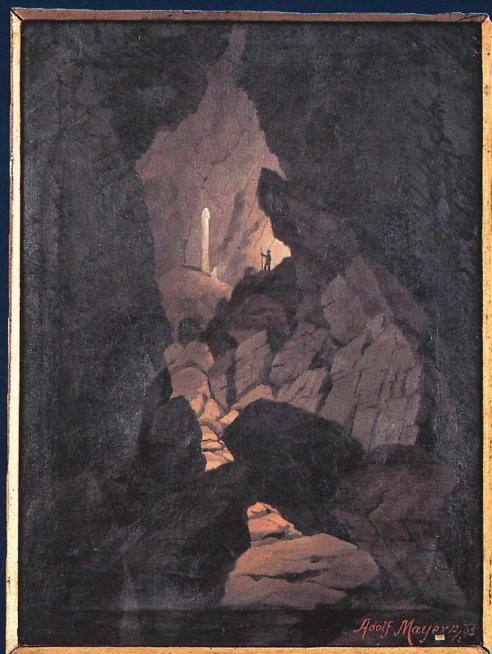


George Dorn

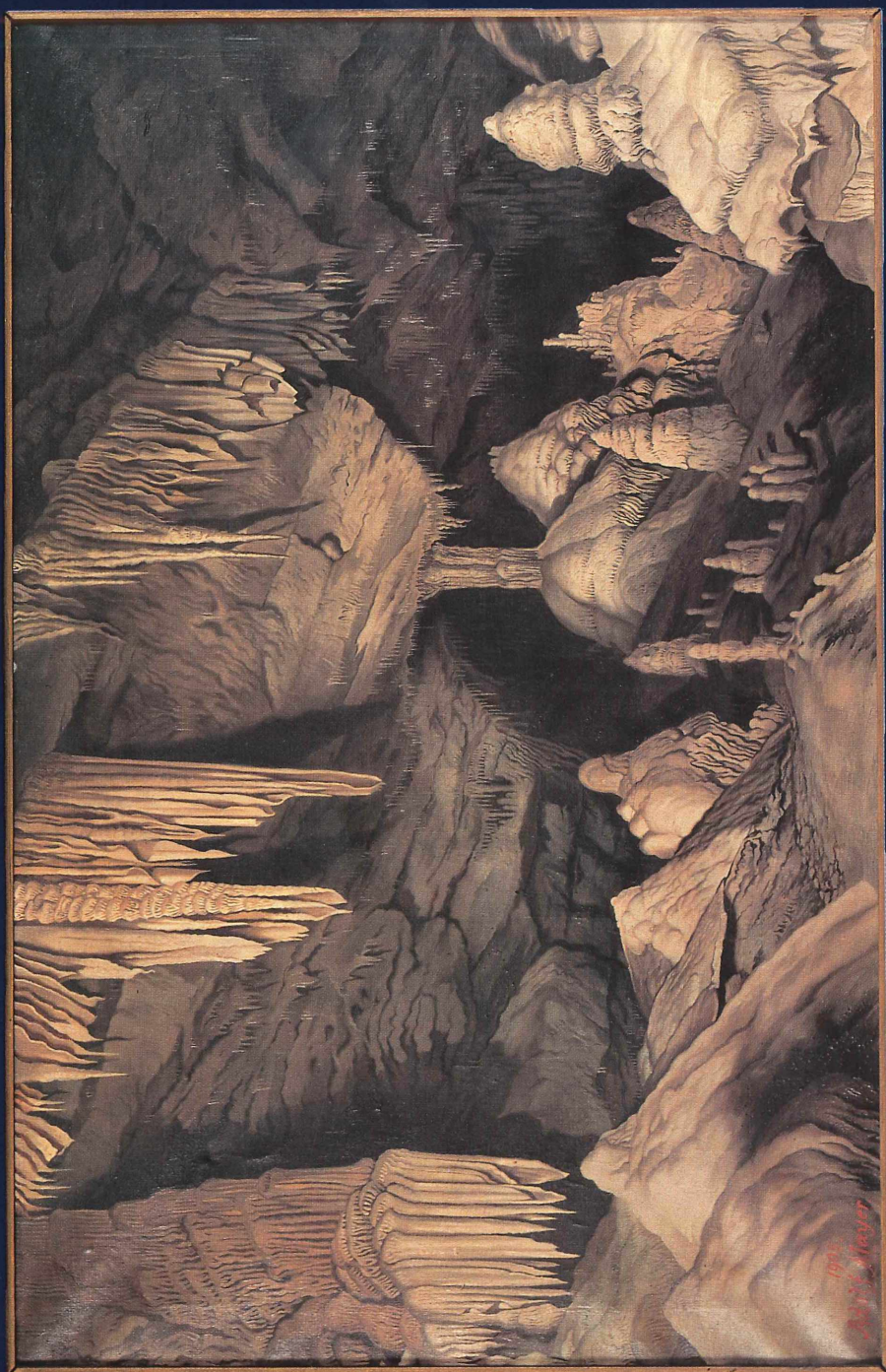
Paul Meyer



10

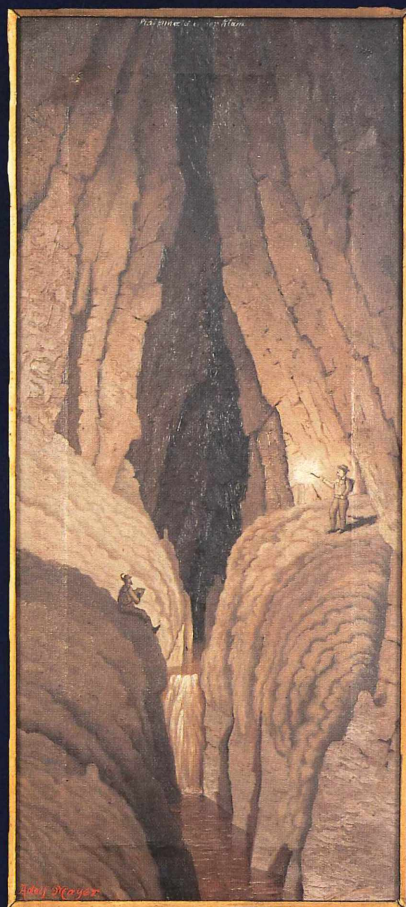


11

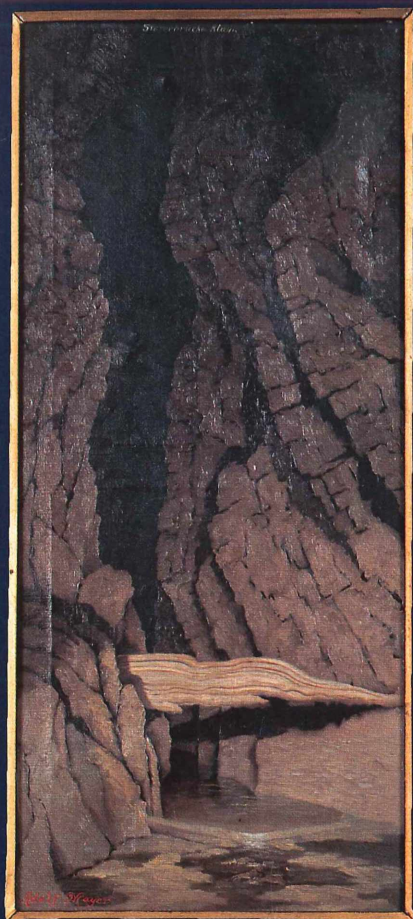




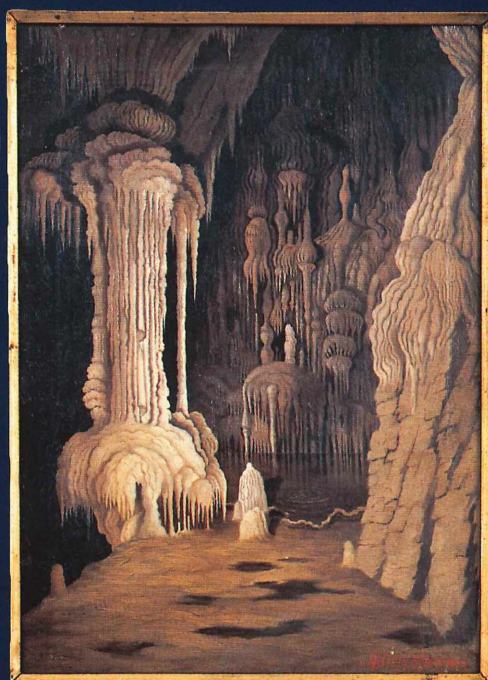
13



14



15



16

Höhlenforschung in Steiermark“ mit wissenschaftlichem Auftrag und „Die Schöckelfreunde“ als eher geselliger Verein (HOCHSCHORNER 1983, WEISSENSTEINER 1994 b). Beide hatten sich jedoch neben der Erforschungen der Schöckelhöhlen besonders für die Lurhöhle in Semriach interessiert. Bei einer Befahrung der schon lange bekannten Höhlenteile (Bilder 1–3) durch die „Schöckelfreunde“ am 11. März 1894 scheint im Bericht erstmals der Name Adolf Mayer auf. Hier entschloß sich Mayer, wie er in seinem nachträglich verfaßten Tagebuch (MAYER 1891–1904) beschreibt, sich der Höhlenforschung im allgemeinen und der Lurhöhle im besonderen zu widmen. Er fertigte auch vor Ort einige Skizzen an, die er später als Vorlage für seine Ölbilder und Aquarelle verwendete. Am 1. April gelang es der Gesellschaft für Höhlenforschung, eine Engstelle freizulegen und damit den Durchbruch in der Erforschung der Lurhöhle zu schaffen. Karl Oswald durchkroch als erster den Schluß; der erstmals von einem Menschen betretene Höhlenraum erhielt den Namen „Oswald-Grotte“ (Bild 4). Bei einer Forschungstour am 15. April 1894 konnte nach Ausräumung weiterer Hindernisse durch den nach seinem Entdecker Max Brunello benannten Tropfsteingang (Bild 5) der mehrere hundert Meter vom Eingang entfernte Große Dom erreicht werden (Bilder 6–12). Hier wurden den imposanten Tropfsteinfiguren erste Namen gegeben und Vergleiche mit der damals schon berühmten Adelsberger Grotte angestellt. Die Kunde über diese bedeutende Erforschung brachte Zweifler und Neider auf den Plan. Als Mayer am 25. April einen Vertreter des Landesausschusses in die Höhle führte, wurde er von Mitgliedern der „Schöckelfreunde“ heimlich beobachtet. Diese betraten am 26. und 27. April erstmals die Höhle und drangen bis zu Ende des Großen Domes, dem Tartarus, vor. W. Wenderich fertigte dabei den einen Plan an, der in einer Auflage von 1500 Stück gedruckt wurde (WENDERICH 1894). Durch den hektischen Konkurrenzkampf drangen am 28. April sieben Mitglieder der Gesellschaft für Höhlenforschung trotz schlechten Wetters in die Höhle vor. Bei ihrer Rückkehr versperrte ihnen das Hochwasser den Rückweg, und sie mußten mehrere Tage auf einer Felsplatte in der Oswald-Grotte ausharren (Bild 4: Im Bild ist die Inschrift der Eingeschlossenen „In Noth $\frac{28}{IV} - \frac{6}{V}$ 94“ sowie die Abkürzung „G.H.“ für Gesellschaft für Höhlenforschung und eine Wasserstandsmarke mit Fließrichtung zu erkennen). Nach einer für die damalige Zeit einzigartigen Rettungsaktion mit der Unterstützung von Feuerwehr, Pioniertrupps, Bergleuten und einem Taucher aus Triest konnten sie am 7. Mai wohlbehalten geborgen werden. Ein ausführlicher Bericht mit weiterführender Literatur ist in der Festschrift Lurgrotte 1894–1994 (WEISSENSTEINER 1994 c) abgedruckt. Der Gesellschaft für Höhlenforschung wurden weitere Forschungen untersagt und die Professoren Walcher, Hoernes und Hilber mit dieser Aufgabe betraut (WEISSENSTEINER 1994 d). Während Hilber, der damalige Leiter der Geologischen Abteilung des Landesmuseums Joanneum, sich mit wissenschaftlichen Ausgrabungen beschäftigte, widmete sich Walcher der Vermessung und der touristischen Erschließung der Höhle. Am 14. August 1895 wurde die Lurhöhle für Besucher eröffnet; gleichzeitig erscheint ein von Walcher im Eigenverlag gedruckter Höhlenführer, aus dem auch Auszüge zur Beschreibung der Bilder entnommen wurden (WALCHER 1895). In den Jahren 1894 bis 1896 wurden über einen fast 100 m tiefen Abstieg (Bild 13) Vorstöße in die Tropfstein- oder Kaskadenklamm (Bilder 14–16) durchgeführt, bei denen Walcher die Räume und Gänge auch vermessen hat und eine Manuskriptkarte im Maßstab 1:1000 anfertigte (WALCHER 1896). Bemerkenswert ist, das ein Großteil der

Ölbilder im Sommer 1894 und 1895 angefertigt wurden, in einer Zeit also, in der Mayer keine Berechtigung zum Betreten der Höhle hatte. In den folgenden Jahren erforschte Mayer die Höhlen in der Umgebung von Peggau und Weiz und machte bedeutende Entdeckungen, die er auch in einer Reihe von Aquarellen und aquarellierten Tuschezeichnungen dokumentierte. Im Jahre 1900 verkaufte er die beschriebene Serie von Ölbildern an das Landesmuseum Joanneum. Von 1902 bis 1906 forschte er wieder in der Lurhöhle Semriach und drang bis in den heutigen Schauteil der Lurhöhle Peggau vor. Ab 1906 verschrieb er sich unter tatkräftiger Mithilfe seiner Söhne Adolf und Hermann ausschließlich der Erschließung der Peggauer Seite der Lurhöhle. Nach Ableitung des Höhlenbaches und durch Übertunnelung mehrerer Siphonstrecken konnte am 24. November 1924 der Nachweis der unterirdischen Verbindung zwischen Semriach und Peggau erbracht werden. Adolf Mayer sen. starb am 10. März 1926 in Graz und konnte die erste Durchquerung am 13. Februar 1935 nicht mehr miterleben, deren Vorarbeit er in rund 40 Jahren seines Forscherlebens geleistet hatte (GÖTZINGER 1925).

Zu den Bildern

Alle Bilder sind in Öl auf Leinwand ausgeführt, kamen (mit Ausnahme von Bild 12) ungerahmt im Jahre 1900 durch Kauf an das Landesmuseum Joanneum (LXXXIX. JAHRESBERICHT) und wurden 1901 nach einem Entwurf des Malers Kainzbauer mit einem rund 12 cm breiten schwarzen Rahmen mit Goldrand zum Bild hin gerahmt (XC. JAHRESBERICHT). Das Bild 12 wurde nach Auflösung des Stadtbüros der Lurgrottengesellschaft (TRIMMEL 1994) 1971 dem Landesmuseum übertragen (JAHRESBERICHT 1973). Die Reihung erfolgte nach dem Fortschritt der Erforschung. Die Titel der Bilder sind der Originalinventarliste von Vinzenz Hilber entnommen; in eckiger Klammer steht die in weiß gehaltene Beschriftung Mayers im Bild. Danach folgt die Inventarnummer des Referates Geologie und Paläontologie sowie die laufende Nummer aus Mayers Tagebuch (SCHAFFLER 1994) in eckiger Klammer. Nach der Größe (Höhe × Breite) folgt die immer in rot gehaltene Signatur von A. Mayer. Anstelle einer Beschreibung der Bilder sind dem damaligen Zeitgeist entsprechende Auszüge aus dem Höhlenführer von Ferdinand Walcher aus dem Jahre 1895 beigefügt. Alle Abbildungen entsprechen $\frac{1}{5}$ der natürlichen Größe.

Abb. 1: Lurwand mit dem Grottenthor, Lurloch, Inv.-Nr. 8.602 [16], 50,0 × 75,0 cm, signiert: Adolf Mayer 1894.

„... Wölbte sich über die grüne Steiermark der wolkenlose Himmel des sonnigen Südens, so könnte für den allgemeinen unbeschränkten Besuch eine jährliche Saison angesetzt werden und mit der Aussprenkung des Einganges und der Schlürfe wäre die Erschließungsfrage erledigt, wenn man mit dieser zeitlichen Beschränkung des Besuches und mit der nothwendigen alljährlichen Wegerneuerung in der Grotte sich befreundete

Abb. 2: Bacheinfluß in die Vorhöhle, Lurloch, Inv.-Nr. 8.590 [4], 16,5 × 32,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

Abb. 3: Vorhöhle, Lurloch, Inv.-Nr. 8.592 [6], 32,0 × 43,0 cm, signiert: Adolf Mayer 8 94.

Naturschätze sind selten mühe- und kostenlos gehoben und dauernd gewonnen worden. So ist es auch mit der schönen Lurloch-Grotte bei Semriach. Der Zugang in ihre merkwürdigen Tropfstein-

räume muß erst im ersten Kampfe mit dem Semriacher Bache erobert werden; denn dieser verschließt denselben bei jedem Hochwasser und macht die Grotte bis zur ‚Bären-Grotte‘ auf eine Länge von 330 Meter ungangbar. Im mächtigen Schwall durch die Bergwand zur ‚Vorhöhle‘ hereinbrausend, verwehrt er zuweilen selbst den Eintritt in diese

Abb. 4: Oswald-Grotte (Höle d. Eingeschloss.), Lurloch, Inv.-Nr. 8.593 [7], 43,5 × 32,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

„... Den Sperr-Riegel bei dem nur zu gut bekannt gewordenen sogenannten ersten Schlurfe bildete vor dem 4. October 1894, dem Tage des größten Hochwassers seit 1865, jedesmal der bis dahin ständige rechte Arm des sich hier theilenden Semriacher Baches; er hat die Katastrophe vom Frühlinge des Jahres 1894 auf dem Gewissen

Abb. 5: Brunellohang Lurloch, Inv.-Nr. 8.589 [3], 20,0 × 18,0 cm.

„... Schon der Tropfsteingang rechtfertigt ganz und gar seinen Namen und wohl begreiflich ist die freudige Erregung, welche sich Max Brunellos bemächtigte, als er im April 1894 den ‚Toten Gang‘ durcheilte und so auf diese tropfsteingezierten Hallen stieß

Abb. 6: Osterleuchter in der Brüdergrotte, Lurloch, Inv.-Nr. 8.599 [13], 59,5 × 47,5 cm, signiert: Adolf Mayer 15/2 95.

„... Besonders malerisch zeigt sich die Nordseite der Brüder-Grotte, von innen nach außen gesehen. Da genießt man die reizendsten Durchblicke, und immer neue Formen entdeckt im bunten Wechsel unser Auge. Gerade vor uns steht der ‚Osterleuchter‘, ein vier Meter hoher Stalagmit von zwei Meter Umfang

Abb. 7: Die schöne Giebelgrotte, Lurloch, Inv.-Nr. 8.588 [2], 35,0 × 47,5 cm, signiert: Adolf Mayer 28/8 95.

„... Die ‚Schöne Grotte‘ ist das Muster einer Giebel-Grotte. Wir finden sie hoch oben im nördlichen Querschiffe des ‚Großen Domes‘ Nicht bedeutende Größe zeichnet sie aus, ihre untere Breite beträgt nur 40 Meter; ihre Höhe am Eingange 12 Meter; was alle bezaubert, ist die blendende Weiße oder Goldfarbe der meisten Tropfsteine und die Vereinigung all der mannigfaltigen Formen auf einem leicht zu übersehenden Raume

Abb. 8: Riesenglocke im Josef Dom, Lurloch [Riesen Glocke], Inv.-Nr. 8.596 [10], 59,0 × 47,5 cm, signiert: Adolf Mayer.

„... Die ‚Große Glocke‘ selbst, das Prachtstück darunter, hat die erstaunliche Höhe von 10 Meter, ihre Basis ist im Durchmesser nicht viel kleiner. Mit diesen Maßen überholt dieser Stalagmit den ‚Säulenkoloss‘, das größte Tropfsteingebilde der Adelsberger Grotte, mit seinen 5 Meter Höhe und 6 Meter Durchmesser “

Abb. 9: Josefsdom, Lurloch [Großer Dom], Inv.-Nr. 8.601 [15], 76,0 × 94,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

„... Vergleicht man damit die Raumgrößen in der Adelsberger Grotte, so würde mithin der ‚Große Dom‘ der Lurloch-Grotte nur von der Calvarienberg-Grotte in der ersteren übertroffen werden. An der Südwestseite des großen Domes ragt in die weite Halle herein die ‚Gruppe der großen Glocke

Abb. 10: Fahne u. Vorhang, Lurloch, Inv.-Nr. 8.595 [9], 46,0 × 31,0 cm, signiert: Adolf Mayer 8 94.

Von dem ersteren aus können wir noch drei Einzelstücke des ‚Großen Domes‘ besichtigen, die unter den Tropfsteinwundern der Lurloch-Grotte eine ähnliche Berühmtheit erlangen werden, wie der weltbekannte ‚Vorhang‘ in der Adelsberger Grotte; diese sind ein Gebilde gleichen Namens, ferner ‚Die Falten‘ und die ‚Regimentsfahne‘, die feinsten und zartesten Flachgebilde der ganzen unterirdischen Tropfsteinwunderwelt

Abb. 11: Tartarus, Lurloch, Inv.-Nr. 8.594 [8], 47,5 × 35,0 cm, signiert: Adolf Mayer 12/2 95.

„... Blickt man von der ‚Aussichtswarte‘ im ‚Großen Dome‘ in die trümmererfüllten Abstürze am Ende desselben, so mag man den classischen Namen ‚Tartarus‘ dafür zutreffend finden; die ihn gaben, hätten ihn aber gewiss nicht gewählt, wenn sie damals geahnt hätten, welche seltenen Naturschönheiten die tiefen Abgründe darunter bergen, welche herrlichen Überraschungen dem Besucher nach der Fülle des schon Gesehenen auch hier noch zutheil werden

Abb. 12: (Tartarus) Inv.-Nr. 65.514, 61,5 × 95,0 cm, signiert: Adolf Mayer. 1905.

„... Das reizendste Bild treffen wir im Mitteltheile der ‚Tartarus-Grotte‘. Hier begrüßt uns zuerst zur Linken die ‚Altdeutsche Frau‘ im dichten, weiten Winterkleide; sie hat eine Größe von zwei Meter, ihr Mantel 3.6 Meter Umfang. Ihr gegenüber steht ein Stalagmit von 1.5 Meter Höhe und 1.3 Umfang. Sind wir nun zwischen diesen beiden durch, erblicken wir wie im fernen Hintergrunde auf hohem steilen Fels ‚die Ritterburg‘ mit ihren Zinnen und ihrem hochragenden Bergfried. Ein Bild von täuschender Naturwahrheit! Das ‚Säulenwäldchen‘ umgibt sie rückwärts, wie Regen hängt es von zahlreichen Stalaktiten an der Decke über ihr nieder. Ein großes ‚Baldachinzelt‘ und die zwei ‚Heuschobern‘ oder ‚Zuckerhütte‘ begrenzen links und rechts die malerische Perspective

Abb. 13: Abstieg in die Kaskadenklamm, Lurloch [Einstieg in die Klamm], Inv.-Nr. 8.598 [12], 72,0 × 21,5 cm, signiert: Adolf Mayer.

Beim Beginne meiner hydrographischen Untersuchungen in der Lurloch-Grotte betrachtete ich es als eine meiner ersten Aufgaben, zu forschen und sicherzustellen, wie tief der Semriacher Bach unter das allgemeine Niveau ihrer Tropfsteinräume versunken sei. Ich suche daher sogleich die Einsturztrichter in denselben auf und darin die Sinklöcher der unterirdischen Wässer. Durch das westlichste derselben absteigend, erreichte ich einen spiegelförmig ausgewaschenen Schlot und traf so mitten auf die herrliche ‚Tropfstein-Klamm‘ und über Holz- und Strickleitern hinunter auf ihren Grund, 60 Meter unter dem Boden des Großen Domes

Abb. 14: Wasserfall in der Kaskadenklamm, Lurloch [Pinienwald in der Klamm], Inv.-Nr. 8.600 [14], 65,5 × 30,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

„... Und nun erst die Tropfsteingebilde daselbst! Eine kleine Quelle tritt ein in die Klamm als 22 Meter hoher Schleierfall, und dieser baut immer fort an einem eben so hohen silberglänzenden Tropfsteinwasserfalle, der sich im reich gegliederten Schwallen wie aus einer vorragenden Fontäne in die Tiefe stürzt, in erhabener Schönheit nach unten sich verbreiternd. Sodann bildet jene Cascade auf Cascade und zwischen ihnen die Miniatur-Seetümpel, aus denen hier prächtige Teppiche und Baldachine, dort Felsvorsprünge mit förmlichen ‚Tropfsteinwäldern‘, sich spiegelnd, uns entgegen-schauend

Abb. 15: Kaskadenklamm mit der Sinterbrücke, Lurloch [Sinterbrücke, Klamm], Inv.-Nr. 8.597 [11], 65,0 × 30,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

Die Aufmerksamkeit der Besucher werden in der Cascaden-Klamm besonders anregen die ‚Kalktuff-Absätze‘ am Ende der einzelnen Wassertümpel; durch furchtbare Wassereinbrüche wurden sie zumeist im Laufe der Zeiten durchlöchert, eingeschartet oder ihres Untertheiles beraubt, so daß heute ihre Obertheile hin und wieder als ‚Naturbrücken‘ von wunderlichster, ja räthselhafter Gestalt die Cascaden überspannen

Abb. 16: Belvedere-Grotte, Lurloch, Inv.-Nr. 8.591 [5], 47,5 × 35,0 cm, signiert: Adolf Mayer.

Hat man den jetzt noch nothwendigen Leiteraufstieg hinter sich, so sieht man sich plötzlich versetzt in einen rechteckigen ‚Grottensaal‘ von vier bis fünf Meter Breite und 13 Meter Länge und von unabsehbarer Höhe. Der Boden ist wagrecht, die Wände sind umsäumt von ‚Tropfsteinschalen‘, 30 bis 50 Centimeter hoch, mit schön geschwungenen Rändern; in die größte von allen senkt sich aus einer Ecke ein hoher Tropfstein-Wasserfall steil hernieder und spiegelt sich in wunderbarer Reinheit in dem krystallklaren Wasser derselben. Wie ein hohes, schlankes Piniengehölz erhebt es sich ihm zur Linken oder wie eine Säule, die von schweren Draperien mit dichten Längsfalten umkleidet erscheint. Zur Rechten steigt in der Mitte der Wand ein wohl 20 Meter hoher Tropfsteinpfeiler empor, mit ungeheuren Wulsten, vergleichbar den übereinander aufragenden Kronen von an fast senkrechter Bergwand emporklimmenden Laubbäumen ...

LITERATUR

LXXXIX. JAHRESBERICHT des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum über das Jahr 1900. Herausgegeben vom Curatorium. – Im Verlage des Joanneums. Graz, 1901.

XC. JAHRESBERICHT des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum über das Jahr 1901. Herausgegeben vom Curatorium. – Im Verlage des Joanneums. Graz 1902.

JAHRESBERICHT 1972 – Landesmuseum Joanneum Graz. – Neue Folge 2, 166 S., Graz 1973.

JAHRESBERICHT 1973 – Landesmuseum Joanneum Graz. – Neue Folge 3, 167 S., Graz 1974.

FLACK J. (1996): Adolf Mayer – Höhlenforscher und Höhlenmaler. – Akten ALCADI '94, Wiss. Beiheft zu „Die Höhle“, Nr. 49, 155 S., Wien (Verband österreichischer Höhlenforscher) 1996.

GÖTZINGER G. (1925): Zur Erinnerung an Adolf Mayer, den Pionier der steirischen Höhlenforschung. – Speläologisches Jahrbuch, V./VI. Jg., Wien 1924/1925.

GRÄF W. & MODRIJAN W. (1972): Höhlenforschung in der Steiermark. – Schild von Steier, Kleine Schriften, 12, Graz 1972.

HOCHSCHORNERN, K. H. (1983): Zur Geschichte der höhlenkundlichen Vereine Österreichs. – Mitt. Landesver. f. Höhlenkunde i. d. Stmk., 12, 4, S. 203–323, Graz 1983.

ILMING H. (1984): Die Höhle in der bildenden Kunst. – Die Höhle, 35. Jg., Heft 3/4, Wien 1984.

KÖNIGSHOFER J. (1937): Messeausstellung 1937. – Mitteilungen für Höhlenkunde, Neue Folge, 29. Jg., 4. H., Graz 1937.

MAYER A.: Tagebuch 1891–1904. – Archiv des Landesvereines für Höhlenkunde in der Steiermark.

SAAR R. & RUDOLF P. (1979): Geschichte der Höhlenforschung in Österreich. – Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift „Die Höhle“, 13, Wien 1979.

SCHAFFLER H. (1994): Ikonographie der Tanneben. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

SCHAFFLER H. & WEISSENSTEINER V. (1994): Die Lurgrotte und der mittelsteirische Karst. – Abhandlungen zur Sonderpostmarke „Lurgrotte – Peggau – Semriach/Steiermark“ der Serie „Naturschönheiten in Österreich“, Wien 1994.

SCHENK F. & WILD F. (1994): Die Lurgrotte erzählt – 20 S., Peggau und Semriach 1994.

SHAW T. R. (1994): Einige Aspekte der Werbung für die Lurgrotte um 1906. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

TRIMMEL H. (1994): Die „Lurgrotte“ – Schauhöhlenbetrieb und Höhlenschutz. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

WALCHER F. (1895): Die Lurlochgrotte bei Semriach und ihre Schönheiten. Von Professor Ferdinand Walcher in Graz. – Im Selbstverlage. Graz 1895.

WALCHER F. (1896): Plan der Lurgrotte aufgenommen und gezeichnet von Professor Ferdinand Walcher 1894–1896. – Manuskriptkarte 1:1000.

WEISSENSTEINER V. (1994 a): Die Lurgrotte in Kunst, Literatur, Unterhaltung, Wirtschaft, Werbung, Tagespolitik und Soziologie. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

WEISSENSTEINER V. (1994 b): Zur Kenntnis der Lurgrotte vor der Entdeckung 1894. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

WEISSENSTEINER V. (1994 c): Die Einschließung und Rettung der Forscher, die Lurlochkatastrophe 1894. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

WEISSENSTEINER V. (1994 d): Die Erforschung der Lurgrotte nach der Einschließungskatastrophe. – In: Festschrift Lurgrotte 1894–1994.

WENDERICH W. (1894): Lurlochhöhlen bei Semriach nächst Graz, Steiermark, entdeckt vom Mitgliede der „Gesellschaft f. Höhlenforschung in Steiermark“ Herrn J. Bruneller, gemessen und markirt vom Obmanne des Vereines „Die Schöckelfreunde“ Herrn A. Fröhlich, dem Vereinsmitgliede W. Wenderich und 7 Herren aus Semriach. Begangen am 26. & 27. April 1894. – Verlag von Franz Plentls Söhne Graz (1894).

FOTONACHWEIS:

Bild- und Tonarchiv

Anschrift des Verfassers:

Josef FLACK
 Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
 Innere Dienste
 Raubergasse 10
 A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 9–22	GRAZ, 1996
--	------------------	---------	------------

GEFÄHRDETE UND VOM AUSSTERBEN BEDROHTE FARN- UND BLÜTENPFLANZEN DER STEIERMARK

Bemerkenswerte neue Funde oder Fundbestätigungen
der Jahre 1994 und 1995

Von Detlef ERNET und Helmut MELZER

In den Jahren 1994 und 1995 gelang es Mitarbeitern der Abteilung für Botanik und der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft im Naturwissenschaftlichen Verein für Steiermark wiederum, zumeist im Verlaufe von Kartierungsexkursionen für das Projekt der „Kartierung der Flora Mitteleuropas“, in der Steiermark neue Vorkommen seltener und gefährdeter Farn- und Blütenpflanzen zu entdecken oder schon bekannte Vorkommen solcher Arten wieder zu bestätigen.

Wie in den Jahresberichten 1992 und 1993 (vgl. BREGANT, ERNET & MELZER 1993 und 1994), wurden wieder vier Arten, von denen bemerkenswerte Funde vorliegen, ausgewählt, um sie und ihre charakteristischen Merkmale, bevorzugten Lebensräume sowie ihre Gesamtverbreitung in Wort und Bild vorzustellen. Die bisherigen Kenntnisse über ihre Verbreitung in der Steiermark und die neuen Funde und Fundbestätigungen werden besprochen. Punktrasterverbreitungskarten sollen abschließend einen raschen Überblick über die Verbreitung der jeweiligen Art in der Steiermark ermöglichen.



Abb. 1: Triebener Moor: Streuwiese mit Vorkommen der Floh-Segge (Foto: D. ERNET).



Abb. 2: Triebener Moor: im Vordergrund Deponiefläche, dahinter Schwarzerlenbruchwald mit Vorkommen des Kammfarns und der Langblatt-Sternmiere (Foto: D. ERNET).

Alle vier Arten sind Bewohner von Feuchtbiotopen. Drei von ihnen wurden überdies im Triebener Moor, einem Feuchtgebietskomplex aus Niedermooren, Streuwiesen sowie Bruch- und Auwäldern (vgl. Abb. 1), gefunden. Leider wird dieses Mooregebiet schon seit Jahrzehnten durch Entwässerungsmaßnahmen, Deponieausweitungen usw. sukzessive eingeengt (vgl. MELZER 1962, WOLKINGER 1964 und Abb. 2). Es wird daher an dieser Stelle die Gelegenheit ergriffen, für die Erhaltung der letzten Reste dieses floristisch so bemerkenswerten Feuchtgebietes einzutreten.

1. Kammfarn oder Kamm-Wurmfarn (*Dryopteris cristata* [L.] A. Gray)

Der Kammfarn (vgl. Abb. 3) ist dem häufigen und eher bekannten Echten Wurm-farn (*Dryopteris filix-mas* (L.) Schott) recht ähnlich. Seine einfach gefiederten Blätter (Wedel) setzen an einem im Boden kriechenden Wurzelstock an und können bis 90 cm lang werden. Im Gegensatz zum Echten Wurm-farn bildet der Kammfarn zwei in Größe und Gestalt unterschiedliche Blätter aus: größere (35 bis 90 cm lange), aufrecht stehende, lang gestielte, assimilierende und Sporenbehälter (Sporangien) tragende (fertile) sowie kleinere (20 bis 35 cm lange), mehr oder weniger deutlich schräg abstehende, kurz gestielte, nur assimilierende (vegetative) Blätter. Die nur fiederschnittigen bis fiederteiligen Blattfiedern 1. Ordnung (Hauptfiedern) sind bei allen Blättern am Spreitengrund weniger als zweimal und in der Spreitenmitte nur zwei bis dreimal so lang wie breit (beim Echten Wurm-farn mehr als zweimal bzw. vier- bis sechsmal so lang wie breit). Der Lebensraum dieses Farnes sind Bruchwälder und Moorränder. Sein Verbreitungsschwerpunkt liegt in Mittel-, Ost- und im



Abb. 3: Kammfarn im Attemsmoor bei St. Veit am Vogau (Foto: D. ERNET).

südlichen Nordeuropa mit zusätzlichen zerstreuten Vorkommen von Nordspanien und den Britischen Inseln bis nach Westsibirien sowie im nordöstlichen Nordamerika mit zerstreuten Vorkommen auch noch im nordwestlichen Nordamerika (siehe z. B. MEUSEL & al. 1965, HULTÉN & FRIES 1986).

In der **Steiermark** sind derzeit nur fünf Fundgebiete bekannt (vgl. Abb. 7): im Paltental bei Rottenmann (WOLKINGER 1964), bei Edlach (WAGNER 1975; Fundbestätigungen seither nicht gelungen) und bei Trieben (MELZER 1962), im Lamingtal zwischen Pichl-Großdorf und Tragöß-Oberort (PFEIFHOFFER & PICHLER 1985) und im Murtal bei St. Veit am Vogau südöstlich Leibnitz (MELZER 1986).

Bei Trieben konnten Vorkommen des Kammfarnes im Triebener Moor wieder im Jahre 1989 von H. OTTO im Verlaufe von Erhebungen bezüglich einer geplanten Deponieausweitung nachgewiesen werden (mündl. Mitt.), nachdem MELZER (1986) sie dort für wahrscheinlich schon erloschen gehalten hat. Im Jahre 1990 wurde dieses Vorkommen dann von H. OTTO mit A. ARON, E. BREGANT, Th. STER und S. ZALESKY besichtigt. Im Juli 1995 gelang es schließlich dem erstgenannten Autor wieder, diesen Farn im Triebener Moor in einem Schwarzerlenbruchwald nahe einer ausgedehnten Deponiefläche zu finden (vgl. Abb. 2). Da die Mooregebiete der genannten fünf Orte durch Entwässerungsmaßnahmen, Aufforstungen und/oder Bautätigkeit stark an Ausdehnung und Standortqualität verloren haben und erst drei dieser Gebiete durch Unterschutzstellung vor der Zerstörung bewahrt werden, mußte die Art in der Steiermark als in kritischem Maße gefährdet („vom Aussterben bedroht“) eingestuft werden (ZIMMERMANN & al. 1989).

2. Langblatt-Sternmiere (*Stellaria longifolia* Mühlenberg ex Willd.)

Diese nur 10 bis 25 cm Höhe erreichende ausdauernde Sternmiere aus der Familie der Nelkengewächse (*Caryophyllaceae*) hat sehr kleine, unscheinbare weiße Blüten (vgl. Abb. 4). Sie ist der häufigen, in Magerwiesen und Weiderasen vorkommenden Gras-Sternmiere (*Stellaria graminea* L.) sehr ähnlich. Letztere wird aber größer und kräftiger, hat meist größere Blüten, glatte Stengel sowie höchstens am Grunde gewimperte Laubblattränder. Bei der zarteren Langblatt-Sternmiere ist der Stengel dagegen steifer und oberwärts an den Kanten und an den Laubblatträndern durch kleine Papillen rauh.

Als bevorzugter Lebensraum dieser Art werden für Mitteleuropa feuchte Wälder und Waldbrüche (HEGI 1912) bzw. moorige Fichten- und Kiefernwälder (AELLEN & al. in HEGI 1959–1979), für Österreich „feuchte Fichtenwälder, moorige Stellen“ (ADLER & al. 1994) und für die Steiermark „feuchte Nadelwälder und deren Saum- bzw. Ersatzgesellschaften“ (ZIMMERMANN & al. 1989) angegeben. 1993 wurde die Langblatt-Sternmiere von K. TKALCSICS und dem zweitgenannten Autor südöstlich des Zeiritzkampel an der Böschung einer einige Jahre zuvor angelegten Forststraße angetroffen. HEGI (1912) erwähnt aber auch, daß sie in Mitteleuropa stellenweise der Flora der Erlenbrüche angehört. In der Nadelwaldzone Nordeuropas, Nordasiens und des nördlichen Nordamerika ist die Art weit verbreitet. Südlich davon tritt sie als Eiszeitrelikt zerstreut in Mooren und im Mittelgebirge Deutschlands sowie in den Alpen und Karpaten auf (siehe z. B. MEUSEL & al. 1965, HULTÉN & FRIES 1986).

In der **Steiermark** wurde diese Art nur in einem ziemlich eng begrenzten Gebiet nördlich und südlich der Palten-Liesing-Talfurche in den Eisenerzer Alpen und Seckauer Tauern gefunden (MELZER 1957, 1982 und WAGNER & MECENOVIC 1973 bzw. Verbreitungskarte in ZIMMERMANN & al. 1989). Im Juli 1995 konnte sie vom erstgenannten Autor auch etwas weiter westlich von den bisher bekannt gewordenen Vorkommen, und zwar im Paltental im Triebener Moor, entdeckt werden (vgl. Abb. 7). Sie wächst dort in einem lichten, dicht mit Schilf bewachsenen Schwarzerlenbestand bzw. an einer weiteren Stelle weiter östlich am Rande eines ebenfalls mit Schilf durchwachsenen Schwarzerlenbruchwaldes. Nach ZIMMERMANN & al. (1989) ist diese Sternmiere wegen ihrer Seltenheit durch forstliche Eingriffe, Störung des Wasserhaushaltes und Bodeneutrophierung potentiell gefährdet.



Abb. 4: Langblatt-Sternmiere im Triebener Moor (Foto: D. ERNET).

3. Floh-Segge (*Carex pulicaris* L.)

Diese meist kleine, höchstens 35 cm groß werdende Segge aus der Familie der Sauergräser (*Cyperaceae*) kann mit ihren dünnen Stengeln und borstlichen Blättern (vgl. Abb. 5) leicht übersehen werden. Die Stengel überragen die Laubblätter erst zur Fruchtreife und tragen an ihren Enden jeweils nur eine einzige, 10 bis 20 mm lange, länglich-walzige Ähre, die im unteren Teil weibliche und im oberen männliche Blüten ausbildet. Die bei allen Seggen vorhandenen schlauchförmig geschlossenen Gebilde (die Schläuche) umschließen die nur aus einem Fruchtknoten mit Griffel und – bei dieser Art – zwei Narben bestehende weibliche Blüte bzw. die einsamige Nußfrucht und sind 4 bis 5 mm lang, lanzettlich, dunkelbraun und zuletzt herab-

geschlagen. Von der flohähnlichen Gestalt und Farbe der Schläuche rührt überdies auch der Name dieser Segge, die vorzugsweise nährstoffarme Flach- und Quellmoore sowie Feuchtwiesen der Hügel- und Bergstufe besiedelt. Sie ist in West-, Mittel- und im westlichen Osteuropa sowie im westlichen und südlichen Nordeuropa und auf Island verbreitet (siehe HULTÉN & FRIES 1986).



Abb. 5: Floh-Segge im Triebener Moor (Foto: D. ERNET).

In der **Steiermark** kommt die Floh-Segge nach neueren Meldungen (z. B. von MELZER 1969) nur mehr in den nordwestlichen Landesteilen zerstreut vor (siehe Verbreitungskarte in ZIMMERMANN & al. 1989). Das Vorkommen im Triebener Moor (vgl. Abb. 8) ist neu für das Paltental, wurde von H. MATZ, Liezen, im Jahre 1994 entdeckt (brief. Mitt.) und im Jahre 1995 im Zuge einer Kartierungsexkursion mit ihm besichtigt. Durch Intensivnutzung, Eutrophierung, Entwässerung, Aufforstung und Bautätigkeit ist die Art nach ZIMMERMANN & al. (1989) in der Steiermark im Bestand gefährdet.

4. Grannen-Segge (*Carex microglochin* WAHLENBERG)

Die Grannen-Segge ist noch kleiner (höchstens 20 cm groß) und unscheinbarer als die Floh-Segge. Sie hat ebenfalls borstliche Blätter und bildet gleichfalls nur eine, unten weibliche, oben männliche Blüten tragende Ähre am Ende der Stengel aus (vgl. Abb. 6). Die Laubblätter sind jedoch nur ein viertel bis halb so lang wie die Stengel. Die endständige Ähre ist kaum 10 mm lang. Aus den schmal eilanzett-

lichen, 3,5 bis 4,5 mm langen braunen Schläuchen ragen außerdem grannenartige Achsenspitzen hervor (daher der Name!). Die Grannen-Segge hat sich bei uns gleichfalls auf Quell- und Flachmoore spezialisiert, allerdings auf solche in höheren Gebirgslagen, nämlich von der Bergstufe bis in die untere alpine Stufe. Ihre Verbreitung reicht in der arktischen Zone von Europa über Island und Grönland bis nach Nordamerika. Südlich davon findet man sie in den höheren Lagen der Gebirge wieder, wie z. B. in den Alpen, Karpaten, im Kaukasus, Tienschan, Altai, Himalaja und in den Rocky Mountains, aber auch in der Antarktis und in den Anden (siehe MEUSEL & al. 1965, HULTÉN & FRIES 1986). Die Verbreitung ist arktisch-antarktisch-alpin, wobei die Vorkommen in den höheren Gebirgslagen als eiszeitlich-reliktär zu betrachten sind.



Abb. 6: Grannen-Segge im Gebiet der Kamphütten (Foto: D. ERNET).

In der **Steiermark** war bisher nur ein ziemlich kleines Gebiet im Toten Gebirge, und zwar die Tauplitzalm, als Wohngebiet dieser Art bekannt, wo sie entlang von Quellbächlein an kiesigen und an anmoorigen Stellen wächst (MELZER 1964). Im Jahre 1994 konnte sie anlässlich einer Kartierungsexkursion im Gebiet der Kamphütten, etwa 5 km weiter östlich der Tauplitzalm, entdeckt werden. Das Verbreitungsgebiet hat sich dadurch freilich nicht wesentlich erweitert (siehe Abb. 8). Im übrigen Österreich ist die Grannen-Segge überdies mit Sicherheit nur noch in Tirol nachgewiesen worden. Wegen ihrer Seltenheit wird sie in der Steiermark von ZIMMERMANN & al. (1989) als potentiell gefährdet betrachtet und als Gefährdungsursachen alpiner Massentourismus, Eutrophierung und Uferverbau genannt.

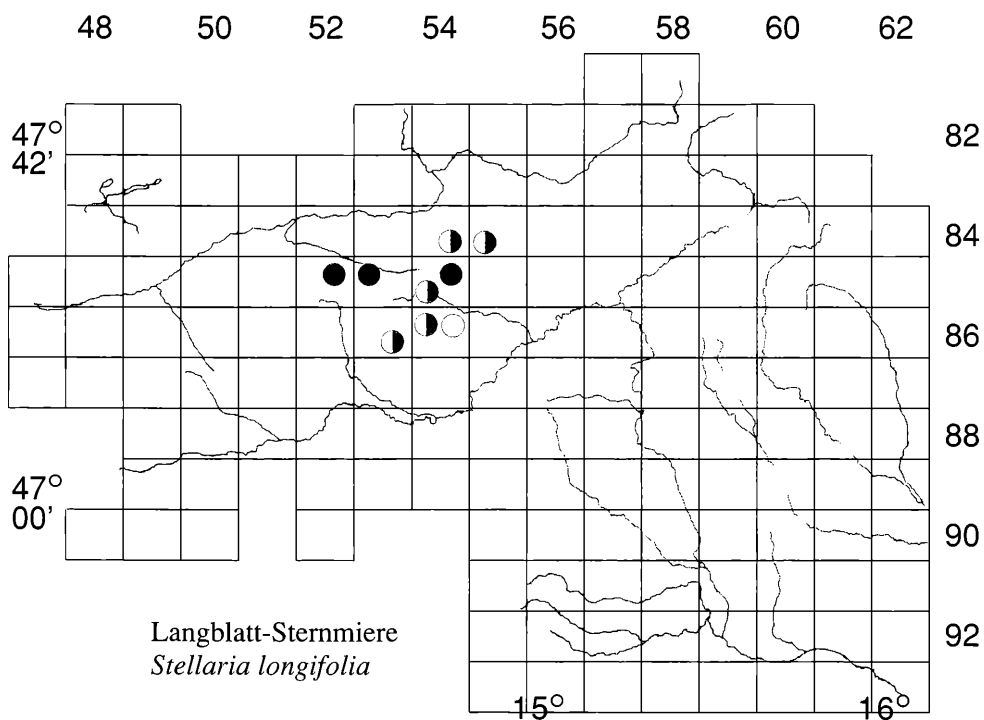
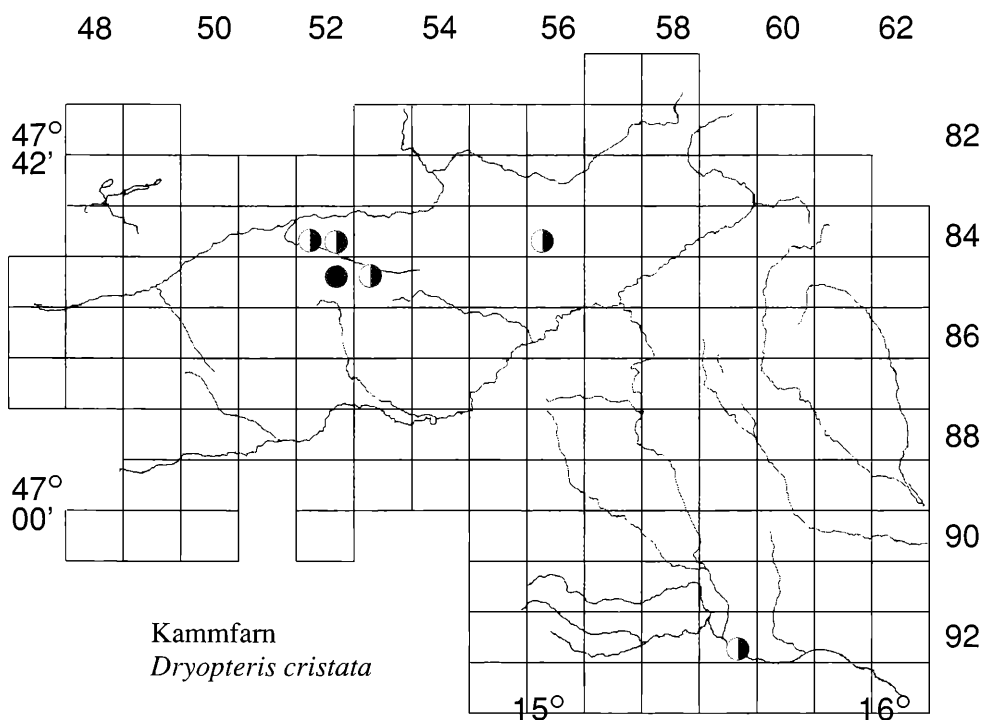


Abb. 7: Verbreitung des Kammfarns und der Langblatt-Sternmiere in der Steiermark: Rasterpunkte für Funde vor 1945, ◐ nach 1945 und ● für in den letzten Jahren entdeckte Vorkommen oder wiederbestätigte Funde (nach ZIMMERMANN & al. 1989, etwas verändert und ergänzt).

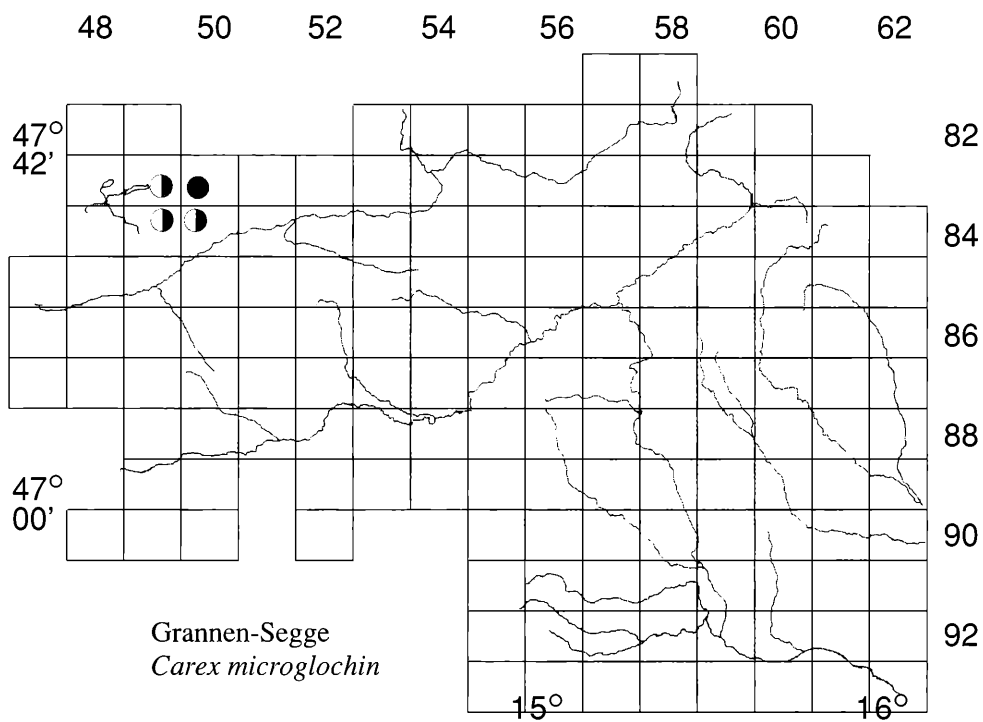
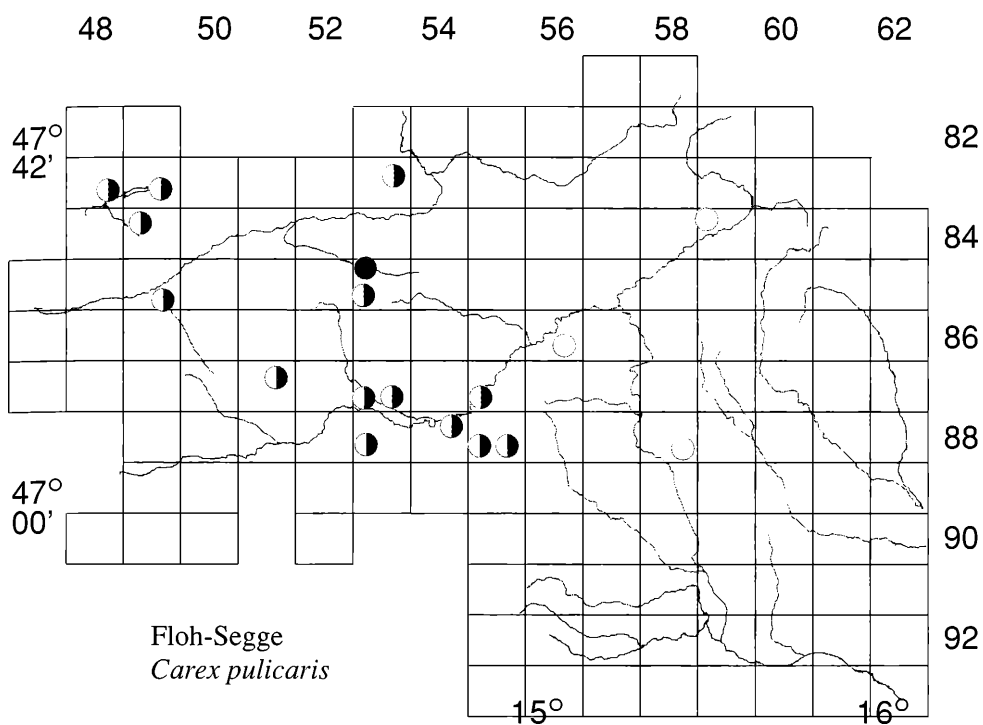


Abb. 8: Verbreitung der Floh-Segge und Grannen-Segge in der Steiermark: übrige Erläuterungen siehe Abb. 7

Nach ADLER & al. (1994) ist die Grannen-Segge in Österreich jedoch vom Aussterben bedroht.

Herrn Prof. Mag. H. MATZ danken wir für die Erlaubnis, seinen Fund von *Carex pulicaris* im Triebener Moor bekannt zu geben, und für das Entgegenkommen, den erstgenannten Autor dort zu den Beständen dieser Art geführt zu haben.

LITERATUR

ADLER W., OSWALD K. & FISCHER R. 1994: Exkursionsflora von Österreich. – Stuttgart: Ulmer.

BREGANT E., ERNET D. & MELZER H. 1993: Vom Aussterben bedrohte Farn- und Blütenpflanzen der Steiermark. Bemerkenswerte Funde des Jahres 1992 (Ein Beitrag zum „Jahr der Feuchtgebiete“ 1993). – Jber. Landesmus. Joanneum Graz 1992, N. F., 22, 119–124.

BREGANT E., ERNET D. & MELZER H. 1994: Gefährdete und vom Aussterben bedrohte Farn- und Blütenpflanzen der Steiermark. Bemerkenswerte Funde des Jahres 1993 und vorangegangener Jahre. – Jber. Landesmus. Joanneum Graz 1993, N. F., 23, 39–48.

HEGI G. 1912: Illustrierte Flora von Mittel-Europa. 3. – München: Lehmann.

HEGI G. 1959–1979: Illustrierte Flora von Mitteleuropa. 3 (2). 2., völlig neu bearb. Aufl. – Berlin und Hamburg: Parey

HULTÉN E. & FRIES M. 1986: Atlas of the North European Vascular Plants North of the Tropic of Cancer. 1, 3. – Königstein: Koeltz.

MELZER H. 1957: Neues zur Flora von Steiermark. – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark 87, 114–119.

MELZER H. 1962: Neues zur Flora von Steiermark (V). – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark, 92, 77–100.

MELZER H. 1964: Neues zur Flora von Steiermark (VII). – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark, 94, 108–125.

MELZER H. 1967: Neues zur Flora von Steiermark, X. – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark 97, 41–51.

MELZER H. 1969: Neues zur Flora von Steiermark, XII. – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark, 99, 33–47.

MELZER H. 1986: Neues zur Flora der Steiermark, XXVIII. – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark, 116, 173–190.

MEUSEL H., JÄGER E. & WEINERT E. 1965: Vergleichende Chorologie der Zentraleuropäischen Flora. – Jena: Fischer.

PFEIFHOFFER H. W. & PICHLER R. 1985: Ein Neufund von *Dryopteris cristata* (L.) A. Gray in einem obersteirischen Mooregebiet. – Not. Flora Steiermark, 7, 7–10.

WAGNER H. 1975: Zum Gesellschaftsanschluß von *Betula humilis* und *Pedicularis sceptrum-carolinum* bei Edlach im Paltental, Steiermark. – Beitr. naturk. Forsch. Südw. Dtl., 34, 403–409.

WAGNER R. & MECENOVIC K. 1973: Flora von Eisenerz und Umgebung. – Mitt. Abt. Bot. Landesmus. Joanneum Graz, 2/3.

WOLKINGER F. 1964: Das Walder Moor in ökologisch-vegetationskundlicher Sicht. – Mitt. Naturwiss. Ver. Steiermark, 94, 151–166.

ZIMMERMANN A., KNIELY G., MELZER H., MAURER W. & HÖLLRIEGL R. 1989: Atlas gefährdeter Farn- und Blütenpflanzen der Steiermark. – Graz: Joanneum-Ver. (auch in: Mitt. Abt. Bot. Landesmus. Joanneum Graz, 18/19).

Anschriften der Verfasser:

Mag. Dr. Detlef ERNET
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Botanik
Raubergasse 10
A-8010 Graz
Mag. H. MELZER
Buchengasse 14
A-8740 Zeltweg

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 23–32	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

DIE RITTERWANZE *AROCATUS LONGICEPS* – EINE FÜR MITTELEUROPA NEUE TIERART (HETEROPTERA, LYGAEIDAE)

Karl ADLBAUER und Thomas FRIESS

Zusammenfassung

Es wird über die Einwanderung und offensichtlich erfolgreiche Einbürgerung der südöstlich verbreiteten Ritterwanze *Arocatus longiceps* STAL in die Steiermark berichtet.

Einleitung

Arealgrenzen von Tier- oder auch Pflanzenarten sind nur in den seltensten Fällen unveränderbare, statische Grenzen. Ausweitungen oder Regressionen von Verbreitungsgebieten in Abhängigkeit von Klimaschwankungen, sich verändernden biotischen Faktoren – wie z. B. Ausbreitung oder Verschwinden gewisser potentieller Wirts- oder Fraßpflanzen, von Parasiten, Freßfeinden oder auch Beutetieren – sind völlig normale Erscheinungen in der Natur. Verstärkt werden derartige Verschiebungen ganz massiv durch die Tätigkeit des Menschen, der durch seine Aktivitäten einerseits die Voraussetzungen dafür schafft, andererseits auch direkt eingreift, indem Arten bekämpft werden, indem ihnen die Lebensgrundlage entzogen wird oder auch dadurch, daß Arten verschleppt bzw. eingebürgert werden.

Der 1995 erschienene Katalog „Einwanderer – Neue Tierarten erobern Österreich“ zur gleichnamigen Sonderausstellung des Oberösterreichischen Landesmuseums Linz bringt genügend Beispiele zu dieser Thematik. REICHHOLF 1995 geht darin auch sehr ausführlich auf die Wertung solcher Veränderungen durch den Menschen ein und zeigt sehr anschaulich, daß unsere Werthaltung gegenüber sich ausbreitenden, eingewanderten oder auch eingeschleppten Arten stets eine sehr subjektive ist und mit ökologischen Argumenten so gut wie nie in Einklang zu bringen ist.

Eine in Graz im Jahr 1995 erstmalig in Erscheinung getretene Insektenart macht uns die oben angesprochene Dynamik ein weiteres Mal deutlich.

Erstes Auftreten bzw. Entdeckung

Im Herbst 1995 erhielt die Abteilung für Zoologie von zwei Familien in der Dürergasse (neben der Elisabethschule) und der Elisabethstraße in Graz Anfragen (und mitgelieferte Exemplare) zu Käfern, die in großer Zahl durch die geöffneten Fenster in die jeweiligen Wohnungen flogen. Gleichzeitig wurden Tiere mit einer ähnlichen Beobachtung bzw. Fragestellung auch an das ÖKOTEAM, Graz, geschickt (Harrachgasse, im ersten Stock in Anzahl unter Parkettboden).

Bei den „Käfern“ handelte es sich überraschenderweise um Ritterwanzen (Lygaeidae) der Art *Arocatus longiceps* STAL, 1873, die auf der Suche nach einem geeigneten Winterquartier in die Wohnungen gelangten.

Bisher bekannte Verbreitung

Arocatus longiceps ist aus Italien inklusive Sizilien, dem ehemaligen Jugoslawien (Slowenien, Mazedonien), Albanien, Bulgarien, Griechenland inklusive Kreta und Rhodos, der Ukraine, Südrußland, dem Kaukasus, Azerbaidjan, der Türkei und dem Iran bekannt (STICHEL 1957, HEISS 1983, JOSIFOV 1986, GOGALA & GOGALA 1989, GÜNTHER 1990, HEISS & JOSIFOV 1986 und Pericart in litteris). Das Verbreitungsbild ist als pontomediterran zu bezeichnen – die Art wird hiermit erstmalig aus Mitteleuropa gemeldet.

Festgestellte Vorkommen in der Steiermark

Eine im Winter 1995/96 unternommene Nachsuche bzw. gezielte Untersuchung unter den großflächigen Borkenschuppen von Platanen – bei uns in der Regel Hybriden zwischen *Platanus orientalis* und *Platanus occidentalis* (KLAUSNITZER 1988, KREISSL et al 1988) – zuerst an verschiedenen Stellen in Graz, in der Folge auch an anderen Orten in der Steiermark, in Kärnten, Wien und Niederösterreich, ergab einerseits eine überraschend ausgedehnte Verbreitung, andererseits eine teilweise beachtliche Dichte.



Abb. 1: *Arocatus longiceps* auf der Unterseite von Platanenborkenschuppen.

Foto: K. Adlbauer

Tabelle 1: Nachweise in Graz

Fundort	Häufigkeit	Beifänge
Botanischer Garten	m–h	–
Schloßpark Eggenberg	m–h	<i>Acericerus vittifrons</i> (Cicadellidae) <i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae)
Eggenberger Alle	m–h	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae)
Schillerplatz	m–h	–
Baiernstraße	m–h	–
Felix-Dahn-Platz	e	–
Münzgrabenstraße	e	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae) <i>Lygus rugulipennis</i> (Miridae)
Leechwald	e	–
Elisabethstraße	sh	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae) <i>Ledra aurita</i> – L (Cicadellidae)
Hugo-Wolf-Gasse	e	–
Laimburggasse	e	–
Körblergasse	m–h	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae) <i>Dromius quadrinotatus</i> (Carabidae) <i>Harmonia quadripunctata</i> (Coccinellidae)
Universitätsplatz	e	–
Harrachgasse	m–h	–
Stadtpark	sh	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae) <i>Dromius quadrimaculatus</i> (Carabidae)

Tabelle 2: Nachweise in der Steiermark

Fundort	Häufigkeit	Beifänge
Köflach, BRG	e	<i>Orius cf. majusculus</i> (Anthocoridae)
Voitsberg, Schloß Greisenegg Schillerdenkmal	m–h	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae) <i>Orthops kalmii</i> (Miridae) <i>Orius cf. majusculus</i> (Anthocoridae)
Lieboch, Siedlungsstraße	e	<i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae)
Gleisdorf, Bahnhofstraße BRG	sh	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae) <i>Dictyla humuli</i> (Tingidae) <i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae) <i>Anthocoris amplicollis</i> (Anthocoridae) <i>Thanasimus formicarius</i> (Cleridae)
Deutschlandsberg, Florian-Pojatzi-Straße	e	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae) <i>Deraeocoris lutescens</i> (Miridae)
Eibiswald, Kirche	sh	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae)
Leibnitz, hinter Bahnhof	e	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae) <i>Thanasimus formicarius</i> (Cleridae)

Fundort	Häufigkeit	Beifänge
Fürstenfeld, Sparkasse Gerichtsbergenstraße	sh	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae)
Feldbach, Hauptplatz	m–h	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae)
Bad Gleichenberg, Gemeindeamt Wickenburgallee	e	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae)
Mureck, Lorberplatz	e	<i>Corytucha ciliata</i> (Tingidae)

Abkürzungen: e = einzeln
m–h = mehrfach bis häufig
sh = sehr häufig

Belegexemplare befinden sich in der Sammlung des Landesmuseums Joanneum und in den Sammlungen T. Frieß, W. Holzinger und E. Heiss.

Nicht festgestellt wurde die Art trotz Suche an Platanenstandorten im Augarten in Graz, in Vogau bei Leibnitz, an vier Standorten in Bruck an der Mur, in Knittelfeld, in Klagenfurt, in Marchegg (Schloß Marchegg) und im Schloßpark Schönbrunn in Wien. Negativ verlief die Suche auch in Graz unter Roßkastanienborkenschuppen.

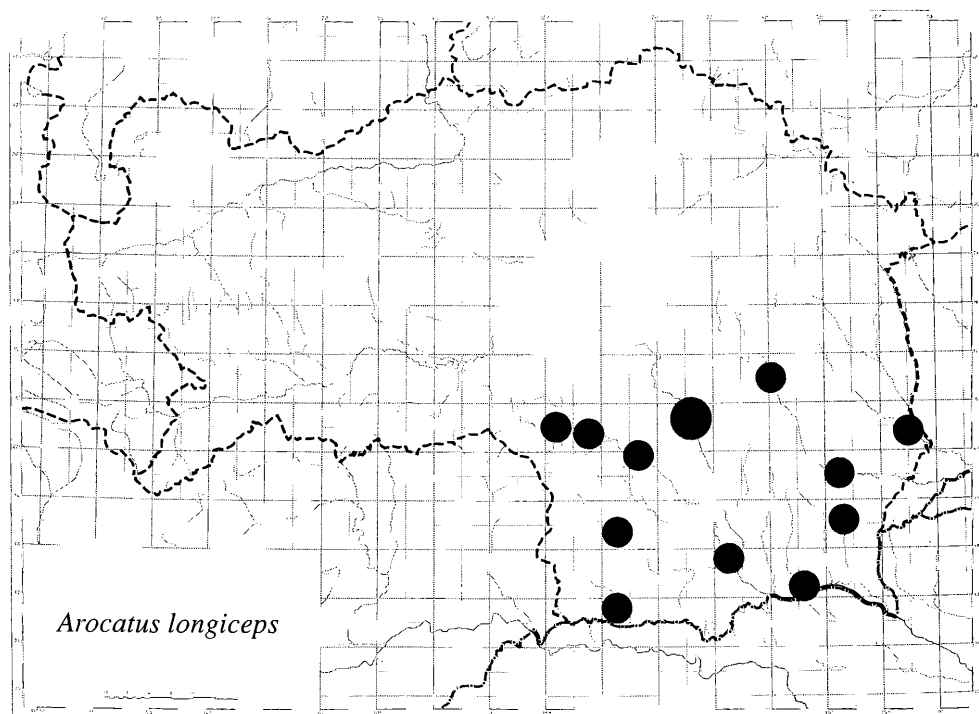


Abb. 2: Bis jetzt festgestellte Vorkommen von *Arocatus longiceps* in der Steiermark und Mitteleuropa.



Abb. 3: An der Platanenallee in der Elisabethstraße in Graz wurde das massive Vorkommen von *Arocatus longiceps* entdeckt.

Foto: K. Adlbauer

Diskussion

Ritterwanzen der Gattung *Arocatus* leben auf Bäumen (Erlen, Eichen, Ulmen, Platanen) und saugen an den Früchten. In Mitteleuropa kommen noch *A. roeseli* SCHILL. und *A. melanocephalus* F. vor – die Verbreitung und bekannte Biologie dieser immer schon heimischen Arten skizziert GÜNTHER 1981.

Die Arten der Gattung überwintern als Imago – wie dies bei vielen Lygaeiden der Fall ist – und können während des Winters deshalb auch relativ leicht in ihren Überwinterungsquartieren nachgewiesen werden.

Gerade Platanen eignen sich auf Grund ihrer rissigen, sich in kleineren oder größeren Platten ablösenden Borke hervorragend als Überwinterungsquartiere verschiedener Insekten und anderer Arthropoden. Untersuchungen zur Überwinterung von Wanzen bzw. Insekten unter Platanenborkenschuppen wurden etwa von PUISSEGUR 1951 und KLAUSNITZER 1988 durchgeführt.

Es stellt sich die Frage, ob *Arocatus longiceps* in der Vergangenheit nur übersehen und nun nach einer massiven Häufigkeitszunahme erst jetzt in der Steiermark entdeckt wurde oder ob die Tiere als „Neubürger“ anzusehen sind. Gerade die Platanenborke wurde in der jüngeren Vergangenheit systematisch auf überwinternde Wanzen hin untersucht. Die in jüngster Zeit bei uns aufgetretene Platanennetzwanze *Corytucha ciliata* (SAY) gab auch in Graz und anderen Orten der Steiermark Veranlassung, Platanen intensiv auf diese aus Nordamerika stammende, eingeschleppte Art hin zu untersuchen (KREISSL et al 1988, HEISS 1995). Dabei wäre die verhältnismäßig auffällige Ritterwanze mit Sicherheit nicht übersehen worden. Man kann somit davon ausgehen, daß *A. longiceps* zumindest Ende der 80er Jahre noch nicht bei uns heimisch war.

Das neu entdeckte massive Vorkommen an den Alleeebäumen im Stadtgebiet von Graz ließ zuerst den Gedanken an eine Einschleppung der u. a. auf dem Balkan beheimateten Wanzenart aufkommen. Die daraufhin durchgeführten gezielten Nachforschungen in der West- und Oststeiermark, die zum allergrößten Teil positiv verliefen, ergaben jedoch ein ganz anderes Bild.

Das nahezu flächendeckende Vorkommen bei Vorhandensein von Platanen schließt jeden Zweifel aus, daß *Arocatus longiceps* anders als durch aktive Einwanderung nach Mitteleuropa gelangte und bei uns Fuß fassen konnte. Es liegt die Vermutung nahe, daß die warmen und trockenen Sommer, die zu Beginn der 90er Jahre (besonders 1993/1994) auftraten, diese Immigration erst ermöglichten.

Wenngleich *Arocatus*-Arten mildes Klima zu bevorzugen scheinen (GÜNTHER 1991), fällt auf, daß *Arocatus longiceps* auch bei Temperaturen unter 0°, hervorgeholt aus seinem Winterquartier, verhältnismäßig mobil ist und in der Lage ist, langsam umherzukriechen. Ein derartiges Verhalten ist bei pontisch verbreiteten Arthropoden jedoch nichts Ungewöhnliches.

Eine Schädlichkeit für den Menschen oder die von *A. longiceps* bewohnten Platanen ist bis jetzt nicht bekannt geworden und ist auch nicht zu erwarten.

Dank

Herrn Dipl.-Ing. Dr. Ernst Heiss, Innsbruck, danken wir für den Vergleich von Tieren, die in Graz gesammelt wurden, mit Tieren aus Griechenland und der Türkei – es konnten keinerlei Unterschiede festgestellt werden –, Herrn Dipl.-Ing. Jean Péricart, Montereau, sind wir für Mitteilungen über die Verbreitung ebenfalls sehr zu Dank verpflichtet.

LITERATUR

- GOGALA A. & GOGALA M. 1989. True Bugs of Slovenia (Insecta: Heteroptera). – Biol. Vestn., 37 (1): 11–44.
- GÜNTHER H. 1981. Neue und seltene Wanzenarten (Hemiptera, Heteroptera) im Mittelrheingebiet. – Mainzer Naturw. Archiv, 19: 101–112.
- GÜNTHER H. 1990. Contribution to the Heteroptera fauna of the Balkan peninsula. – Scopolia, Supp. 1: 39–52.
- HEISS E. 1983. Heteropteren aus Kreta I (Insecta: Heteroptera). – Ber. nat.-med. Ver. Innsbruck, 70: 135–144.
- HEISS E. 1995. Die amerikanische Platanennetzwanze *Corytucha ciliata* – eine Adventivart im Vormarsch auf Europa (Heteroptera, Tingidae). – Stapfia, 37: 143–148.
- HEISS E. & JOSIFOV M. 1990. Vergleichende Untersuchung über Artspektrum, Zoogeographie und Ökologie der Heteropteren-Fauna in Hochgebirgen Österreichs und Bulgariens. – Ber. nat.-med. Ver. Innsbruck, 77: 123–161.
- JOSIFOV M. 1986. Verzeichnis der von der Balkanhalbinsel bekannten Heteropterenarten (Insecta, Heteroptera). – Faun. Abh. Mus. Tierkunde Dresden, 14 (6): 61–93.
- KLAUSNITZER B. 1988. Zur Kenntnis der winterlichen Insektenvergesellschaftung unter Platanenborke (Heteroptera, Coleoptera). – Entomol. Nachr. Ber., 32 (3): 107–112.
- KREISSL E., WOLKINGER F. & GEPP J. 1988. Zum Auftreten von *Corytucha ciliata* (SAY) in der Steiermark und im südlichen Burgenland (Tingidae, Heteroptera). – Mitt. Abt. Zool. Landesmus. Joanneum, 41: 39–48.
- PUISSEGUR C. 1951. Les Rhynchotes Hétéroptères hivernants des écorces de Platanes (Région de Montpellier). – Vie et Milieu, Paris, 2 (4): 473–480.
- REICHHOLF J. H. 1995. Die Natur wieder zulassen. – Stapfia, 37: 7–15.
- STICHEL W. 1957. Illustrierte Bestimmungstabellen der Wanzen. II. Europa, Bd. 4, Lygaeidae. – Berlin, 838 pp.

Anschrift der Verfasser:

Dr. Karl ADLBAUER
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Zoologie
Raubergasse 10
A-8010 Graz

Thomas FRIESS
Institut für Zoologie der
Karl-Franzens-Universität
Universitätsplatz 2
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 33–39	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

DIE ZOOLOGIE IM WANDEL – EIN SPAZIERGANG DURCH STEIRISCHE LEBENSRAÜME

Ursula STOCKINGER

Im Sommer 1995, als noch eine Ausstellung mit dem Themenkreis „Käfer“ in den Räumen der Zoologie gezeigt wurde, faßten wir den Entschluß, die „Lebensräume heimischer Tiere“ für unsere Besucher attraktiver zu gestalten. Diese Ausstellung, die ruhte zu diesem Zeitpunkt in einem Depot, war aus einer Sonderausstellung hervorgegangen. Sie informierte in einheitlich gestalteten Kojen über Wirbeltiere der Steiermark; der Schwerpunkt galt der Vogelwelt. Diese Uniformität, wobei Schwarzweißaufnahmen den Hintergrund und mit Sand überzogene Platten den Untergrund für unsere Präparate bildeten, erschien uns nicht mehr zeitgemäß. Wir wollten farbige Landschaftsaufnahmen, naturnah gestaltete Biotope und ein breiteres Artenspektrum mit Kennzeichnung der bedrohten Arten realisieren.

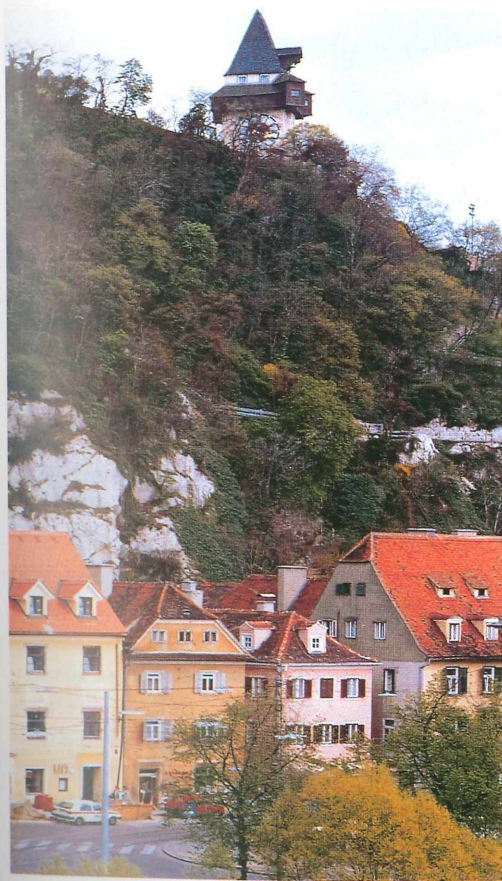


Abb. 1 a: Lebensraum Siedlungen, Grazer Schloßberg. Foto: Bild- und Tonarchiv.

Abb. 1 b: Kleine Hufeisennase (*Rhinolophus hipposideros*).

Es war nicht an eine Finanzierung aus dem ordentlichen Budget zu denken, und Sponsoren hatten uns schon bei der Käferausstellung unter die Arme gegriffen. Wie sollten wir also unsere Pläne verwirklichen? Das lebendige Bild unseres Zieles vor Augen, wurden wir erneut bei dem Museum zugetanen Menschen und auch bei unserer Direktorin, Frau Dr. Barbara Kaiser, vorstellig. Wohlwollen wurde unseren Plänen entgegengebracht, und spontane finanzielle Zusagen, wie zum Beispiel von der Steirischen Landesjägerschaft, deren Leitung sich sofort bereit erklärte, das Patronat über zwei Biotope zu übernehmen, bestärkten uns in der Umsetzung unserer Ideen.

Mit viel Freude und Elan machten wir uns ans Werk. Bald traten die ersten Schwierigkeiten auf. Unser Präparator wurde aus einem Krankenstand heraus in Frühpension geschickt. Wer sollte nun die Präparate reinigen? Außerdem war er „Mann für alles“ Es galt, Vitrinen um- und neu zu bauen, Platten zu streichen, Lebensräume nachzubauen. Streitgespräche entbrannten ob der Sinnhaftigkeit unseres Vorhabens. Sollten wir doch die alte Aufstellung unverändert übernehmen? Nein, wir wollten einen zukunftsweisenden Weg beschreiten. Die neue Ausstellung sollte den Besuchern die Illusion ermöglichen, in der Natur unterwegs zu sein und dort Tiere zu beobachten.

Ein Hilferuf erging an die Referate des Museums. Und erneut zeichnete sich Hilfe ab. Einen Teil der Tischlerarbeiten übernahm die Volkskunde, die Maler eilten aus der Alten Galerie zu uns, das Know-how zum Aufstellen des Vitrinensystems lieferte die Mineralogie. Unsere Aufseherin, Frau Renate Ahm, erkannte ihr Potential als „Landschaftsarchitektin“ und baute mit viel Freude und Liebe am Detail zehn Lebensräume der Steiermark nach. Ein Sonderbudget des Landes und mehrere Sponsoren ermöglichten uns, eine moderne Beleuchtung installieren zu lassen, elf Farbvergrößerungen – das Gebirgsfoto hat Ausmaße von etwa 3×4 m – in Auftrag zu geben und die Beschriftungen zu erneuern. Für den Bau einer Gebirgslandschaft und eines Lebensraumes für heimische Amphibien konnte durch die Unterstützung der Direktion ein externer Graphiker gewonnen werden.

So entstand Schritt für Schritt, mit dem Einsatz vieler Kollegen, ein steirischer Biotop nach dem anderen:

- für die Stadt wurden Pflastersteine nachgebaut
- für's Kulturland wurde Getreide zu Garben gebunden
- Efeu wächst im Auwald am Boden und an den Bäumen
- Schilf umfaßt das stehende Gewässer
- Flußkiesel ließen in der Mur eine Schotterbank entstehen
- der Wespenbussard findet seinen Platz, um Nahrung zu suchen, inmitten von Gräsern eines Trockenhangs
- Buchenlaub und Nadeln bedecken die Böden der dargestellten Wälder
- Erika und Latschen wachsen in der Zwergstrauchheide
- eine Felsenlandschaft ist die Kulisse vor dem Hochgebirgsfoto

In mehreren Arbeitsgesprächen wurde auch versucht, die Texte nach museologischen Richtlinien zu erstellen. Kurze Sätze und der Verzicht auf zoologisches Fachvokabular sollen den Besuchern aller Altersstufen den Einstieg in die Thematik der Ausstellung ermöglichen. Um den Betrachter nicht durch Beschriftungen an den Objekten zu irritieren, sind Kurzinformationen und Tiernamen an Pulten außerhalb des Biotops angebracht. Für ausführlichere Informationen ist ein Abteilungsführer in Planung.



Abb. 2 a: Lebensraum Kulturland, Oststeirisches Hügelland. Foto: L. Zechner.
Abb. 2 b: Wiedehopf (*Upupa epops*).



Im Zuge des folgenden Textes möchte ich, um die zoologische Seite dieser Ausführungen nicht zu kurz kommen zu lassen, jeweils ein Tier aus einem Lebensraum vorstellen. Schwerpunkt ist wieder auf die Darstellung der Wirbeltiere gelegt, sind sie doch auf Grund ihrer Größe am einfachsten beobachtbar. Insektenkästen stellen jedoch überblicksmäßig unsere heimischen Schmetterlings- und Käferarten vor.

Apropos Käfer: Drei Insektarien laden ein, vor ihnen zu verweilen und ihr krabbelndes Innenleben zu betrachten. Rosenkäfer aus dem In- und Ausland (*Cetonia aurata*, *Protaetia cuprea*, *Pachnoda marginata*) sowie Schwarzkäfer (*Zophobas morio*) lassen sich nicht bei ihren Tätigkeiten – wie z. B. Nahrungsaufnahme oder Paarung – stören. An der Glaswand des Schwarzkäferinsektariums entdeckt man Höhlungen mit sich verpuppenden Larven und Puppen der Käfer. Beobachtet man die Puppen über einen längeren Zeitraum (drei Wochen Ausdauer sind nötig), ist man Augenzeuge der Metamorphose zum fertigen Käfer.

Ebenfalls spannend zu beobachten sind die zu den Schmerlen zählenden Steinbeißer, *Cobitis taenia*, und Goldsteinbeißer, *Cobitis aurata*, in unserem Aquarium. Goldsteinbeißer wurden 1992 in den Grabenlandbächen von O. Tiefenbach und W. Ahnelt für die Steiermark erstmals gefunden. Die Haltung dieser, kühle Fließwässer

gewohnte Fische ist etwas problematisch. Deswegen sind wir stolz darauf, daß die „Museumsfische“ schon Nachwuchs hatten. Da sie ein verstecktes Dasein am Gewässerboden führen, ragt manchmal nur ein Kopf zwischen den Steinchen heraus. Erst das Futter, Fadenwürmer, lockt sie aus dem Versteck hervor.

Doch nun beginnen wir unseren Spaziergang durch die Steiermark. Ausgangspunkt ist die Landeshauptstadt **Graz**. Wir wollen danach das Hügelland, dann Gewässer, Wälder und schließlich die Niederen Tauern mit ihrer Tierwelt erkunden.

Am Fuße des Schloßberges stehend, entdecken wir an den Holzbalken des Firstes eines Hauses zwei Kleine Hufeisennasen, *Rhinolophus hipposideros*. Da es Tag ist, schlafen diese knapp 5 cm großen Feldermäuse. Doch wir haben sie schon etwas gestört, ihr Körper ist nicht mehr ganz von den Flughäuten umhüllt. So erkennen wir auch ihren hufeisenförmigen Nasenaufsatz, der ihrer Familie den Namen gab (*Rhinolophidae*). Im Unterschied zur Familie der Glattnasen (*Vespertilionidae*) senden sie die im Kehlkopf erzeugten Schallwellen nicht durch den Mund, sondern durch die Nase aus. Aus dem Echo der Wellen erhalten die Fledermäuse Informationen über



Abb. 3 a: Lebensraum Aulandschaften. Foto: A. Zimmermann.

Abb. 3 b: Pirol (*Oriolus oriolus*).



Abb. 4 a: Lebensraum Stehende Gewässer. Foto: Bild- und Tonarchiv.

Abb. 4 b: Laubfrosch (*Hyla arborea*).



Entfernung, Bewegung, Größe und Form des angepeilten Gegenstandes. Um ihre Beutetiere, Insekten, genauer orten zu können, dürfen die Wellenlängen der ausgesandten Töne nicht wesentlich größer sein als das angepeilte Insekt. Die Laute liegen daher im Ultraschallbereich (20–140 kHz).

Wir spazieren weiter ins **Oststeirische Hügelland**. Angenehm fällt auf, daß keine Monokulturen den Blick ermüden lassen. Eine strukturierte Landschaft aus Wäldern, Äckern und Wiesen liegt vor uns. Aus dem Astloch eines alten Obstbaumes, vermutlich von einem Specht zu einer Höhle erweitert, scheint gerade ein Wiedehopf, *Upupa epops*, herausgeflogen zu sein. Nun sitzt er auf einem Ast. An seiner aufgerichteten Federhaube und den schwarzweiß gezeichneten Flügeln ist er leicht zu erkennen. Er benötigt alte Bäume, denn hier findet er geeignete Nisthöhlen. Nähert sich ein Feind der Bruthöhle, spritzen die Jungen ihm ihren Darminhalt bis zu 60 cm weit entgegen. Auf Grund der Intensivierung der Landwirtschaft und des damit Hand in Hand gehenden Verschwindens von alten Baumbeständen sowie der Nahrung (Insekten, mit Vorliebe Bewohner älterer Kuhfladen) nahm man diesem Rakenvogel fast alle ökologischen Nischen und dezimierte seine Bestände drastisch.

Unsere nächste Rast legen wir in einem **Auwald** ein, der auch einen bunten Vertreter der Vogelwelt beherbergt, den Pirol, *Oriolus oriolus*. Das Männchen hat ein

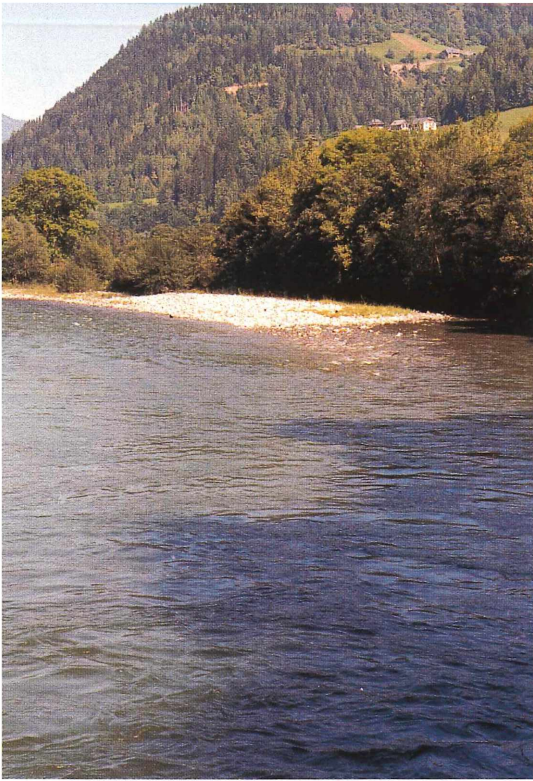


Abb. 5 a: Lebensraum Fließgewässer. Foto: Bild- und Tonarchiv.

Abb. 5 b: Bachforelle (*Salmo trutta f. fario*).

leuchtend gelbes Gefieder mit überwiegend schwarzen Flügeln. Das Weibchen hingegen ist perfekt getarnt; sein grünlichgelbes Gefieder hebt sich nicht von den Blättern der Bäume ab. In einer Astgabel hängen die Vögel ihr aus Halmen und Bast bestehendes Nest auf. Beide Partner bauen es, beide bebrüten auch abwechselnd die Eier und versorgen die Jungen. Wie der Wiedehopf sind es Zugvögel, die erst im späten Frühjahr aus ihren Winterquartieren in Afrika nach Europa zurückkehren.

Auch wir ziehen weiter. Aus dem nahen **Teich** hören wir in unserer Vorstellung die Frösche quaken. Ein besonders lauter Vertreter dieser Ordnung (Froschlurche, *Anura*) ist der zu den Laubfröschen, *Hylidae*, zählende Europäische Laubfrosch, *Hyla arborea*. Mit über 300 Arten der Gattung *Hyla* stellen die Echten Laubfrösche die artenreichste aller Amphibiengattungen. Ihre zu Scheiben verbreiteten Finger- und Zehenspitzen dienen den Laubfröschen als Haftorgane, um sogar an senkrechten Flächen klettern zu können. Daher finden wir diesen Frosch auch hoch im Geäst von Bäumen und Büschen. Unser Laubfrosch sitzt auf einem Schilfblatt. Die Tiere sind nachts aktiver als am Tage und legen bei der Suche nach Beute oft weite Strecken zurück. Da sie zahlreiche Schadinsekten vertilgen, erweisen sie sich als sehr nützlich.

In der Nähe des Teiches fließt ein **Fluß** vorbei. Eine vom Wasser umspülte Schotterbank dient uns als Beobachtungsplatz. Watvögel suchen zwischen den Steinen

nach Nahrung. In einiger Entfernung schwimmt eine Bachforelle, *Salmo trutta* f. *fario*. Sie ist der Leitfisch eines Flußabschnittes, in dem das stark strömende Wasser das ganze Jahr durch niedere Temperaturen und hohen Sauerstoffgehalt charakterisiert ist. Insektenlarven und Flohkrebse leben zwischen Steinen und Pflanzen, die in strömungsgeschützten Buchten gedeihen; sie dienen der Bachforelle als Nahrung. In dieser Forellenregion tummeln sich auch Arten wie Bachsaibling, *Salvelinus fontinalis*, Elritze, *Phoxinus phoxinus*, Schmerle, *Neomacheilus barbatulus*, und Koppe, *Cottus gobio*.

Wir verlassen das Hügelland und wandern ins Bergland hinein. Ein felsiger, trockener, stark **sonnenexponierter Hang** liegt vor uns. Mehrere Reptilienarten bewohnen ihn. Herausgreifen möchte ich bei unserer Beobachtung die Schlingnatter, *Coronella austriaca*. Dies aus zwei Gründen: einerseits, weil sie immer wieder mit der Kreuzotter, *Vipera berus*, verwechselt wird, und andererseits, weil sie ein bei Schlangen seltenes Fortpflanzungsverhalten zeigt. Sie ist die kleinste der vier heimischen Natterarten und wird nicht länger als 70 cm. Wie bei all unseren Nattern wird der Schwanz allmählich dünner, und die Augen haben runde Pupillen. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zur Kreuzotter, das man erkennt, ohne die Schlingnatter



Abb. 6 a: Lebensraum warme Hanglagen. Foto: D. Ernet.

Abb. 6 b: Schlingnatter (*Coronella austriaca*).

aufzuheben, ist der ganz mit Großschildern bedeckte Kopf. Sie ist eine tagaktive Schlange, die sich bei Gefahr durch Beißen zu wehren versucht. Ihre Beute, vor allem Eidechsen, erwürgt sie aber durch rasches Umschlingen. Als einzige heimische Natter legt sie keine Eier ab, sondern gebiert im Spätsommer bis zu 14 knapp bleistiftlange Junge, deren typische Merkmale nach der ersten Häutung eine dunkle Rückenzeichnung und ein roter Bauch sind.

Wir lassen den warmen Hang hinter uns, um in einen kühlen, hallenartigen **Buchenwald** einzutreten. Das Herbstlaub liegt am Boden, und das Grün des Blätterdaches verdeckt den Himmel. Am kühlen, feuchten Grund hält der als „Regenmandler“ bekannte Feuersalamander, *Salamandra salamandra*, nach Regenwürmern und Nacktschnecken Ausschau. Als Vertreter der Amphibien benötigt er für seine Eier bzw. Larven ein Gewässer. Die Weibchen suchen saubere, kühle und sauerstoffreiche Fließgewässer auf, wo die Larven in Vertiefungen am Gewässergrund Schutz finden und sich von Insektenlarven und Kleinkrebsen ernähren. Bis zu ihrer Metamorphose kann es zwei Jahre dauern. Verschmutzte Gewässer gefährden den Bestand



Abb. 7 a: Lebensraum Buchenstufe. Foto: D. Ernet.

Abb. 7 b: Feuersalamander (*Salamandra salamandra*).

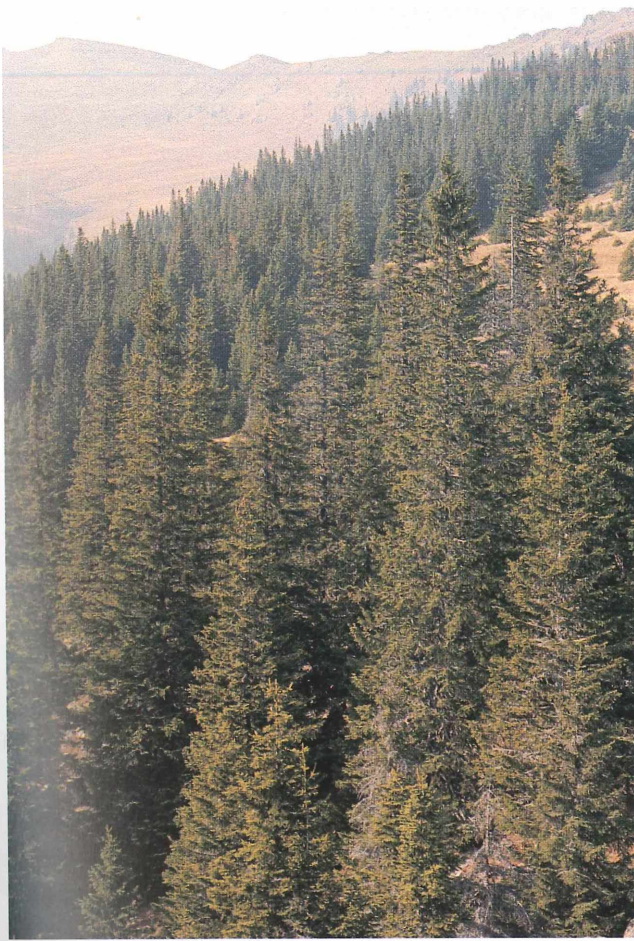


Abb. 8 a: Lebensraum Nadelwaldstufe. Foto: Bild- und Tonarchiv.

Abb. 8 b: Sperlingskauz (*Glaucidium passerinum*).

dieser Art sehr. Vor Freßfeinden hingegen sind sie durch ihr stark reizendes, giftiges Hautsekret, das aus Drüsen am Kopf und Rücken abgesondert wird, relativ geschützt. Gefährliche Feinde sind Autos, die den sich langsam fortbewegenden Tieren beim Überqueren von Straßen zum Verhängnis werden.

Beim Höhersteigen erspähen wir im **Nadelwald** die kleinste europäische Eule, den Sperlingskauz, *Glaucidium passerinum*. Er lebt das ganze Jahr bei uns und ist recht ortstreu. Auch tagsüber aktiv, sitzt der Kauz gerne auf Baumwipfeln und läßt dort seine Rufe erschallen. Brutplätze findet er in Höhlen von Buntspechten, wo das Weibchen brütet und dabei vom Männchen gefüttert wird. Mäuse, aber auch Vögel, die fast so groß sein können wie er selbst, werden gejagt.

Nach dem Durchschreiten des Waldes – wir treten in einen anderen Raum ein – liegt die **Zwergstrauchheide** vor uns. Ein weißer Hase, *Lepus timidus*, mit schwarzen Ohrspitzen lugt zwischen den Ästen einer Latsche hervor; er zeigt sich noch im Winterkleid. An seiner Seite sitzt ein teils brauner, teils weißer Schneehase, der sich gerade im Haarwechsel befindet. Dieser Wechsel in der Fellfarbe ist nötig, um

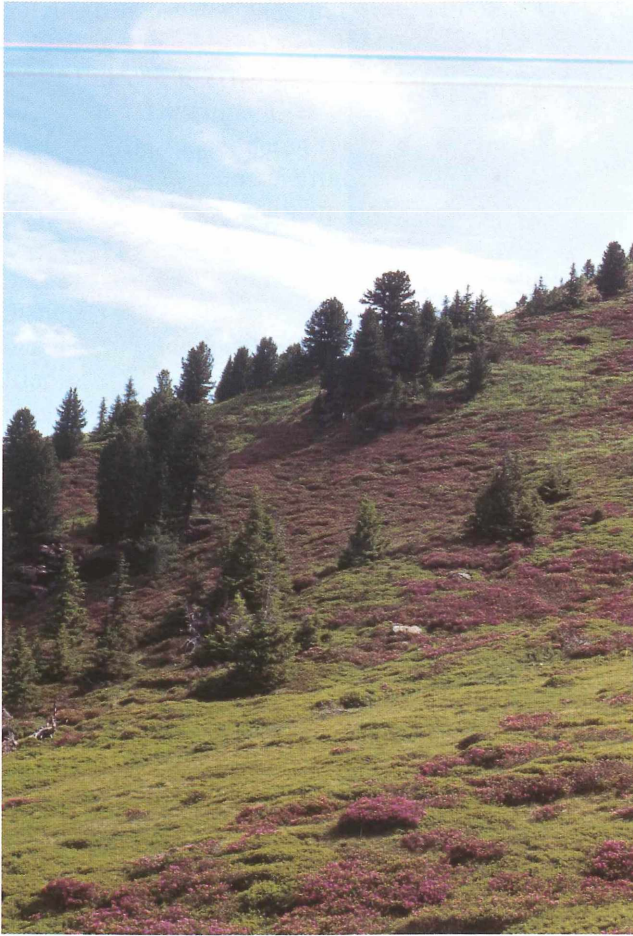


Abb. 9 a: Lebensraum Zwergstrauch- und Grasheidenstufe. Foto: D. Ernet.
Abb. 9 b: Schneehase (*Lepus timidus*).

sowohl im Winter als auch im Sommer in der Landschaft vor Feinden gedeckt zu sein. Wie beim größeren Verwandten, dem Feldhasen, *Lepus europaeus*, werden die Jungen bereits mit offenen Augen und einem Fell in einer Sasse (Bodenmulde) geboren. Tagsüber drücken sich die Tiere im Schutz von Steinen oder Sträuchern an den Boden; in der Dämmerung und nachts knabbern sie an Gräsern und Knospen.

Wir haben das Ziel unserer Wanderung, das **Hochgebirge**, erreicht. Ein Adler fliegt über unseren Köpfen, ein anderer blickt von seinem Ausguck auf uns herab. Gamsen, ein Steinbock und ein Murmeltier blicken wachsam um sich.

Nun besteht die Möglichkeit, mittels Videofilmen mehr über ein Thema zu erfahren oder den Spaziergang durch das Referat für Zoologie fortzusetzen. Dabei möchte ich im besonderen auf die von Bresslern-Roth künstlerisch gestalteten Dioramen aufmerksam machen. Weiters zeigen wir in zwei Schauräumen einen kleinen Ausschnitt der nichteuropäischen Artenvielfalt. Die Gesänge heimischer Singvögel führen thematisch wieder in die Steiermark zurück, einer Grünen Mark,

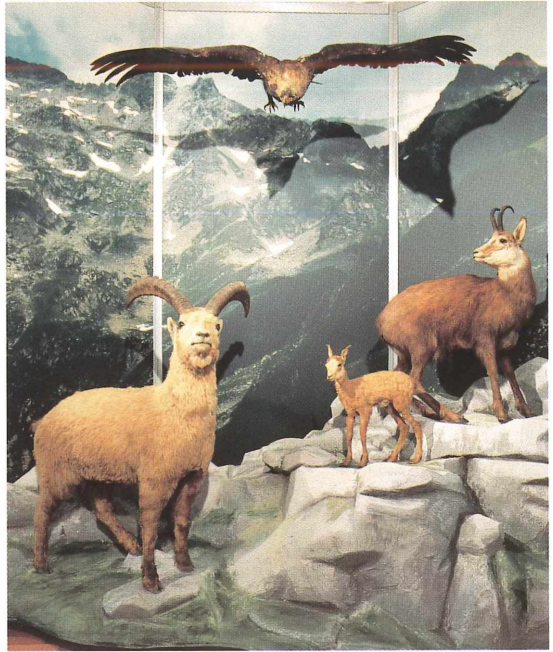


Abb. 10: Lebensraum Hochgebirgsstufe. Foto: D. Ernet.

die von den gezeigten Aufnahmen her noch keine Umweltschäden erkennen läßt. Die roten Punkte bei den Artnamen geben aber sehr wohl ein Bild davon, daß längst nicht mehr alles heil ist. Industrie, Verkehr, Landwirtschaft und auch wir selbst bringen das ökologische Gleichgewicht stark ins Wanken. Daher liegt es an jedem einzelnen, durch sein Vorbild Schritte zum Miteinander von Mensch und Natur zu setzen. Wollen wir doch alle auch in Zukunft in der Natur Kraft tanken und uns durch ihre Schönheit inspirieren lassen.

FOTONACHWEIS

Tieraufnahmen: Bild- und Tonarchiv.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Ursula STOCKINGER
Landesmuseum Joanneum
Zoologie
Raubergasse 10
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 41–51	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

UND DER VORHANG ZERRISS ÜBER DIE ZUSAMMENFÜHRUNG GETRENNTER FASTENTUCHFRAGMENTE ¹

Karin LEITNER

Im Zuge einer Fastentuch-Ausstellung im März und April 1995 in der Alten Galerie gelang es, vier Tuchfragmente wieder für kurze Zeit zusammenzuführen, die vielleicht vor 50 Jahren getrennt wurden. Drei Teile befinden sich im Inventar der Alten Galerie, der vierte ist heute in der Österreichischen Galerie in Wien.

Der Brauch der Fastentücher

Fastentücher (auch Hungertücher und „velum quadragesimale“ genannt) sind zumeist leinene Vorhänge, die während der Quadragesima (der vierzigstägigen Fastenzeit vor Ostern) den Hochaltar, manchmal auch Nebenaltdäre, verhüllen. Die Tradition reicht bis ins Mittelalter zurück und fand vor allem im deutschsprachigen Raum weite Verbreitung.

Das Tuch wurde für gewöhnlich am Aschermittwoch oder am ersten Fastensonntag aufgehängt. Anfangs brachte man den „Vorhang“ am Chorbogen an, so daß der Sünder den Gottesdienstablauf nicht direkt verfolgen konnte. Nur Personen, die direkt am Altar dienten, durften hinter den Vorhang treten. Somit war auch für die im Chor anwesenden Geistlichen das Allerheiligste in dieser Zeit nicht einsehbar. Die Abnahme des Tuches erfolgte ursprünglich am Abend vor dem Gründonnerstag, meist nach der Komplet. Verschiedene Interpretationen und Lokaltraditionen sind dafür verantwortlich, daß die Abhängung der Tücher je nach Gemeinde an verschiedenen Tagen stattfand. Manche Tücher sind in der Mitte geteilt, so daß sie im vorgesehenen Moment auseinandergezogen werden konnten und wieder freie Sicht auf den Altar ermöglichten. Am Sonntag, dem Gedächtnistag der Auferstehung des Herrn, und an Festtagen konnte das Fastenvelum aus besonderem Anlaß zurückgezogen werden.²

In Westfalen gab es den Brauch, das Tuch bei seiner endgültigen Entfernung mit tosendem Rasseln und Klappern herabfallen zu lassen. Dies dürfte wohl auf frühere Passionsspiele zurückzuführen sein und kann mit der Bibelstelle Matthäus 27, 50–52 in Zusammenhang gebracht werden: „Jesus aber rief wiederum mit lauter Stimme und gab den Geist auf./Und siehe, der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stücke von oben bis unten; und die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich,/ und die Gräber öffneten sich.“

¹ Der nachfolgende Text wurde bereits teilweise auf der Rückseite des Plakats zur gleichnamigen Ausstellung abgedruckt.

Joseph Braun S. J. Das Fastenvelum. In: Joseph Braun S. J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2. Band. München 1924. S. 152.

Mittelalterliche Symboliker deuteten die Aufhängung folgendermaßen: Honorius Augustodunensis verband die Verhüllung des Altars mit der frühmittelalterlichen Bußdisziplin dahin gehend, daß der Büsser unwürdig sei, Gott zu schauen.³ Außerdem bezeichnete der Vorgang „die Demüthigungen Christi, welche für die Juden ein Ärgernis, für die Heiden eine Thorheit waren, und welche wie ein Schleier, der zerreißt, plötzlich vor dem Glanze der Auferstehung verschwinden sollte“⁴

Die Gottheit Jesu Christi sollte in der Leidenszeit verhüllt sein. Auf spätmittelalterlichen Tüchern werden oft die Leidensgeschichte Christi, die Passion und Pendants aus dem Alten Testament dargestellt; selten aber die Wunder und das Wirken Christi. Die Verhüllung wird als ein „Fasten der Augen“ interpretiert (wie auch zeitgleich durch das Entfallen des „Gloria“ und „Halleluja“ von einem „Fasten der Ohren“ gesprochen wird). Nach dem Ausklang des Mittelalters beendete die Reformation die Benutzung solcher „Vorhänge“. Ein neuerlicher Aufschwung dieses Volksbrauchtums, für den es keine von Rom aus festgesetzten Vorschriften gab, erfolgte im Barock; jedoch ist der symbolische Gehalt immer mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Das Tuch erhielt mehr und mehr die Bedeutung einer Zeitanzeige. Ab nun wurde es vielfach nicht mehr am Chorbogen, sondern direkt vor dem Altar aufgehängt.

Daß die Fastentücher meistens aus Leinen waren, sahen manche Symboliker als Hinweis auf das Grabtuch Christi: „Leinen entstamme dem Boden und sei das Produkt harter Arbeit, dadurch Gleichnis der Auferstehung Christi aus dem Grabe [...], ferner – wegen der langwierigen Bleichung – Gleichnis der nach vielen Bußübungen gereinigten Seele.“⁵ Leinen war allerdings in früheren Zeiten das gängigste Material zur Herstellung von Textilien und ist wohl eher aus diesem Grund häufig verwendet worden.

Seltener gibt es Fastentücher aus Seide (z. B. in der Kathedrale von Salisbury, 1222), Wolle (u. a. im Benediktinerinnenkloster Kochel, 11. Jahrhundert), Hanf (in der Pfarrkirche von Willesden/Middlesex) oder Leder (im Dom von Paderborn, 17. Jahrhundert).⁶

Ursprünglich waren die Tücher am häufigsten einfarbig weiß oder natur; sie konnten auch mit schwarzen oder roten Kreuzen versehen sein (z. B. in der Pfarrkirche Brent Palham/Herfordshire, 1297). Im weiteren gab es dann violette, schwarze oder auch braune Einfärbungen. Laut Schriftquellen waren englische Fastentücher vielfach farbig gestreift (z. B. in St. Paul's Cathedral, London, 1297). Es konnten ebenso ornamentierte Stoffe auftreten (z. B. in der Ste. Chapelle in Dijon/Burgund, 1562, mit Lilien und Palmen).

Bei den mit Bildern versehenen Fastentüchern unterscheidet Sörries sechs Typen, wovon das Mittelalter betreffend hier nur der erste relevant ist, nämlich der sogenannte Felder-Typ. Dieser dürfte bereits im 14. Jahrhundert aufgetreten sein, mit vielen Beispielen nachweisbar ist er vom 15. bis zum 17. Jahrhundert; er besteht aus mehreren Bildfeldern, die bis auf wenige Ausnahmen mit einer schlichten Rahmenleiste voneinander getrennt werden; nach unten hin schließt er mit einer über mehrere Felder gehenden Weltgerichtsdarstellung ab.⁷ Die Feldereinteilung erinnert an Wandmalereizyklen (z. B. Gerlamoos oder Thörl in Kärnten).

³ Johannes H. Emminghaus. Fastentuch. In: RDK (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte). VII. Band. München 1981. Sp. 830.

⁴ Wetzter und Welte's Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 4. Band. Freiburg im Breisgau 1886. 2. Aufl. Sp. 1255.

⁵ Emminghaus. Fastentuch. RDK. Sp. 832.

⁶ Ebenda.

⁷ Reiner Sörries. Die alpenländischen Fastentücher. Klagenfurt 1988. S. 255.

Fastentuchfragmente in der Alten Galerie

Die Alte Galerie ist heute im Besitz dreier Fastentuchfragmente (Inv.-Nr. 431, 435, 436); das vierte, dazugehörige Fragment wurde 1988 von der Österreichischen Galerie (Inv.-Nr. 7719) in Wien aus Privatbesitz angekauft. Ursprünglich waren alle vier Fragmente – mit vielleicht noch weiteren Tüchern – in der Stadtpfarre Bruck an der Mur in Verwendung. Vom damaligen Stadtpfarrprobst Dr. Alois Laritz wurden 1857/58 diese dem Historischen Verein für Steiermark übergeben.⁸

Am 5. November 1910 gab man diese vier Fragmente von der Abteilung für Kunstgewerbe an die sogenannte Landesbildergalerie weiter.

Eine genaue Beschreibung der vier Teile befindet sich in einem alten Inventarbuch des Referates für Kunstgewerbe.

Im Katalog der Bildergalerie erwähnt Wilhelm Suida 1923 die Fastentücher mit keinem Wort.⁹

In einem Inventarheft Anfang der vierziger Jahre ist das Tuch, welches sich heute in Wien befindet, noch angeführt. Weiters wird dasselbe Tuch, erkenntlich durch die Inv.-Nr., in einem Verzeichnis erwähnt, das die im Zuge der Kriegsgefahren nach Gutenberg in Sicherheit gebrachten Gemälde und Plastiken der Alten Galerie auflistet.

Am 8. Juli 1946 meldete Dr. Leo Bokh, Leiter der Alten Galerie, der Direktion des Landesmuseums Joanneum, „dass die Alte Galerie die Depots in Gutenberg bei Weiz, in Zeiring, im Pfarrhof Wildalpen sowie im Schloss Pux bei Teuffenbach vollkommen aufgelöst hat, da aus diesen Orten sämtliche Kunstwerke nach Graz zurückgekehrt sind“. Der Meldung wird leider keine Liste mit genau angeführten Kunstobjekten angeschlossen; womit nicht wirklich ersichtlich ist, ob vom Außendepot alle Stücke zurückkamen.

Die Fragmente der Fastentücher wurden offensichtlich gemeinsam mit einigen anderen Gemälden am Dachboden deponiert und vergessen; im Laufe der Zeit fand man sie dort wieder, außer einem Teil, der als verschollen galt.

Da ich mich schon längere Zeit für Fastentücher im speziellen interessiere, erhielt ich vor drei Jahren, nachdem ich auf der Suche nach Fastentüchern einen Rundbrief auch an Wiener Museen sandte, die Nachricht, daß sich ein steirisches Fragment in der Österreichischen Galerie befindet.¹⁰ Erst bei Ausstellungsbeginn konnte ich das Original einsehen, wobei sich meine Vermutung bestätigte, daß dieses das vierte Fragment der Brucker Fastentücher ist. Das Angebot der Österreichischen Galerie, das Tuch als Dauerleihgabe zu vergeben, kann aus Platzmangel nicht angenommen werden.

Es handelt sich bei diesen Werken um zwei querformatige und zwei hochformatige bemalte Leinentücher, die jeweils sechs Szenen entweder aus dem Alten oder aus dem Neuen Testament zeigen. Laut der Einteilung nach Sörries zählt das Werk zum sogenannten Feldertyp. Es stellt folgende Erzählungen dar:

⁸ Mitteilungen des historischen Vereines. Graz 1859. S. 40. Nr. 721.

⁹ Wilhelm Suida, Die Landesbildergalerie in Graz. Wien 1923.

Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1988/89, Jhg. 32/33, Nr. 76/77. Wien 1990. S. 66 f. – 1988 hatte die Österreichische Galerie das Tuch aus Privatbesitz erworben, wo es als alter Familienbesitz deklariert wurde.



Abb. 1: Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 7719 (170 X 300 cm).

Erschaffung der Erde	Erschaffung Evas	Baum der Erkenntnis
Brudermord	Arche Noah	Gesetzgebung

In der Leserichtung von links oben nach rechts unten sind alt- und neutestamentarische Szenen aneinandergereiht.

Die Fragmente hatten wahrscheinlich ursprünglich den allgemein üblichen Umfang von 24 oder 36 Feldern.

Die beiden querformatigen Teile enthalten Motive aus dem Alten Testament. Das Tuch mit der Inv.-Nr. 436 (Abb. 2) der Alten Galerie schließt thematisch rechts (in der Leserichtung) an das der Österreichischen Galerie (Abb. 1) an. Unter dem Feld *Joachim und Anna an der Goldenen Pforte* ist noch ein Rest der Darstellung *Anbetung der Könige* zu sehen; daneben dürfte sich laut Resten einer Innenraumansicht die *Darbringung im Tempel* befunden haben.

Die beiden hochformatigen Stücke (Abb. 3 und 4) weisen Szenen des Neuen Testaments auf, vier aus der Kindheitsgeschichte Jesu; der Schwerpunkt ist auf die Passion gelegt. Unter den Darstellungen der *Grablegung* und *Christus in der Vorhölle* sind noch Reste des über zwei Felder gehenden Bildes des *Letzten Weltgerichts* vorhanden.

Die Szenen aller vier Tuchfragmente sind mit einer einfachen „Leiste“ voneinander getrennt; auf dem naturfarbenen Untergrund ist ein kordelartiger Dekor aufgemalt.

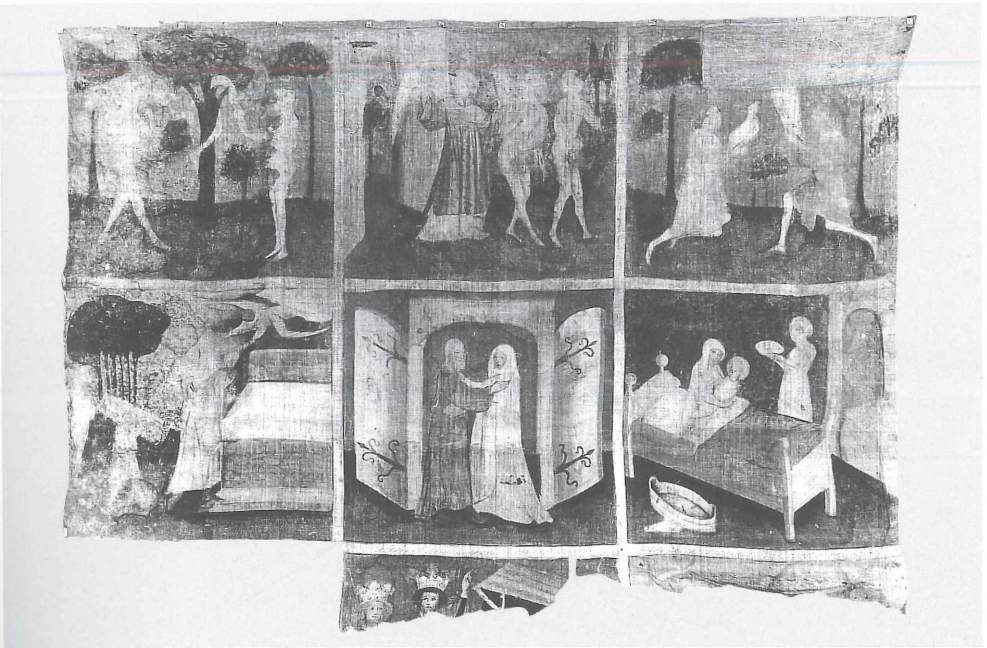


Abb. 2: Alte Galerie, Inv.-Nr. 436 (211 X 292 cm).

Sündenfall	Vertreibung Adams und Evas	Opfer Kains und Abels
Abraham und Isaak	Joachim und Anna an der Goldenen Pforte	Geburt Marias

Der Hintergrund der einzelnen Bilder ändert sich schachbrettartig zwischen Rot und Blau.

Für verschiedene Strukturen und Muster verwendete der Maler Stempel; so z. B. für Gras, das durch die Wellenform wie Grasbüschel wirkt; oder die Blütenformen auf dem Vorhang hinter dem Wochenbett Annas bei der Geburtsszene Marias. Für andere Details nahm er Schablonen zuhelfe, um z. B. Blattstrukturen in den Bäumen anzudeuten.

Solche stereotyp wiederholten Formen bewirken einen flächigen Charakter. Diesen versucht der Maler abzuschwächen, indem er durch schräggestellte Gegenstände und Architekturelemente Räumlichkeitsempfinden aufbaut.

Die vier Teile gehören zu zwei verschiedenen Tüchern, die in derselben Werkstatt gefertigt wurden, qualitativ aber eher divergieren. Die beiden hochformatigen Fragmente (Inv.-Nr. 435 und 431) lassen sich auf Grund der noch einfachen Architekturwiedergabe und des Kopftypus Christi mit dem Martinsretabel von dem nach ihm



Abb. 3: Alte Galerie, Inv.-Nr. 435 (278 X 204 cm).

Verkündigung	Heimsuchung
Einzug in Jerusalem	Letztes Abendmahl
Kreuztragung	Kreuzigung

benannten Meister (Alte Galerie, Inv.-Nr. 316–318.) vergleichen. Körperauffassung und Faltengebung weisen auf die Zeit um 1440.¹¹

Die querformatigen Tücher scheinen wie ein Vorstadium zu den vorhergenannten zu sein. Die Architekturdarstellung ist noch unbeholfener (z. B. Joachim und Anna an der Goldenen Pforte), Figurenüberschneidungen werden auf das Notwendigste reduziert. Trotzdem stimme ich mit der Datierung Ende des 14. Jahrhunderts von

¹¹ Gottfried Biedermann, Katalog der mittelalterlichen Kunst. Graz 1982. Kat.-Nr. 16. S. 98–101.

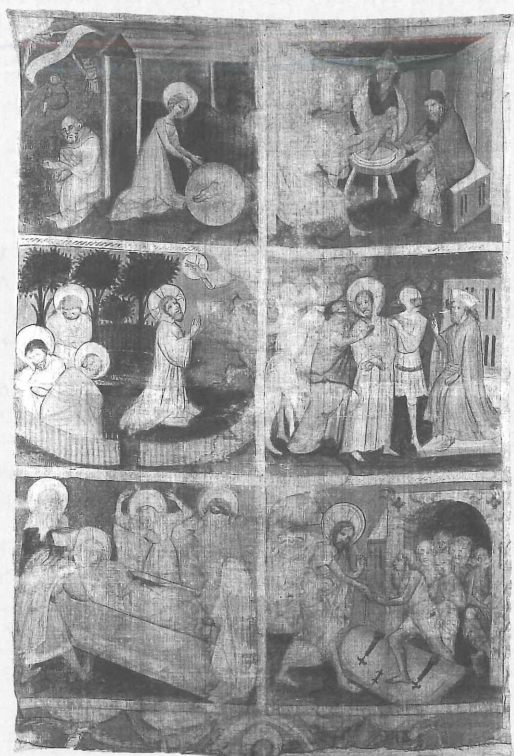


Abb. 4: Alte Galerie, Inv.-Nr. 431 (300 x 202 cm).

Geburt Christi	Darbringung im Tempel
Ölberg	Christus vor Pilatus
Grablegung	Christus in der Vorhölle

Barbara Wild, die diese am Wiener Fragment vorgenommen hat, nicht überein.¹² Der Faltenwurf ist zeitlich den hochformatigen Tüchern ähnlich; außerdem wiederholen sich einige Figurendarstellungen auffallend. Im Aufbau des Raumes ist der Qualitätsunterschied nicht zu leugnen; die Gesichter und Figuren stammen aber von demselben Künstler.

¹² Manfred Koller bestätigt in einem 1996 erschienenen Ausstellungskatalog meine Datierung von 1440. – Vgl. Manfred Koller, Margot Schindler, Katalog. Fastentuch und Kultfiguren. Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt Wien. Wien 1996. S. 64

So haben wir es hier mit dem ältesten Beispiel gotischer Fastentücher aus dem kärntnerisch-steirischen Bereich zu tun; bisher galt das Tuch aus Gurk als das älteste. Dieses mit 99 Feldern ausgestattete mittelalterliche Fastentuch ist 1458 datiert und stammt vom Maler Konrad von Friesach.

LITERATUR

BIEDERMANN Gottfried, Katalog der mittelalterlichen Kunst (= Joannea, Band V). Graz 1982.
BRAUN Joseph S. J., Das Fastenvelum. In: Joseph Braun S. J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2. Band. München 1924. S. 148–159.
EMMINGHAUS Johannes H., Fastentuch. In: RDK (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte). VII. Bd. München 1981. Sp. 826–848.
HUBER Axel (Hg.). 400 Jahre Millstätter Fastentuch. Tagungsbericht über das am 4. April 1993 in Millstatt veranstaltete Symposium. Seeboden 1993.
SÖRRIES Reiner, Die alpenländischen Fastentücher. Klagenfurt 1988.
Fastentuch, Hungertuch. In: Wetzer und Welte's Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 4. Bd. Freiburg im Breisgau 1886. 2. Aufl. Sp. 1255–1257.
Zum Wiener Fragment: Barbara Wild. Fastentuch. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. 1988/89. Jhg. 32/33. Nr. 76/77. Wien 1990. S. 66.
KOLLER Manfred, SCHINDLER Margot, Katalog, Fastentuch und Kultfiguren. Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt Wien. Wien 1996.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 7719.
Abb. 2: Alte Galerie, Inv.-Nr. 436 (Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).
Abb. 3: Alte Galerie, Inv.-Nr. 435 (Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).
Abb. 4: Alte Galerie, Inv.-Nr. 431 (Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).

Anschrift der Verfasserin:
Mag. Karin LEITNER
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Alte Galerie
Neutorgasse 45
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 53–60	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

VULKAN UND PANDORA

Johann Heiß' Gemälde in der Alten Galerie Anmerkungen zur Rezeption des Pandora-Mythos in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Thomas ARLT

Im Zuge der kunsthistorischen Forschungen für den Katalog „Bildwerke“¹ der Alten Galerie wurden einige neue Erkenntnisse über die bedeutendsten Kunstwerke der Sammlung gewonnen. Zu den interessantesten Ergebnissen zählt dabei die Neudeutung eines Gemäldes (Abb. 1; „Vulkan und Pandora“, Lw. 89,5 × 138,5 cm, Inv.-Nr. 89) von Johann Heiß (1640–1704),² bringt sie doch mehr als nur einen Wissenszuwachs über das Werk des deutschen Malers. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes konnte das Sujet als Darstellung des Pandora-Mythos identifizieren, womit der vielschichtigen und faszinierenden Geschichte dieses Themas in der bildenden Kunst ein durchaus neuer, eigenständiger Aspekt hinzugefügt wird, wie im folgenden gezeigt werden soll. Zuerst muß jedoch die im Katalog „Bildwerke“ nur als Vermutung ausgesprochene Deutung des Bildinhalts als „Vulkan und Pandora vor der Gttersammlung“ näher beleuchtet und durch eine eingehendere Analyse des Gemäldes und seiner Geschichte erhärtet werden.

Ein Bericht über das Schicksal des Bildes vor dem Ankauf 1938 aus dem Schloß Eggenberg bei Graz für das Joanneum sieht sich großen Problemen gegenübergestellt, die vor allem durch die mehr als nebulösen Titel und oft irreführenden Knstlerangaben in alten Inventaren und Beschreibungen entstehen. Dennoch kann die Geschichte des Gemäldes mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit bis in das Jahr 1713 zurückverfolgt werden, so daß zwischen der vermutlichen Entstehung des Werks um 1679³ und seiner erstmaligen Erwähnung nur etwas mehr als drei Jahrzehnte liegen, in denen nichts über den Verbleib des Bildes bekannt ist. 1713 im Nachlainventar des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg unter dem Titel „Die Götter und Göttin“ verzeichnet,⁴

¹ Gottfried Biedermann/Gabriele Gmeiner-Hbel/Christine Rabensteiner, Bildwerke, Renaissance – Manierismus – Barock, Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz, Klagenfurt o. J. (1995), (im folgenden zitiert: Bildwerke).

Ebda., S. 126 f. Die wichtigste Literatur zu Johann Heiß: lrich Thieme/Felix Becker (begründet von), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Von der Antike bis zur Gegenwart, (im folgenden zitiert: Thieme/Becker), Bd. 16, Leipzig 1923, S. 318 f. (Autor des Artikels: Muchall-Viebrook).

Peter Königfeld, Der Maler Johann Heiß, Memmingen und Augsburg 1640–1704 (Phil. Diss., Tübingen 1972), Weißenhorn 1982, (im folgenden zitiert: Königfeld), mit ausführlichen Literaturangaben. Zum Grazer Bild vgl. bes. S. 47 f., 118, Nr. 46.

³ Zur Datierung siehe unten sowie Anm. 40.

„Inuentarium über Weylandt Herrn Johann Seyfriden Herzogen zu Crumau, Fürsten von Eggenberg hinterlassenen Vermgend den 13. Aber: 1713“, Fol. 83v., Nr. 18 (Steiermärkisches Landesarchiv, FA Herberstein, URK Eggenberg E175). Nur ein weiteres in diesem Inventar (sowie in allen anderen Beschreibungen; siehe unten, Anm. 5–7) verzeichnetes Gemälde fhrt im Titel den Begriff „Götter“, doch „Nr. 29: Der Götter Festin“ (Fol. 84r.) konnte mit einem Werk Frans Floris – „Götter-bacchanal“, heute ebenfalls in der Alten Galerie – identifiziert werden (vgl. Katalog, Aus Ost und West, Kostbarkeiten der ehemaligen Eggenbergischen Sammlungen, Veröffentlichungen der Abteilung Schloß Eggenberg, Nr. 6, Abteilung Schloß Eggenberg am Landesmuseum Joanneum Graz, Graz 1986, S. 60, 62, Nr. 136; sowie: Bildwerke, S. 106 f.). Da bisher kein anderes in Frage kommendes Bild der Eggenbergischen Sammlungen bekannt wurde, beschreibt „Die Götter und Göttin“ mit großer Wahrscheinlichkeit das Werk von J. Heiß.



Abb. 1: Johann Heiß, „Vulkan und Pandora“



Lw. 89,5 × 138,5 cm; Graz, Alte Galerie, Inv.-Nr. 89.

scheint es in Anton Konraths Beschreibung der Eggenberger Gemäldesammlung zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „Ein Götterversammlung im Olymp [sic!] von dem berühmten Meister Gerhard Laresse“ auf.⁵ In weiterer Folge wird das Bild einmal Jacob Jordaens,⁶ dann wieder dem Frans-Floris-Kreis zugeschrieben,⁷ die Alte Galerie inventarisierte es zunächst als Pieter van Loo, bis schließlich Ekkehard Knorre die richtige Zuschreibung an Johann Heiß traf.⁸ Am sehr allgemeinen Bildtitel „Götterversammlung im Olymp“ wurde jedoch seit Konrath festgehalten.⁹ Da schon im Inventar von 1713 nur von männlichen und weiblichen Gottheiten die Rede ist, muß also die eigentliche Bedeutung der Szene bereits wenige Jahre nach der Entstehung des Gemäldes verlorengegangen sein.

Erst 1982 legte dann Peter Königfeld¹⁰ eine eingehendere Interpretation vor, die sich jedoch bei näherer Betrachtung in ihrer Hauptthese als unhaltbar erweist: Er deutet die Szene als Hochzeit von Venus und Vulkan in Anwesenheit der Götterversammlung. An seiner für Schmiede typischen Kleidung und den Werkzeugen eindeutig identifizierbar steht Vulkan, der Gott des Feuers, im Zentrum der Komposition. Er präsentiert den meist auf Grund ihrer Attribute zu benennenden Göttern¹¹ eine nackte Frau, die von Königfeld als Venus bezeichnet wird. Diese Einschätzung beruht offensichtlich auf der langen Darstellungstradition, wonach die Liebesgöttin häufig als unbedeckte junge Frau erscheint. Der Amor-Knabe – oftmals ihr Begleiter – weist auf sie, und überdies bilden Venus und Vulkan in der griechisch/römischen Mythologie ein Paar. Dennoch muß dieser Deutung widersprochen werden, zumal sie auf einer krassen Fehlinterpretation der rotgewandeten Frau beruht, die die Unbedeckte an der Hand geleitet. Königfeld bezeichnet sie nämlich als alte (!) Frau, für die er keine Benennung anbieten kann, während es sich eindeutig um eine jugendliche Göttin mit hellem Haar handelt. Amor schmiegt sich an ihr Bein, so daß kein Zweifel mehr bestehen kann, daß nicht die nackte Frau, sondern

⁵ Anton Konrath, Allgemeine Beschreibung aller Gemähde welche in diesem hohen herrschaftlichen Schloß Eggenberg zu finden, (Manuskript), S. 109 (Steiermärkisches Landesarchiv, FA Herberstein, E26/1; Notiz von späterer Hand am Buchdeckel: „1808“ [Entstehungsjahr?]). Leider unterlief Konrath bei den Bildmaßen ein Fehler, da nach seinen Angaben die Breite mit „4 Zoll“ kaum mehr als 10 cm betragen würde, was bei einer Höhe von „3 Schuh“ (etwas mehr als 90 cm; das entspricht annähernd der Höhe des Heißschen Gemäldes) unmöglich erscheint. Mit Gérard de Lairese (1640–1711) nennt Konrath einen Künstlernamen, der – anders als bei vielen anderen seiner Zuschreibungsversuche (das „Götterbacchanal“ von Floris scheint bei ihm als Werk Holbeins auf!) – einigermaßen plausibel erscheint, auch wenn dessen Werke durchwegs qualitativ besser sind. Aber schon Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Haarlem 1942), Reprint Amsterdam 1983, S. 276, betont Gemeinsamkeiten im Werk von Heiß und Lairese.

⁶ „Verzeichniss der Original Oelgemalde im Schlosse Eggenberg bei Graz“, „Nr. 71: Jaque Jordaens. Götterversammlung im Olymp“ (Steiermärkisches Landesarchiv, FA Herberstein, E27/1; Notiz von späterer Hand: „ab 1881, vermutl. 80-er Jahre“).

⁷ „Gesamttinventar der am 31. Juli 1938 zum Schlosse Eggenberg gehörigen Einrichtungsgegenständen und Fahrnissen“ Darin: „Verzeichnis. Fideikommiss / Verzeichnis der im Schlosse Eggenberg befindlichen Gemälde“, Post-Zahl 9, Bild Nr. 22: „Floris, Kreis des: Götterversammlung im Olymp“ (Steiermärkisches Landesarchiv, FA Herberstein, E285/11).

⁸ Vgl. Bildwerke, S. 126 f.

⁹ Zur Frage, ob hier tatsächlich der Olymp gezeigt wird, siehe unten.

¹⁰ Königfeld, bes. S. 47 f., 118, Nr. 46.

¹¹ Neben den Hauptgöttern mit ihren traditionellen Symbolen auch Flora (geflügelt und Blumen streuend), Iris (geflügelt und mit blauer Blume) sowie Pluto (? , mit Heugabel). Die Frau neben Pluto könnte Proserpina, der spitzohrige Mann Pan oder einen Satyr darstellen. Die von Königfeld als Amphitrite bezeichnete Figur neben Neptun scheint eher ein Jüngling zu sein, zu den übrigen Personen siehe unten sowie Anm. 22.

ihre Begleiterin Venus darstellt. Zwei weitere Beobachtungen unterstützen diese These. Zum einen entspricht das scheue, zögernde und wenig selbstbewußte Auftreten der Unbekleideten nicht dem geläufigen Erscheinungsbild der Liebesgöttin, und außerdem ist – soweit ich sehe – die Hochzeit von Venus und Vulkan weder im Mythos noch in der Kunst jemals thematisiert worden. Hat man einmal von der Interpretation der nackten Frau als Venus Abstand genommen, liegt eine Deutung der Szene als Präsentation der von ihm geschaffenen Pandora durch Vulkan (vor den Göttern) sehr nahe. Kein anderes Ereignis in der Mythologie vereint dieselben Personen wie die hier dargestellten.

Die älteste und wichtigste Quelle für den Pandora-Mythos bildet Hesiod, der ihn sowohl in der „Theogonie“ als auch in „Werke und Tage“ – dort wesentlich ausführlicher – überliefert.¹² Als Strafe für den Raub des Feuers durch Prometheus befiehlt Jupiter Vulkan, aus Erde und Wasser eine schöne Frau zu schaffen, die dann von den einzelnen Göttern mit Gaben beschenkt wird – daher ihr Name Pandora („alle Gaben“). Solcherart zum unwiderstehlichen „Trugwerk“ gemacht, wird sie als Geschenk für Prometheus („der Vorausdenkende“) zur Erde gesandt. Anders als sein Bruder weist Epimetheus („der zu spät Bedenkende“) Pandora nicht zurück, sie öffnet ihre Büchse¹³ und läßt die darin enthaltenen Übel in die vorher ohne Leid gewesene Welt entweichen, bis auf die Hoffnung, die unter dem Rand verbleibt, als Pandora den Deckel auf Geheiß Jupiters wieder schließt. Außerdem wird sie auch als erste Frau bezeichnet.

Über die unzähligen verschiedenen Auslegungen und Neuformulierungen dieses Mythos geben vor allem Dora und Erwin Panofsky umfassende Aufschlüsse,¹⁴ die unter anderem von Gerhard Vogels Analyse der Pandora-Rezeption in der deutschen Literatur¹⁵ ergänzt werden. Ihre Erkenntnisse können und müssen hier nicht wiederholt werden, die Fülle an literarischen und bildlichen Zeugnissen, die dort dokumentiert wird, offenbart jedoch die große Bandbreite an möglichen Deutungen: Liegt das Augenmerk des Interpreten mehr auf dem Schicksal der Büchse und ihres Inhalts, so bleibt Pandora eine negative Figur und die Geschichte meist eine Warnung vor dem weiblichen Geschlecht sowie den ihm zugeschriebenen schlechten Eigenschaften (wie schon bei Hesiod). Rückt jedoch die Besenkungsszene in den Mittelpunkt der Betrachtung, dann wird durchaus auch eine positive Deutung des Mythos möglich, die etwa beim holländischen Gelehrten Daniel Heinsius (1580–1655) einen Höhepunkt erreicht. Dort erscheint, ausgehend von der Deutung

¹² Hesiod, *Theogonie*, Vers 570–612; ders., *Werke und Tage*, Vers 47–105. Die hier benutzte Übersetzung stammt von Thassilo von Scheffer, Hesiod, *Sämtliche Werke, Theogonie/Werke und Tage/Der Schild des Herakles* (= Sammlung Dietrich, Bd. 38), (1940), Wiesbaden 1947.

Hesiod spricht von einem großen Vorratskrug (pithos). Zur Geschichte der Verwandlung des pithos in die heute allseits bekannte Büchse der Pandora siehe: Dora und Erwin Panofsky, *Die Büchse der Pandora, Bedeutungswandel eines mythischen Symbols* (1. Aufl. 1956; 2., erweiterte Aufl. 1962), (Übers. aus dem Englischen v. Peter D. Krumme), Frankfurt a. M. – New York 1992, (im folgenden zitiert: Panofsky), bes. S. 27–38. Es handelt sich hierbei um die bedeutendste Arbeit über den Pandora-Mythos aus kunsthistorischer Sicht, die deutsche Übersetzung beruht auf der letzten Fassung (3. Aufl. 1965, mit neuem Vorwort) und wurde durch einige Literaturhinweise und ein Nachwort ergänzt.

¹⁴ Ebda.

Gerhard Vogel, *Der Mythos von Pandora, Die Rezeption eines griechischen Sinnbildes in der deutschen Literatur*, (Phil. Diss., Hamburg 1969), (= *Hamburger philologische Studien*, Bd. 17), Hamburg 1972, (im folgenden zitiert: Vogel).

Plutarchs,¹⁶ Pandora als Symbol des Glücks. Sie wird selbst zur Göttin und Stellvertreterin der entschwundenen Götter auf Erden, durch sie allein kann der Mensch Reichtum, Ehre, Ruhm und höchstes Glück erreichen. Pandora hat „den ganzen Segen der Götter empfangen“ und gewährt nun selbst alle göttlichen Gaben.¹⁷

Lenkt man nun den Blick wieder zurück auf das Gemälde in der Alten Galerie, so erweist sich dort das Fehlen der Büchse, die fast seit Beginn der bildlichen Darstellung des Mythos ein unverzichtbares Attribut der Pandora ist, als besonders auffällig. Zwar findet sich bei Hesiod keine Szene, die etwa die Überreichung der Büchse schilderte,¹⁸ aber anders als in den literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema ist in der bildenden Kunst (seit dem Ausklang der Antike) keine Gestaltung der Pandora vor der Heißschen Version erhalten,¹⁹ die ohne dieses Behältnis auskäme. Und auch nach Johann Heiß erscheint Pandora nur noch einmal – soweit ich sehe – ohne Büchse, nämlich in einer Federzeichnung Giovanni Battista Tiepolos.²⁰ Somit könnten überhaupt Zweifel an der richtigen Interpretation des Gemäldes auftauchen, wenn nicht neben den bisher vorgebrachten Argumenten noch weitere Umstände dafür sprächen: Die Heißsche Pandora muß zwar ohne ihre Büchse auskommen, was gerade in einem von Attributen schier überquellenden Bild seltsam anmutet und noch zu interpretieren sein wird, andererseits bietet aber die Darstellung der „Eloquenza“, der Personifikation der Beredsamkeit, im Vordergrund rechts eine weitere Stütze für die Pandora-These. Die weibliche Rückenfigur mit rotem Umhang und Buch sowie der neben ihr auf einer Stange sitzende Papagei sind nach Cesare Ripas Angaben in seiner „Iconologia“²¹ gestaltet und hätten etwa in einer „Hochzeit

¹⁶ Plutarch, *Moralia*, 23E, F, deutet in seiner Interpretation der Hesiod-Stelle Zeus als Synonym für die Macht des Glücks, dessen Geschenke für jene unnütz und schädlich seien, die sie nicht richtig verwenden könnten. Benutzte Ausgabe: Plutarch's *Moralia*, Bd. 1, 1A–86A, With an English Translation by Frank Cole Babbitt, (= The Loeb Classical Library), London – Cambridge/Massachusetts 1969, S. 123–125. Vgl. Vogel, S. 110 f., 116.

¹⁷ Nach: Vogel, S. 115–118; die zitierte Stelle auf S. 117. Sie stammt aus dem „Hymnus in Hesiodi Pandoram“ von D. Heinsius, erstmals 1603 veröffentlicht, zitiert nach der Ausgabe „Hesiodi Ascræi quæ extant Lipsiæ 1778“, S. 693 (Übers. von A. Peters, Hamburg). Vogel, S. 121 f., verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Einfluß neuplatonischer Quellen, wenn etwa bei Plotin (*Enneaden*, IV, 3, 14) die Besenkung der Pandora die Gaben verdeutlicht, welche die Welt empfangen hat, oder laut Fulgentius (*Mythologiae*, 46, 82) Pandoras Name im Griechischen das Geschenk aller bedeutet, weil die Seele das allgemeine Geschenk aller ist. Vgl. dazu auch (mit abweichenden Übersetzungen) Panofsky, S. 22 f., 141–143.

¹⁸ In der „Theogonie“ findet die Büchse (eig. Krug) überhaupt keine Erwähnung, und in „Werke und Tage“ erscheint sie gänzlich unvermittelt in Vers 94, wenn Pandora den Deckel hebt. Vgl. Anm. 12.

¹⁹ Vogel reproduziert im Abbildungsteil seiner Dissertation (Abb. 5; vgl. auch Vogel, S. 174 f.) einen Volutenkrater aus dem 5. Jh. v. Chr. (Oxford 525), der eine durch Inschriften gesicherte Pandora ohne Gefäß zeigt; ein weiteres antikes Beispiel bei Panofsky, *Frontispiz* (Die *Blade Kylix*; London, British Museum). Zu zwei heute zerstörten Darstellungen des Mythos aus dem 16. bzw. 17. Jh. siehe unten sowie Anm. 25.

²⁰ G. B. Tiepolo, „Pandora“, lavierte Federzeichnung, Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett; abgebildet bei Panofsky, S. 169, Abb. 66.

Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità e di propria inventione* (Roma 1603), Reprographischer Nachdruck, Hildesheim – New York 1970, S. 127. Es handelt sich um eine von insgesamt sechs Beschreibungen, die Ripa für die Eloquenza anbietet, und ist zwar in den beiden italienischen Ausgaben von 1603 bzw. 1624 sowie in den holländischen Editionen von 1644 und 1677 enthalten, nicht jedoch in der französischen (vgl. dazu: Yassu Okayama, *The Ripa Index, Personifications and Their Attributes in Five Editions of the Iconologia*, Doornspijk 1992, S. 74 f.) und auch nicht in den beiden für diesen Aufsatz herangezogenen deutschen Ausgaben von 1659 (Hamburg) und 1669 (Frankfurt)!

von Venus und Vulkan“ keine sinnvolle Bedeutung,²² während die Beredsamkeit dagegen eine jener Eigenschaften ist, die seit Hesiod häufig bei Beschreibungen Pandoras hervorgehoben wird.²³ Weiters ist die Existenz einer bedeutenden Darstellung des Mythos schriftlich durch Palomino bezeugt, und zwar des Deckenzyklus in der Empfangshalle des Königspalastes (Alcázar) zu Madrid, der ab 1659 unter Aufsicht Velazquez’ und nach seinen Plänen entstand, jedoch durch das große Feuer von 1734 zerstört wurde. Und dieser Zyklus enthielt als Hauptszene die Beschenkung der Pandora durch die Götter, die eindeutig von einer weiteren Szene unterschieden wird, in der Jupiter eine goldene Vase übergibt.²⁴ Damit könnte ein Hinweis darauf gegeben sein, daß diese Darstellungsvariante des Mythos (mit fehlender Büchse) bereits vor dem Grazer Gemälde Eingang in die bildende Kunst gefunden hat.²⁵ Und schließlich konnte ein Bild von Johann Heiß wiederentdeckt werden, das dasselbe Thema noch einmal zur Darstellung bringt, bisher als verschollen galt²⁶ und hier präsentiert werden kann: Es handelt sich dabei um eine ähnliche, aber spiegelbildliche Version (Abb. 2; „Vulkan stellt Pandora den Göttern vor“, Lw. 91,4 × 111,8 cm), die 1985 am Kunstmarkt²⁷ auftauchte und offensichtlich mit einem Bild identisch ist, das sich einst in der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie in Wien befand. Ein Katalog dieser Sammlung aus dem 19. Jahrhundert listet nämlich ein gleich großes Gemälde

²² Königfeld spricht bei dieser Figur noch von einer Göttin (S. 36), die nicht benennbar sei (S. 118), anlässlich der Forschungsarbeit für den Katalog „Bildwerke“ gelang jedoch 1995 die richtige Identifizierung. Vgl. Bildwerke, S. 127. (Daß die beiden männlichen Gestalten am unteren Bildrand mehr als nur Repoussoir-Figuren darstellen, scheint unwahrscheinlich.)

Bei Hesiod („Werke und Tage“, vgl. Anm. 12) hilft Peitho – sprechender Name für die Dienerin der Venus: die Überredung, Beschwatzung – bei der Schmückung Pandoras (Vers 73), und Merkur erweckt in ihr „Trug und kosende Worte und schlaubetörende Schalkheit und auch noch Rede“ (Vers 78 f.).

Erasmus von Rotterdam erwähnt die Beredsamkeit („linguae“) als Eigenschaft Pandoras in seiner Erläuterung des Sprichworts „Durch Schaden wird der Dumme klug“, wo der Pandora-Mythos erzählt wird (Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum chiliades tres*, I, XXXI, Venedig 1508, Fol. 12r/v.; zitiert in: Panofsky, S. 28 f., mit dt. Übers.).

Pierre Ronsard (*Les Amours*, XXXII, Paris 1552) huldigt seiner Angebeteten als zweiter Pandora: „... [Apollo] verlieh ihr seine schönen Verse ..., Peitho ihre Stimme“ (zitiert nach: Pierre Ronsard, *Œuvres complètes*, hg. v. P. Laumonier, Paris, IV, 1925, S. 35 f.; in: Panofsky, S. 68, mit dt. Übers.).

Weitere Beispiele für die Beredsamkeit als Eigenschaft der Pandora bei Panofsky, S. 81 (Huldigung an Christina v. Schweden als Pandora), sowie bei Vogel, S. 23 (Gedicht Lorenzos de Medici: „Selve d’amore“) und S. 33 (Leonhard Culman: „Ein schön weltlich spil / von der schönen Pandora“).

²⁴ Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, Translated by Nina Ayala Mallory, Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sidney 1987, S. 167 f. Erstmals 1724 erschienen, wird übrigens auch hier die Beredsamkeit als Gabe Merkurs an Pandora erwähnt (vgl. auch Anm. 23).

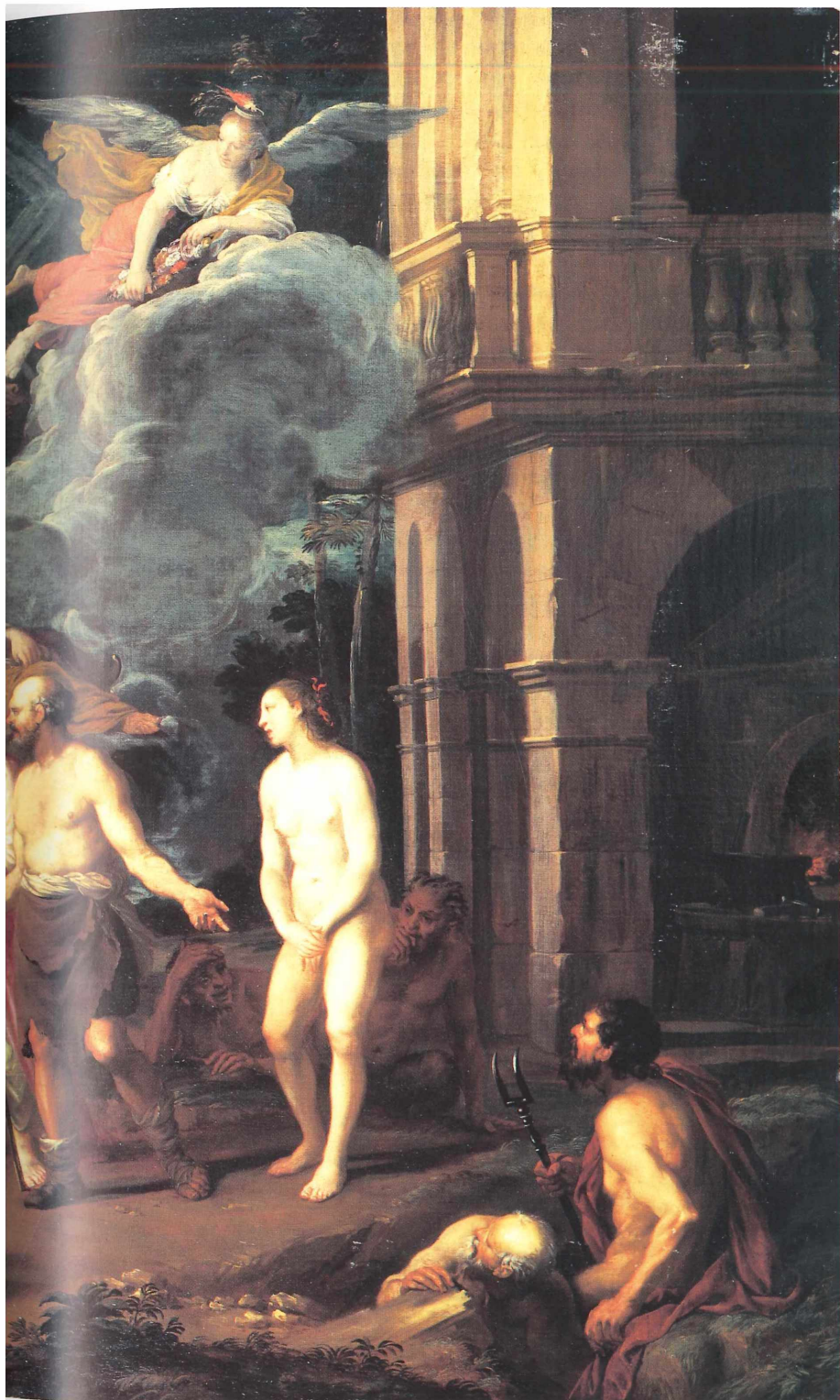
²⁵ Ein weiteres, heute zerstörtes Deckenbild mit Pandora vor den Göttern von Toussaint Dubreuil (1561–1602) befand sich in der Petite Galerie im Louvre (1661 verbrannt). Eine Vorstellung davon gibt der noch erhaltene Entwurf Dubreuils (Federzeichnung, 40,6 × 46,6 cm; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins), der unter anderem „Vulkan und Minerva präsentieren Pandora den Göttern“ zeigt. Die dem Verfasser zugängliche Abbildung (in: Jean-Jacques Lévêque, *L’Ecole de Fontainebleau*, Neuchâtel 1984, S. 122) gibt leider keinen genauen Aufschluß über das Vorhandensein der Büchse; wahrscheinlich fehlt sie aber auch in dieser Darstellung.

²⁶ Vgl. Königfeld, S. 162, Nr. C 75; Bildwerke, S. 127.

²⁷ Versteigert bei Christie’s, New York, am 15. Jänner 1985 als Nr. 85. Die auffälligsten Unterschiede zum Grazer Bild bestehen bei dem Alter des Vulkan, der architektonischen Gestaltung der Schmiede und der weiblichen Rückenfigur, die ohne Papagei und Buch ihre Bedeutung als „Beredsamkeit“ verliert und somit nicht näher interpretierbar ist. Vgl. auch unten, Anm. 34. (Ich danke den MitarbeiterInnen der Wiener und Londoner Niederlassungen des Auktionshauses Christie’s, die mir eine Abbildung des Gemäldes zur Verfügung stellten, für ihr freundliches Entgegenkommen.)



Abb. 2: Johann Heiß, „Vulkan stellt Pandora den Göttern vor“



Lw. 91,4 X 111,8 cm; Verbleib unbekannt.

von Heiß auf, dessen Titel „Vulcan führt das Weib, das er verfertigt hat, in die Versammlung der Götter“ lautet.²⁸ Und auch diese Variante kommt ohne Büchse für Pandora aus!

Wenn somit das Sujet des Bildes in der Alten Galerie richtig erkannt und hinreichend belegt erscheint, stellt sich dennoch die Frage nach dem Sinn einer derartigen Pandora-Darstellung, die ohne das entscheidende Attribut der Büchse zumindest im Fall der Grazer Version schon im frühen 18. Jahrhundert nicht mehr zu entschlüsseln war. Klar ist, daß mit dem Fehlen des alle Übel enthaltenden Gefäßes auch die dazugehörigen Bedeutungsebenen der Geschichte verlorengehen. Hier wird nicht mehr moralisierend auf die Laster des weiblichen Geschlechts hingewiesen, keine Gleichsetzung von Pandora mit Eva – wie seit den Kirchenvätern üblich²⁹ – vorgenommen oder etwa die zu späte Reue illustriert.³⁰ Vielmehr scheint hier ein anderer Strang der Interpretationsgeschichte fruchtbar zu sein, auf den einige Motive in Heiß' Gemälde verweisen: Im Hintergrund des Bildes erkennt man nämlich einen Teil des Tierkreises, wo das Sternbild des Stiers – es steht für den ersten nachwinterlichen Monat April – hinter Flora, der Personifikation des Frühlings, erscheint.³¹ Sol, der Sonnengott, schickt sich gerade an, mit seinem Wagen den Himmel zu erklimmen,³² so daß die gesamte Szene in der beginnenden Morgendämmerung spielt. Bei alleiniger Betrachtung des Grazer Bildes hätte somit von einer Allegorie des Frühlings gesprochen werden müssen. Da jedoch in der zweiten Version des Themas (Abb. 2) ein anderes Sternbild am Himmel erscheint,³³ kommt dem Tierkreis wohl eher eine allgemeinere Bedeutung zu, etwa als Darstellung des Jahresablaufes. Zusätzlich weist Königfeld darauf hin, daß neben Flora noch weitere Götter als Personifikationen der Jahreszeiten (und der vier Elemente) aufgefaßt werden können, etwa Ceres und Bacchus als Sinnbilder des Sommers bzw. des Herbstes.³⁴ Diese Kombination der Pandora-Geschichte mit einer Darstellung der Jahreszeiten ist in

²⁸ Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien, Wien o. J. (It. Muchall-Viebrook, in: Thieme/Becker, Bd. 16, 1923, S. 319, erschien der Katalog 1873), S. 71 f., Nr. 611. Die dort angegebenen Bildmaße („L. 0,90–1,13“) weichen nur minimal von denen der Variante am Kunstmarkt ab.

²⁹ Vgl. Panofsky, S. 25 f.

³⁰ Diese Interpretationen nehmen Bezug auf die unglückliche Rolle Epimetheus', der in manchen Versionen sogar selbst die Büchse öffnet. Vgl. Panofsky, S. 21, 91. Zur Variante bei Erasmus von Rotterdam siehe Anm. 23.

Vgl. Königfeld, S. 118; siehe auch Anm. 11.

Es handelt sich nicht um Apollo, wie Königfeld, S. 118, annimmt, sondern um den Sonnengott, da in der Variante aus der Liechtensteinischen Sammlung Apollo zusätzlich im Kreis der Götter dargestellt ist.

Sichtbar ist nur der untere Teil einer bekleideten Figur, von der weder das Geschlecht noch etwaige Attribute eindeutig identifiziert werden können. Es könnte sich daher um eine Darstellung von Wassermann, Waage, Schütze oder Jungfrau handeln, die jedoch alle nicht zu den Zeichen des Frühlings gehören. Da es offensichtlich nicht im Interesse des Künstlers lag, das Tierkreiszeichen genauer auszuführen, ist eine tiefergehende Interpretation – etwa die Fixierung eines bestimmten Monats – kaum zulässig. Dies hat nun umgekehrt auch Auswirkungen auf die Interpretation des Grazer Gemäldes. Vgl. auch unten, Anm. 34.

³⁴ Königfeld, S. 118. Ceres und Bacchus stehen gleichzeitig für das Element Erde, Jupiter und Juno für die Luft, Neptun personifiziert das Wasser und Vulkan das Feuer. (Mit Saturn ist das Sinnbild des Winters vertreten.) In der zweiten Version (Abb. 2) fehlen mit Neptun und Bacchus die Personifikationen von Wasser und Herbst, wie überhaupt das Thema des Bildes durch das verdeckte Sternzeichen und die Weglassung der „Beredsamkeit“ stark verunklärt ist. Es ist daher festzuhalten, daß die unten vorgeschlagene Deutung in vollem Umfang nur für die Grazer Variante gilt und für die zweite Version etwas modifiziert werden muß. Vgl. oben, Anm. 27, 33. Zu einer möglichen Deutung der zweiten Variante siehe unten, Anm. 44.

der bildenden Kunst völlig einzigartig, scheint jedoch auf einer Deutung des Mythos zu basieren, die in der bisherigen Forschung kaum beachtet wurde. Es handelt sich dabei um die Interpretation Carel van Manders, die in seiner vielgelesenen Auslegung von Ovids Metamorphosen enthalten ist.³⁵ Eine deutsche Übersetzung erschien als Teil der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart³⁶ – dem berühmten Zeitgenossen und Vorbild von Johann Heiß –, die ihrerseits einen nachhaltigen Einfluß auf die deutsche Kunstproduktion ausübte.³⁷ Dort heißt es in dem Pandora gewidmeten Kapitel unter anderem:

„Ich aber sage / Vulcanus machte die Pandora / das ist / die Hitze und Temperatur der Luft / diese machen das Jahr fruchtbar und ueberfliessend: Dann / wie Theophrastus sagt / so thut die Sonnen-Hitze und Temperatur der Luft / bey denen Gewaechsen und Pflantzen der Erden / mehr / dann aller Menschen Arbeit und Kunst insgemein zu thun pflaget. Und gleichwie ihr alle Goetter Geschenke geben; eben also thun auch die Stunden und Tage / oder die Haupt-materien: diese geben dem Jahr: Winde / Regen / und Waerme / welche der Saat gleichsam ihre Nahrung zulangen.“³⁸

Während also Vulkan (durchaus traditionell) die Hitze verkörpert, erscheint Pandora hier allgemein als Personifikation der Natur im jahreszeitlichen Wechsel („Jahr“) und weiters als Sinnbild der Saat, welche durch Wind, Regen und Wärme die zum Wachstum nötige Nahrung erhält.³⁹ Dementsprechend kann Pandora in Heiß' Gemälde als die Natur interpretiert werden, die mit den „Gaben der Götter“, die ein fruchtbares Jahr gewährleisten, beschenkt wird. Das erklärt auch die Tatsache, daß die Szene entgegen jeder Tradition nicht im Himmel (Olymp) spielt, sondern auf der Erde, und zwar vor der Schmiede Vulkans, die

³⁵ Carel van Mander, *Wtlegghing op den Metamorphosis*, Haarlem 1604, enthalten in: Ders., *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604. Panofsky, S. 75 f., erwähnt diese Interpretation nur kurz, vor allem unter dem Aspekt, daß darin der Gleichsetzung von Pandora mit Eva widersprochen wird. Zur Einschätzung der Bedeutung von Manders Werk vgl. Nora De Poorter, *Von olympischen Göttern, homerischen Helden und einem Antwerpener Apelles, Bemerkungen über Funktion und Bedeutung der mythologischen Thematik in der Zeit von Rubens (1600–1650)*, in: *Katalog, Von Bruegel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*; Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen/Kunsthistorisches Museum, Wien, Köln 1993, S. 121–132, bes. S. 121.

³⁶ P. Ovidii Nas. *Metamorphosis*, Oder: Des verbluemten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gruendliche Auslegung: Aus dem Niederlaendischen Carls von Mander / Zu Behuf der Edlen Poesi-Kunst und Tugend Liebhabere ins Teutsche uebersetzt. Und der Sandrartischen Academie einverleibet, Nürnberg (bei Christian Sigmund Froberger) 1679; enthalten in: Joachim von Sandrart, *Der Teutschen Academie Zweyten Haupt-Theils Dritter Theil ...*, Nürnberg (bei Christian Sigmund Froberger) 1679. Dieselbe Ausgabe der Auslegung wurde auch Sandrarts „*Iconologia Deorum*“, Nürnberg (bei Christian Sigmund Froberger) 1680, angefügt und enthält unter anderem eine Illustration von Johann Jacob von Sandrart zur Pandora-Geschichte (S. 5): „Pandora inmitten der Götterversammlung im Olymp“, Radierung, 10,3 × 18,6 cm. Die Darstellung hält sich weitgehend an die Figurentypen der Radierung gleichen Inhalts von Cornelis Bloemaert (nach Abraham van Diepenbeeck) in: Michel de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses ...*, Paris 1655 (vgl. Panofsky, S. 86 f., Abb. 36, 37). Sandrarts Illustration ist abgebildet in: Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700, vol. 40, Compiled and Edited by John Roger Paas, Rotterdam 1995, S. 204, Nr. 297 (Johann Jacob von Sandrart). Pandora erscheint hier – wie auch bei Bloemaert – mit ihrer Büchse.

³⁷ Für einen kurzen Überblick über Sandrarts „*Teutsche Academie*“ und ihre Bedeutung vgl. Götz Adriani, *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*, Köln 1977, S. 79–98.

³⁸ P. Ovidii Nas. *Metamorphosis ...*, (wie Anm. 36), S. 8 f. Theophrast von Eresos (371–287), Hauptschüler des Aristoteles, ist unter anderem auch Verfasser einer Pflanzenkunde („*Historia plantarum*“, 9 Bücher).

³⁹ Diese Deutung scheint darauf zu beruhen, daß im Mythos Pandora vom Feuer (= Vulkan) aus Erde und Wasser erschaffen wird. Siehe die entsprechende Passage bei Hesiod (vgl. Anm. 12).

durch eine kaum sichtbare Feuerstelle in der Grotte links angedeutet wird. Die Götter und der Tierkreis versinnbildlichen die Jahreszeiten (und die vier Elemente): Somit zeigt das Bild Vulkan und Pandora als Allegorie des fruchtbaren Jahres!

Der zweite Teil der „Teutschen Academie“ mit Manders Auslegung erschien 1679 in Nürnberg, also in unmittelbarer zeitlicher und geographischer Nähe zum Gemälde in der Alten Galerie, für das Königfeld eine Entstehung um 1678 vorschlägt, als Heiß bereits in Augsburg tätig war. Im Hinblick auf den festgestellten Einfluß der Manderschen Interpretation auf die Darstellung ist eine Datierung nach 1679 wahrscheinlich.⁴⁰

Abschließend sei noch auf eine weitere Deutung des Mythos hingewiesen, die ebenfalls im schon erwähnten Werk Carel von Manders (wieder) aufgegriffen wird und daher bei der Betrachtung von Heiß' Gemälde beachtet werden sollte: Pandora wird hier als Personifikation der Künste angesehen.⁴¹ Bei Mander lautet die betreffende Stelle in dem Vulkan gewidmeten Kapitel:

„Er [Vulkan] machte die Pandora / als die Gab aller Goetter. Welches zu merken giebt / daß dieses Feuers Hitze alle Erfindungen der Ceres / des Bacchus / der Pallas / und anderer mehr / so fuer Goetter gehalten worden / uebertreffe; dieweil sie doch aller Kuenste und Handthierungen Ursacherin und Erfinderin ist: und das zwar darum / weil diejenige / so eine feurige Krafft in sich haben / rein von Gebluet / und schlanck von Leibe sind / gemeiniglich einen / hurtigen lebhaften Geist / und guten Verstand haben.“⁴²

Das Feuer wird als Ursache aller Künste angesehen, seine Schöpfung vereinigt die Gaben aller Götter und übertrifft daher deren Erfindungen.⁴³ Auch wenn die Heißsche Darstellung keinen Anhaltspunkt für diese Interpretation gewährt, so sollte man dennoch die Möglichkeit im Auge behalten, daß ein gebildeter Betrachter am Ende des 17. Jahrhunderts in der allbeschenkten Pandora (ohne ihre unheilvolle Büchse) sehr wohl auch dieses Lob der Künste erkennen konnte.⁴⁴

Wie dem auch sei, Heiß bereicherte mit seinem Gemälde das traditionelle Thema der Jahreszeiten⁴⁵ um ein ungewöhnliches, aber – wie gezeigt – auf einer zeitgenössischen Deutung basierendes Motiv und fügte damit den vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten des Pandora-Mythos eine überaus originelle Variante hinzu, die

⁴⁰ Königfeld, S. 43–48, ordnet das Grazer Bild zeitlich in eine Reihe von Gemälden ein, die sich um den 1678 datierten „Sturz Phaetons“ (Prag, Národní Galerie) gruppieren ließen. Grundsätzlich ist jedoch anzumerken, daß eine genaue Datierung der Werke Heiß' schwierig ist.

Die Interpretation von Pandora als Personifikation der Künste wurde bereits vom byzantinischen Grammatiker Johannes Tzetzes (um 1110–1190) vorgetragen, von Manuel Moschopoulos (1282–1328) wieder aufgegriffen und war „noch in Goethes Zeiten sehr lebendig (wenn auch nicht allseits anerkannt)“ Nach: Panofsky, S. 139 f. (Zitat auf S. 139); vgl. auch Vogel, S. 129 f.

⁴² Zitiert nach der dt. Ausgabe: P. Ovidii Nas. Metamorphosis ..., (wie Anm. 36), S. 25.

⁴³ Die Eigenwilligkeit des Satzbaues läßt zwar die Interpretation zu, daß nicht das Feuer, sondern Pandora selbst die „Ursacherin und Erfinderin“ aller Künste ist, aber an anderer Stelle (ebda. S. 24) wird „Vulcanus fuer einen Erfinder der Kuenste / die man durchs Feuer handelt geschaetzt“

⁴⁴ Es könnte jedoch in der zweiten Variante des Sujets (Abb. 2) die Darstellung des auf Pandora weisenden Apollo, des Gottes der Künste, einen Hinweis auf diese Thematik geben, auch weil dort das Motiv der Jahreszeiten zurückgedrängt erscheint! Somit hätte Heiß den Mythos von Vulkan und Pandora einmal als Allegorie des fruchtbaren Jahres und einmal als Allegorie der Kunst interpretiert, beides nach derselben Quelle (Mander). Vgl. oben, Anm. 27, 33, 34.

⁴⁵ Von Heiß selbst sind mehrere Variationen zum Thema „Jahreszeiten“ bekannt; vgl. Königfeld, S. 109, Nr. 17, S. 110 f., Nr. 21, 22, S. 139, Nr. 120.

jedoch ohne Nachfolge blieb, so daß „Vulkan und Pandora als Allegorie des fruchtbaren Jahres“ heute als Kuriosum aus einer Epoche erscheint, in der gelehrte Sinnbilder, wie jenes von Heiß, „sehr wohl contentir[t]en“⁴⁶

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie.

Abb. 2: Auktionshaus Christie's.

Anschrift des Verfassers:

Thomas ARLT
Vierthalerstraße 16
4020 Linz

⁴⁶ So heißt es über Johann Heiß bei Joachim von Sandrart, Der Teutschen Academie Zweyter Theil / Von der Bau- Bild- und Mahlerey-Kuenstlere Lob und Leben, Nürnberg (bei Johann-Philipp Miltenberger) 1675, S. 339: „.... bey aufsteigenden Jahren / vermehrte sich diese seine Wißenschaft um ein merkliches / so daß in Historien kleiner Bilder etliche Stuecke von seiner Hand verfaertiget zu sehen / welche die Liebhabere und Kunstverstaendige sehr wohl contentiren “

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 61–73	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

NEUERWERBUNGEN DER ALTEN GALERIE 1995 – MALEREI DER „TOD DES HEILIGEN JOSEF“ VON JOSEF ADAM MÖLK (UM 1714–1794)

Christine RABENSTEINER

Im Oktober 1995 konnte im Wiener Dorotheum das Gemälde „Tod des heiligen Josef“ von der Alten Galerie ersteigert werden. Das Budget für Kunstankäufe wurde dabei dankenswerterweise von Herrn Notar Dr. Hellmut Czerny aufgestockt, so daß dadurch der Erwerb des Stückes möglich wurde.



Abb. 1: Josef Adam Mölk: Tod des heiligen Josef, Inv.-Nr. 1135.

Josef Adam Mölk wurde in Rodaun bei Wien geboren und ist ab 1730 an der Wiener Akademie nachweisbar.¹ Das mit 1714 angegebene Geburtsjahr ist zwar in einer Urkunde belegt, scheint aber irrtümlich zu sein, da wohl der Sechzehnjährige noch nicht an die Akademie aufgenommen worden sein konnte. Das Lebenswerk des ungefähr sechzig Jahre lang tätigen Malers umfaßt vor allem kirchliche Fresken, aber auch Altarbilder. Die Länder Bayern, Württemberg und Tirol besitzen dabei vor allem das Frühwerk, die Steiermark die mittlere Schaffensperiode und Niederösterreich das Spätwerk des Künstlers.²

Das Bild (Inv.-Nr. 1135, Abb. 1) ist in Öl auf Kupfer gemalt, hat die Maße 39,3 × 26,2 cm und weist einen alten Rahmen auf. Bemerkenswert ist die Signatur des Künstlers, die sich an der Unterseite des mit Werkzeugen gefüllten Korbes befindet. Sie lautet „*Joseph Mölckh Pinxit 1752*“. Als Provenienz gibt der Dorotheumskatalog eine bayrische Privatsammlung an.³

Mölk bringt in dieser Kupfertafel zur Anschauung, was nicht von den Evangelien überliefert ist, sich jedoch in der Verehrung Josefs in der Barockzeit schon fest verankert hatte. Katholiken hatten im 18. Jahrhundert viele Gründe, den heiligen Nährvater Christi zu würdigen und um seine Hilfe zu bitten: Er war Schutzpatron von Ordensgenossenschaften und Bruderschaften, von den Familien, Eheleuten, Kindern, Jugendlichen, Erziehern, Reisenden, Verbannten und Sterbenden. Seinem überlieferten Beruf gemäß ist er Patron der Zimmerleute, der Tischler, Arbeiter und Handwerker. Josef ist durch die geschlechtliche Enthaltsamkeit gegenüber seiner Vermählten Maria ein Sinnbild der Keuschheit und Patron der Jungfrauen. Seit 1870 ist er Schutzpatron der ganzen Kirche.⁴ Im Sinne der Gegenreformation ging diese Verehrung durchaus nicht vom Volke aus, sondern wurde von kirchlicher und kaiserlicher Seite gelenkt, wenn sie dann auch die „Kleinen Leute“ besonders betraf.⁵

Das Zentrum des Bildes wird von dem Lager eingenommen, auf dem Josef stirbt. Der neben ihm kniende Jesus hebt seine Seele, die als kleine, halbnackte, betende Person dargestellt ist, zu Gottvater empor. Maria kniet an der anderen Seite des Bettes. Sie hält eine Lilie als Zeichen der jungfräulichen Verbindung, die sie zu ihrem Mann hatte. Die Aufnahme der Seele in den Himmel wird zusätzlich vom Erzengel Michael begleitet, der den Teufel in der linken unteren Ecke bekämpft. Dazu genügt ihm ein Blitz, der von seinem Schild ausgeht. Die ligierten Buchstaben darauf bedeuten vermutlich „*Quis ut deus*“. Der Teufel erhält so keine Macht über die Seele Josefs. Das Böse ist auch in Form der Paradiesschlange aus dem Himmel ausgeschlossen. Dies ist an der Kette zu sehen, die den Himmel mit Gottvater,

¹ Grundlegende, hier verwendete Literatur über Mölks Leben und Werk: Ferodoro Nikolowski: Josef Adam Mölk und sein Werk in Tirol, phil. Diss., Innsbruck 1950. Wilhelm Pannold, Josef Adam Mölk und sein Werk in der Steiermark, phil. Diss., Innsbruck 1960. Katalog, Josef Adam Mölk, Sein Werk in Niederösterreich und Wien, Sonderausstellung in Maria Langegg, St. Pölten 1994.

² Johann Kronbichler: Josef Adam Mölk (1714–1794), in: Katalog, Mölk, 1994, S. 11 f.

³ Katalog, Dorotheum Wien, 1770. Kunstauktion, 10. Oktober 1995, Nr. 172 (dort Datierung irrtümlich mit 1756 angegeben).

⁴ Otto Wimmer/Hartmann Melzer: Lexikon der Namen und Heiligen, Innsbruck – Wien 1988, 6. Aufl., S. 457–458.

⁵ Leopold Kretzenbacher: Historische Schichten der St.-Josephs-Verehrung in der Steiermark, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, 85. Jg., Graz 1994, S. 229–280, bes. S. 265.

Hl. Geist und Weltkugel umgürtet. Das Schloß, das diese Kette verschlossen hält, ist als Herz mit dem Kreuz Christi gebildet.⁶

Auf Josefs Beruf nehmen die Zimmermannswerkzeuge in der rechten unteren Ecke direkten Bezug. Am linken Bildrand wird das Stabwunder, das der Vermählung von Josef und Maria vorausging, angedeutet. Ein wenig ist von einem Altar mit Baldachin zu sehen, wo Josef seinen Stab geopfert hatte, als für Maria ein Ehemann gesucht wurde. Als dieser Trieb ansetzte und eine Taube von ihm aufflog, wurde

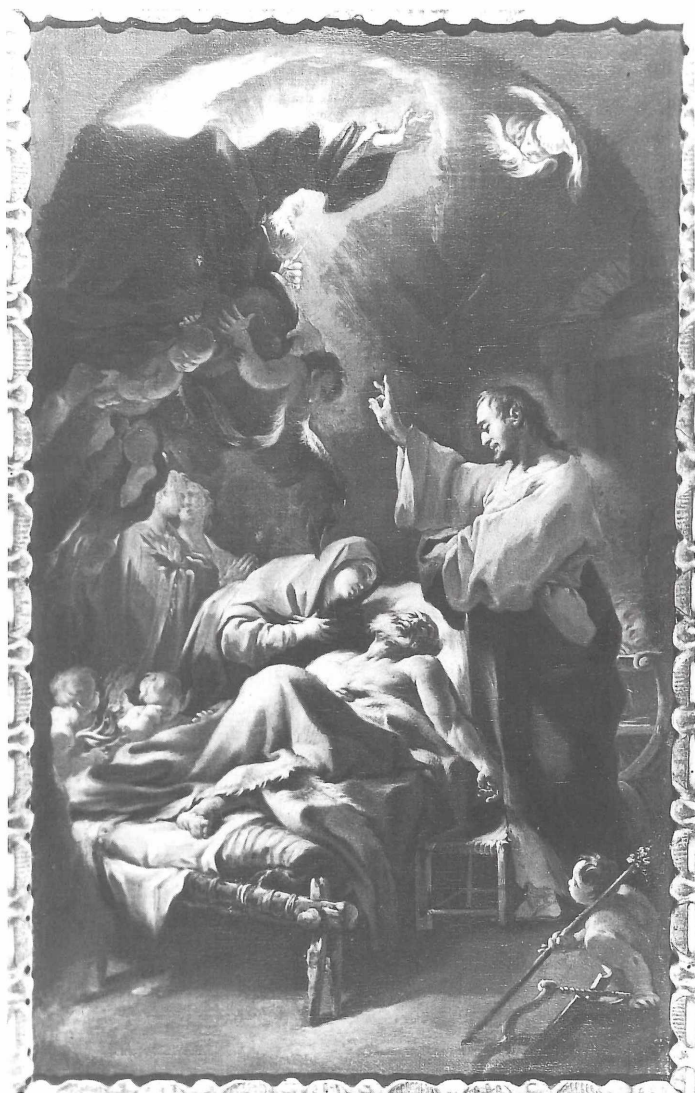


Abb. 2: Paul Troger: Tod des heiligen Josef, Inv.-Nr. 210.

⁶ Zur Gürtung des Himmels weise ich im Vergleich auf die Publikationen von Leopold Kretzenbacher hin, die sich auf die Gürtung der Kirche beziehen: Leopold Kretzenbacher: Volkskundliche Feldforschung im europäischen Südosten, in: Saga och Sed, Kungl. Gustav Adolfs Akademiens Årsbok, 1983, S. 33–48.

Josef zum Bräutigam Marias bestellt.⁷ Im Hintergrund rechts sind Adam und Eva, Moses und König David, aus dessen Geschlechte Josef stammt, erkennbar. Wegen der ausführlichen Schilderung der Josefslegende scheint es möglich, daß das Bild ursprünglich in engem Zusammenhang mit einer Bruderschaft gestanden sein könnte.

In der Komposition ist das Gemälde einem „Tod des heiligen Josef“ von Paul Troger (Inv.-Nr. 210, Abb. 2, Öl auf Leinwand, 64 × 38 cm, datierbar um 1739/42, Legat Josef August Stark, 1838) in der Alten Galerie eng verwandt. Dieses ist der Entwurf für ein Altarbild in Platt bei Zellerndorf, Niederösterreich. Wenn auch seitenverkehrt, so ist doch die Stellung des Sterbelagers und von Jesus und Maria äußerst ähnlich. Die Komposition übernahm schon Troger von Francesco Trevisanis Altarbild in San Ignazio in Rom.⁸

Anschrift der Verfasserin:
Dr. Christine RABENSTEINER
Landesmuseum Joanneum
Alte Galerie
Neutorgasse 45
A-8010 Graz

FOTONACHWEIS

Abb. 1: Bild- und Tonarchiv des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Josef Kierein.
Abb. 2: Archiv der Alten Galerie.

⁷ Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2, Gütersloh 1980, S. 76: Protoev 8,2 und 9,1 ff.
⁸ Kurt Woisetschläger: Meisterwerke der österreichischen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz (= Joannea, Bd. 1), Wien – München 1961, S. 192 f. Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer: Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 102, 201, Fig. 10.

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 75–78	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

NEUERWERBUNGEN DER ALTEN GALERIE 1995 – GRAPHIK

Karin LEITNER

Jahrelang wurde mit dem Galeristen Eugen Lendl eine Ausstellung über den italienischen Graphiker Stefano della Bella (1610–1664) geplant. Die Sammlungen der Alten Galerie und die von Eugen Lendl ergänzen einander bei diesem Künstler in vielen Bereichen sehr gut. Als Gegenüberstellung zu della Bella eigneten sich natürlich Werke des zeitgleichen lothringischen Stechers Jacques Callot (1592–1635) hervorragend.¹



Abb. 1: Stefano della Bella, Reiterin mit Ziegenherde, Inv.-Nr. AG.K. 1995/1
(Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).

¹ Zur Ausstellung erschien ein Katalog, in dem der Lebenslauf, die künstlerische Entwicklung und ein Teil der Werke der beiden Künstler nachgelesen werden können. – Jacques Callot und Stefano della Bella. Sonderausstellung – Graphik – in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz. Bearbeitet von Karin Leitner. Mit einem Vorwort von Gottfried Biedermann. Graz 1995.

So stellte Herr Eugen Lendl mehr als 40 Blätter dankenswerterweise für die Ausstellung zur Verfügung.

Mit Hilfe der generösen Unterstützung von Notar Dr. Hellmut Czerny konnten nach der Ausstellung zwei Graphiken della Bellas von der Galerie Eugen Lendl angekauft werden.



Abb. 2: Loth-Schüler (Nähe Daniel Saiter), *Christus als Kinderfreund*, Inv.-Nr. HZ 370

Die mit der Inventarnummer AG.K. 1995/1 (Abb. 1) versehene Radierung stellt eine „Reiterin mit Ziegenherde“ dar, datiert 1645/48. Das Blatt zählt zu einer Folge von 13 rundformatigen Druckgraphiken, welche Landschaften und Ruinen um Rom zeigen und dem Baron de Dormelles gewidmet sind (De Vesme 819–831²).

Im Inventar des Kupferstichkabinetts der Alten Galerie befindet sich bereits seit langem eine seitenverkehrte Kopie dieser „Reiterin“ (Inv.-Nr. AG.K. 4898). Auf der

² Alexandre de Vesme. Stefano della Bella. *Catalogue Raisonné* (Milan 1906. Le Peintre-Graveur Italien, S. 66–332). Introduction and Additions by Phyllis Dearborn Massar. New York 1971, 2 Bde.; Katalog, Jacques Callot und Stefano della Bella, a. a. O., Kat.-Nr. 24, S. 44.

Kopie steht in der Platte verzeichnet links unten: c. campion sculp. Mit diesem Namen können zwei Amateurradierer aus Marseille in Zusammenhang gebracht werden: Charles Michel Campion (1734–1784) und dessen jüngerer Bruder Charles Philippe Campion (1736–1819).



(Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).

Abgesehen davon, daß jedes einzelne Stück, das in das Inventar des Kupferstichkabinetts aufgenommen werden kann, wertvoll ist, so handelt es sich hierbei doch um einen Sonderfall, da bereits in der Ausstellung die Gegenüberstellung von Original und Kopie großes Interesse hervorrief.

Der zweite Ankauf Czernys für die Alte Galerie hat eine „Festveranstaltung in Florenz“ (Abb. 3) zum Thema, Inv.-Nr. AG.K. 1995/2.³ Laut den Anmerkungen von Phyllis Dearborn Massar (De Vesme 66–68) gehört dieses Blatt mit zwei weiteren

³ Alexandre de Vesme, Nr. 66; Katalog, Jacques Callot und Stefano della Bella, a. a. O., Kat.-Nr. 28, S. 46 f.

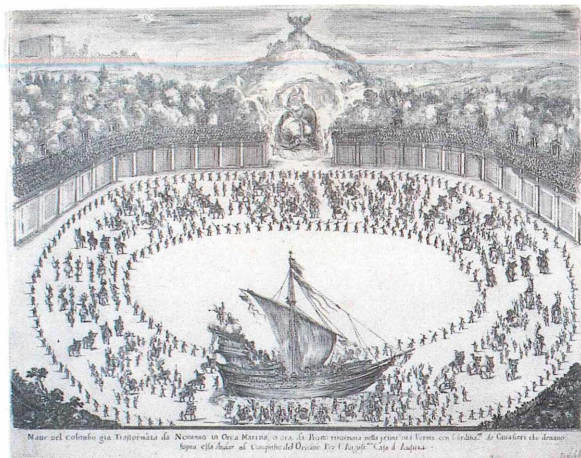


Abb. 3: Stefano della Bella, Festveranstaltung in Florenz, Inv.-Nr. AG.K. 1995/2
(Foto: J. Kierein, Bild- und Tonarchiv).

Darstellungen in die Festveranstaltungsbeschreibungen von „Combattimento e Balletto a cavallo. Fiorenza 1652.“ Darin werden die vielen spezifischen Fachleute aufgezählt, welche für das Gelingen eines derart großen Festes mit überdimensionalem Repräsentationscharakter notwendig waren. Dazu zählten Choreographen, Dichter, Musiker, Kostümbildner, Techniker etc.

Wir danken auf diesem Wege Herrn Dr. Czerny nochmals herzlich für seine Großzügigkeit.

Neben den beiden Druckgraphiken konnte 1995 auch eine Handzeichnung aus eigenem Budget angekauft werden. Im Buch- und Kunstantiquariat M. Truppe wurde das extrem querformatige Blatt unter dem Künstlernamen Hans Adam Weissenkircher (1646–1695) angeboten. Die Darstellung zeigt „Christus als Kinderfreund“ (Inv.-Nr. HZ 370, Abb. 2). Es handelt sich um eine lavierte Federzeichnung in Braun, mit Weißhöhungen und einer unterlegten Quadratur mit Bleigriffel. Im Vergleich mit anderen Originalblättern von Weissenkircher ist diese Zuschreibung leider nicht haltbar. Dennoch dürfte dieses Blatt von einem Schüler von Johann Carl Loth (1632–1698) stammen, bei dem auch Weissenkircher in der Lehre war. Die Nähe zu Werken von Daniel Saiter (um 1649–1705) ist größer. Eine eindeutige Zuschreibung kann jedoch auch an diesen in Wien geborenen Maler, welcher um 1670 Schüler von Carl Loth war, nicht erfolgen.

Anschrift der Verfasserin:

Mag. Karin LEITNER
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Alte Galerie
Neutorgasse 45
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 79–82	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

DAS POSTGUTENBERGSCHES BUCH

Die CD-ROM zwischen Index und Erzählung

Peter WEIBEL

I. (Das „Besondere Buch“)

Der Historiograph Jakob Mennel hat zwischen 1518–1521 ein besonderes Buch mit dem Titel „Der Zaiger“ für Kaiser Maximilian I. herausgegeben, wo unter jedem Bild ein Satz stand und wo diese visuell-textuelle Einheit ein Kapitel darstellte. In ähnlichen kontemporären Büchern der Buchmalerei sind Bilder zwischen Texten zu



Abb. 1: Startup-Screen.

sehen, erläutern kurze Texte die Bilder und illustrieren die Bilder die Texte. Man möchte meinen, diese spezifische Form des Buches wäre für Analphabeten gedacht, denen mit Hilfe von Bildern anstatt von Buchstaben eine Botschaft übermittelt werden soll. Dem ist aber nicht so, weil damals die Analphabeten einer Klasse zugehörten, die gar keinen Zugang zum Buch hatte, sondern dieses „Besondere Buch“ (z. B. „Der Zaiger“), wie schon damals derartige bebilderte Bücher genannt wurden, war selbstverständlich für die lesende Aristokratie gedacht. Das Besondere an dieser Buchform war, daß durch die Verbindung von Bild und Text die Verknüp-

fung die eigentliche Botschaft darstellte. Man kann also hier bereits zwei besondere Charakteristika der CD-ROM feststellen, nämlich Zugang zum Wissen (access) und Vernetzung. Im Buch „Der Zaiger“ hat die Verknüpfung von Bild und Text die jeweilige Lesart definiert und unterstützt. Die Interpretation geschah also durch parallele Darstellung von Wissen durch die Suggestionen der parallelen Verarbeitung von Bild- und Textinformation. Die Verknüpfung war also die eigentliche Botschaft, die Interpretation geschah durch die Auswahl. Hiermit haben wir bereits ein drittes Charakteristikum der CD-ROM angekündigt, nämlich die parallele Darstellung von Information in mehreren Medien, z. B. in Bild, Ton und Text, das, was wir heute Window-Technik nennen. Klarerweise waren auf Grund der technischen Beschrän-



Abb. 2: TM Miniatur.

kung des Gutenbergschen Buches diesen modernen Möglichkeiten des Buches, nämlich Paralleldarstellung, Vernetzung und Zugang, Grenzen gesetzt. Für die Weiterentwicklung des Buches als Typus der Kommunikation mußte also nach einer Technologie gesucht werden, welche diese drei Möglichkeiten optimiert.

Der Katalog, wie wir ihn heute als Dokument von künstlerischen Arbeiten kennen, als Verbindung von fotografischen Dokumenten der Kunstwerke, von Legenden, Kommentaren und theoretischen Essays, ist ein weiterer wichtiger Schritt in der Entwicklung des „Besonderen Buches“ gewesen. Ursprünglich war ja der Kunstkatalog nur eine Liste von Preisen und der dazugehörigen Werke. Im nächsten Schritt wurden, um dem Kunden einen leichteren Zugang (access) zum Wissen zu gewähren, Abbildungen der Gemälde neben die Titel gesetzt. In einem weiteren Schritt wurden Erklärungen, Erläuterungen inseriert, anfangs nur Einführungen, später Texte von mehreren Autoren über

den gesamten Katalog verstreut, um das Verständnis für das Werk zu vertiefen, also den Zugang zum Werk zu erleichtern und das symbolische Kapital zu erhöhen. Schließlich entstand daraus der Kunstkatalog, wie wir ihn heute kennen, ein wahres Kompendium des Wissens, die wissenschaftliche Erfassung und Darstellung des Wissens der Kunst, ein Catalogue raisonné der künstlerischen Werke und Diskurse, dem schon oft durch die Beigabe eines Tonbandes, einer Schallplatte oder einer CD auch die akustische Dimension eröffnet wurde. Durch die vielfältige Darstellungsform eines Kunstkataloges, nämlich die Verknüpfung von Bildern und Texten, gerieten die strukturellen Probleme des Kunstkataloges außer Sichtweite. Auch im Kunstkatalog bedeutet die Verknüpfung von Bild und Text die eigentliche Botschaft, legitimieren die Texte die Bilder und illustrie-

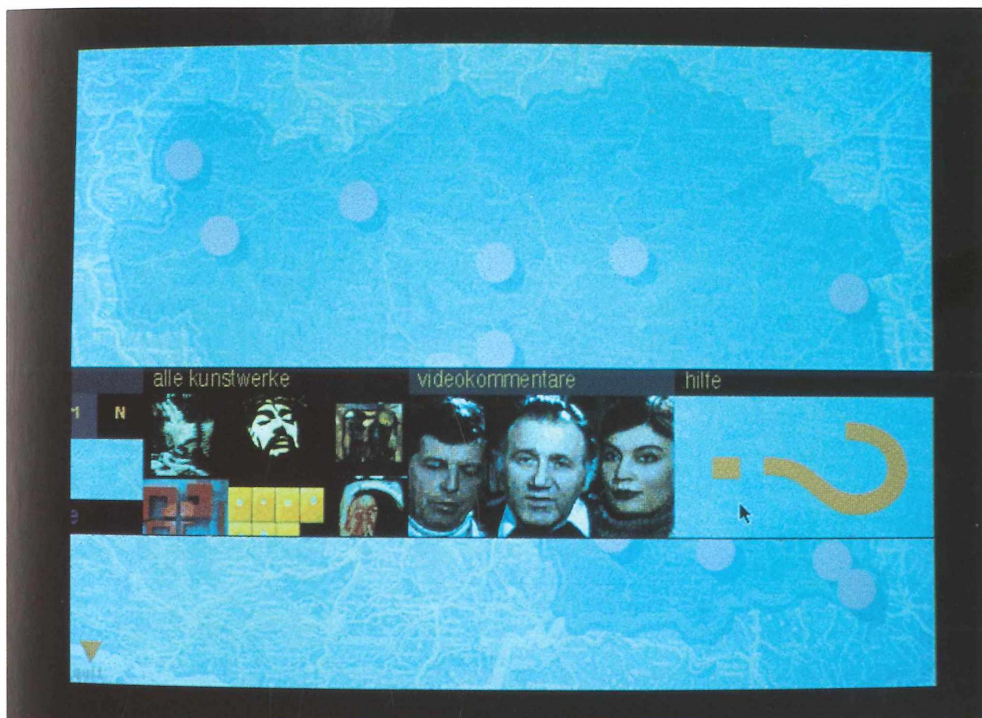


Abb. 3: TM/Menue.

ren die Bilder die Texte. Der Kunstkatalog von heute ist im Grunde ein versteckter Kampf um Legitimation. Auf geheime Weise liegen dem Kunstkatalog Diskurse und Strategien der Legitimation zugrunde, die auf zwei Prinzipien zurückzuführen sind, nämlich auf die indexikalische oder die erzählerische Struktur.

II. (Indexikalische Informationssysteme)

Index, Atlas, Lexikon stellen Informationssysteme dar, die sich auf das Konzept der Enzyklopädie berufen. In diesem Konzept geht der Anspruch auf eine objektive Information über die Sachverhalte der Welt, möglichst ohne fiktionale Elemente zu liefern. Eine enzyklopädische Darstellung des Wissens der Zeit versteht sich als

objektiver Atlas der einzelnen Wissensgebiete und als systematischer Katalog mit einer indexikalischen Struktur. Begriffe, Gegenstände oder Wissensgebiete werden alphabetisch aufgelistet, in Definitionen abgehandelt und in ihrer Entwicklung monokausal und scheinbar logisch abgeleitet. Dieser Vorstellung von Wissen liegt die Idee zugrunde, die Welt sei ein Pool von Daten. Auf dieser Datenbasis sei dann eine enzyklopädische Darstellung mit indexikalischer Struktur möglich, die systematische Katalogisierung und Registrierung jeglichen Wissens über alle Phänomene des Universums. Daraus entsteht der universale Anspruch der Enzyklopädie. Das von der Indexstruktur abgeleitete und auf einer Datenbasis aufgebaute Informationssystem verspricht objektives



Abb. 4: TM/Landkarte.

und umfassendes, eben cyclopädisches Wissen. Die meisten CD-ROMS sind diesem Enzyklopädiekonzept und der Indexstruktur verpflichtet. Sie versprechen alle Gemälde und Skulpturen der Tate-Gallery oder des Louvre. Sie versprechen alle Ausgaben einer Zeitschrift seit ihrem Bestehen. Sie versprechen ein Lexikon aller Buchtitel, Operntitel und Theaterstücke. Sie versprechen das Wissen der Welt, feinsäuberlich registriert, alphabetisch geordnet und systematisch katalogisiert.

Die indexikalische Struktur verhehlt aber, daß es selbst gar kein Wissen darstellt und daher auch über kein Wissen verfügen kann. Auf die Frage, was ist ein Index, kann geantwortet werden, z. B. ein Katalog von Buchtiteln. Durch das Lesen des Katalogs erwirbt man sich aber kein Wissen, sondern erst durch das Lesen der

Bücher selbst. Diese Bücher wären selbst wiederum nur indexikalische Kataloge, enthielten sie selbst kein Wissen. Erst die von der indexikalischen Struktur abweichenden Darstellungsmethoden ermöglichen Wissen. Der Index ist also selbst gar kein Informationssystem, sondern nur der Schlüssel, der Zugang zu einem Informationssystem. Der Index als Register der Wahrheit ist eine Illusion. In diesem Sinne ist auch eine Bibliothek mehr als ein Index, die alphabetische Anordnung von Büchern. Erst die Lektüre der Elemente der Bibliothek und der indexikalischen Auflistung vermittelt Wissen. Erst die Immersion jenseits und hinter die indexikalische Struktur gewährt Wissen. Die Erzählungen von Jorge Luis Borges, z. B. „Atlas“ von 1985, kreisen obsessiv um dieses Problem.

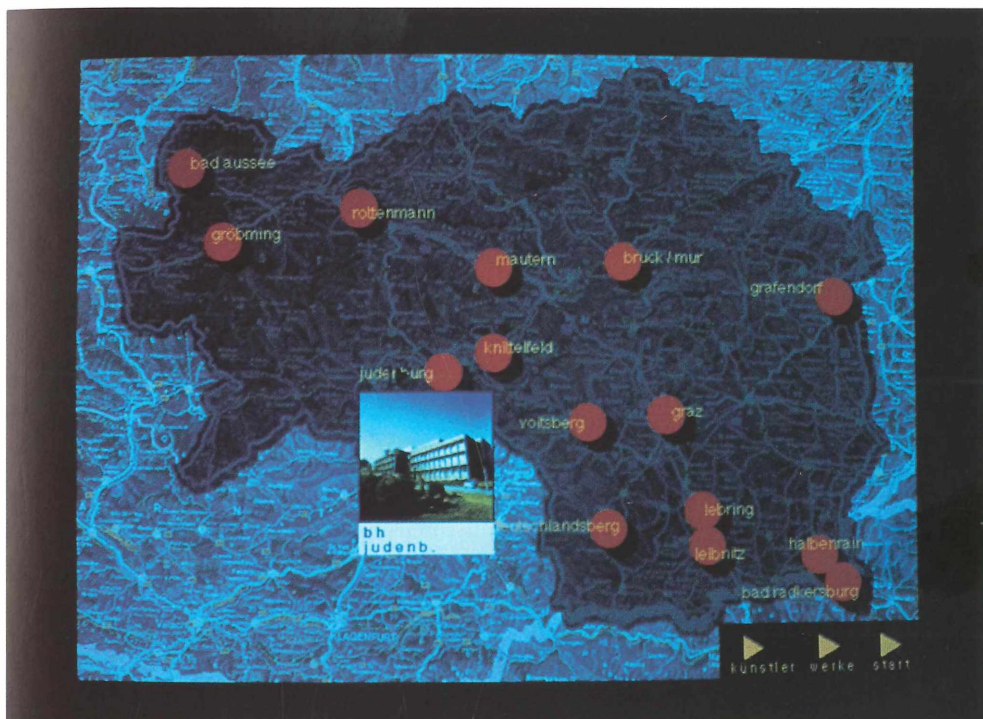


Abb. 5: TM/Landkarte Ort und Gebäude.

III. (Narrative Informationssysteme)

Dem gegenüber steht ein Informationssystem, das nicht aus objektiver Darstellung und systematischer Katalogisierung besteht, sondern aus Fiktionen, aus unlogischen Verknüpfungen, Umwegen und Unterlassungen, Unvollständigkeiten und Unsystematik. Diese Vorgangsweise nennen wir Erzählung. Die Erzählung lebt u. a. davon, daß ihr Fortgang nicht voraussehbar ist. Sie knüpft ein Netz zwischen Ereignissen und Personen, dessen Verbindungen nicht immer gleichzeitig enthüllt und sichtbar werden. Die Narration ist daher per se eine Entdeckungsreise, wo der Held des Romans eine Art Reiseführer darstellt. In der Narration bedeutet Selektion Information, und die Verknüpfung stellt die eigentliche Kunst dar. Die Narration ist wie

der Index ein Strukturkonzept, aber ihre Struktur ist nicht mechanisch und tot, sondern chaotisch und viabel. Sie lebt weniger von den Gegenständen und Personen, die sie darstellt, sondern eher von den Verbindungen und der dynamischen Entwicklung der Verbindungen, die sie aus den Gegenständen und Personen herausholt bzw. zugänglich macht.

Index und Narration stellen also zwei konträre Informationssysteme dar. Der Großteil der heute produzierten CD-ROMs ist von der Indexstruktur gekennzeichnet. Die Zukunft der CD-ROM ist aber die Narration auf der Basis von Daten, von Verweisen und Verzweigungen, von Vernetzungen und Verknüpfungen jenseits der indexikalischen Struktur.



Abb. 6: TM/Zwischenmenue.

IV. (Hypertext-Paradigma)

Nicht der Text ist die Botschaft, sondern die verzweigte, nicht-sequentielle Form des Textes ist die eigentliche Botschaft, der Hypertext, wie diese Form des Schreibens in einem Computer-Environment 1965 von Ted Nelson genannt wurde. Idealerweise ist die Hypertext-Methode nur in dynamischen, interaktiven elektronischen Systemen möglich und kann nicht auf nichtelektronische Druckverfahren reduziert werden. Das 1969 gegründete digitale Informationsnetzwerk ARPANET (advanced research project agency), ursprünglich geplant, um bei nuklearen Attacken auch segmentierte Botschaften über computerisierte telefonische Information transferieren zu können, entwickelte sich zusammen mit anderen regionalen Netzwerken,

wie JANET (UK) und BITNET (USA), zum Internet. Billige Personalcomputer, Modems und hochgeschwindige Telefonverbindungen schufen ein digitales Informationssystem, eine Art elektronische Post (e-mail), das indexikalische Struktur als Einstieg und narrative Struktur als Erforschung der Datenbasis verband. 1989 schlug Tim Berners-Lee vom CERN in Genf ein neues Hypertextsystem vor, das der weltweiten Gemeinschaft der Physiker ermöglichen sollte, ihre Informationen zu teilen. Nach einer Reformulierung 1990 mit Robert Cailliau entstand daraus das World-Wide-Web, das 1991 vom CERN als Arbeitsversion weltweit ausgebildet wurde. Marc Andreessen entwickelte 1993 ein einfaches Programm, sich durch dieses Netzwerk eines weltweiten Computerverbundes zu bewegen, das Netscape. Eine neue

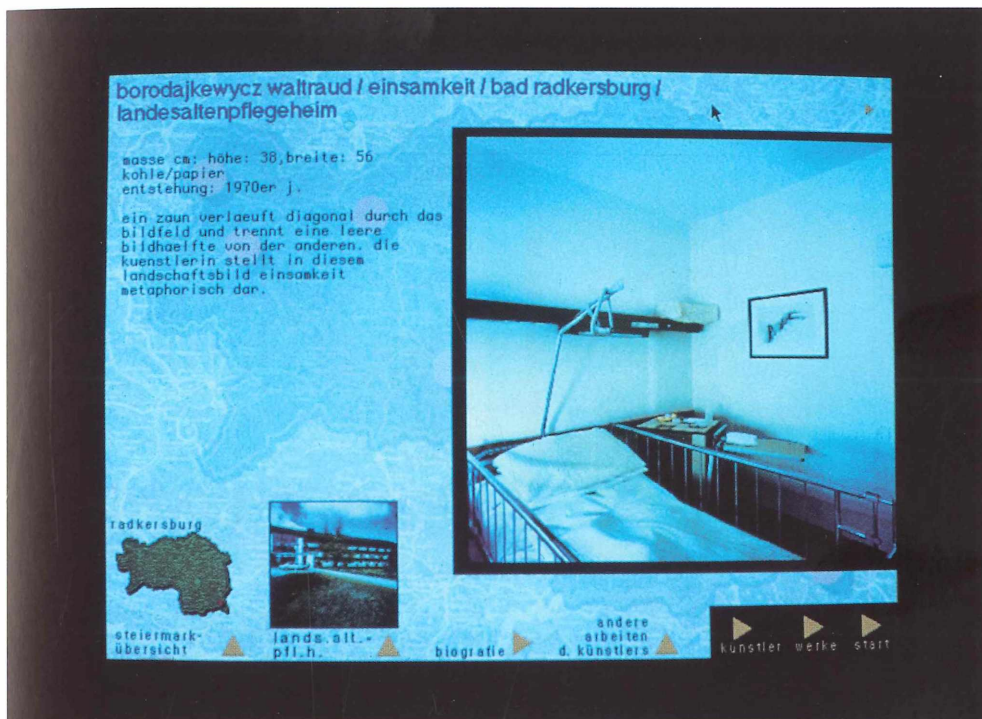


Abb. 7: TM/Raum.

Form des Flanierens wurde möglich. Der Zeitgenosse Flaneur bewegt sich nicht mehr durch eine Stadt, an Schaufenstern und Menschen vorbei, sondern durch eine weltweit vernetzte Datenlandschaft. Dieses Flanieren in virtuellen Städten und globalen Datenbasen nennt man browsen oder surfen. Zum Channel Surfing, das schnelle Schalten von einem TV-Programm zum nächsten mittels einer Fernbedienung, gesellt sich also nun das Net-Surfing und das Browsen.

Das Hypertext-Paradigma, das zum weltweiten Computerverbund führte, bildet mit seinen Eigenschaften des Browsens, der nichtsequentiellen Informationsgewinnung, der mosaikartigen Informationsverteilung und der fragmentarisierten, sprunghaften, gleichsam quantenhaften Informationsverarbeitung, auch das Zentrum der CD-ROM. Dieses Hypertext-Paradigma hat Vannevar Bush 1945 mit

seinem Essay „As we may think“ bereits antizipiert, wo er annahm, daß dieser Text oder Teile des Textes auf einen anderen Text oder andere Teile des Textes verweisen können. Die semiologischen Arbeiten des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin haben bereits in den 20er Jahren solche Textkonzepte entwickelt. Um den Unterschied zwischen der indexikalischen Struktur einer Bibliothek und der Vernetzungsstruktur eines Hypertextes, der auch das Wesen der CD-ROM ausmacht, zu verdeutlichen, kann man vereinfachend sagen, daß eine einzige Web-Seite auf Grund der Hyperlinks die Türe zu allen anderen Seiten des Webs ist. Jedes Informations-File ist so strukturiert, daß es sowohl einen anderen Teil des gleichen Files auffinden kann oder ein anderes Text-File oder ein grafisches File

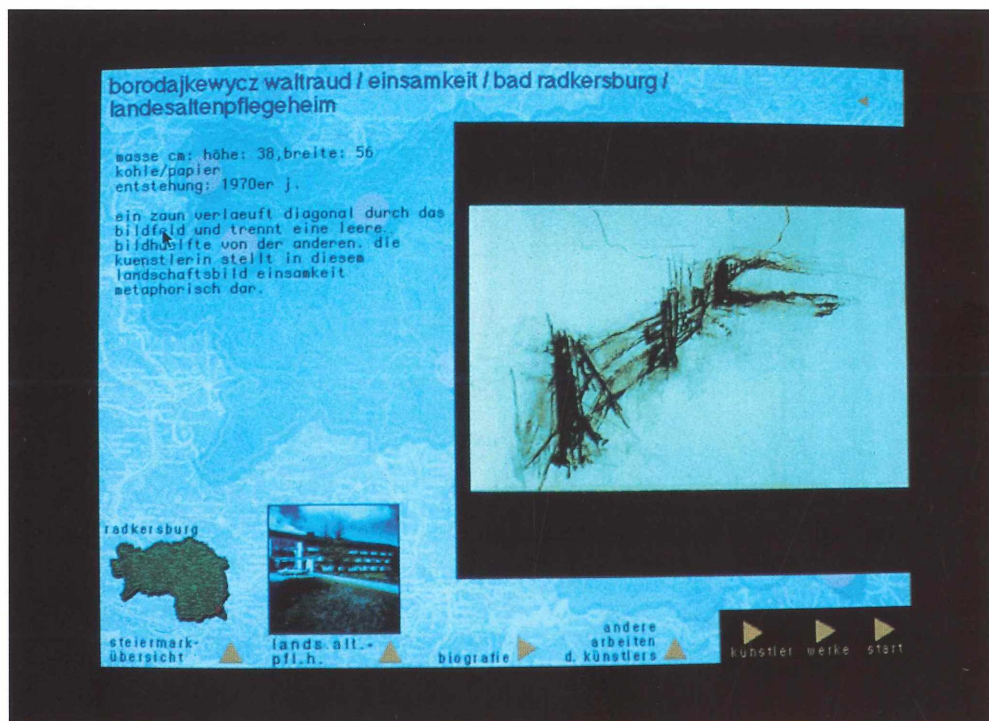


Abb. 8: TM/Werk.

Fotografien: Orhan Kipcak

oder ein digitales Audio- oder Video-File. Die Information-Files sind auch nicht wie in der Bibliothek auf partikuläre Lokationen beschränkt. In einer Bibliothek habe ich nur Zugang zu den Büchern in den Räumen der Bibliothek. Beim Web habe ich Zugang zu anderen Büchern, auch außerhalb meiner Bibliothek, die in den Räumen anderer Bibliotheken lokalisiert sind. Neben der Nichtsequentialität und der Nichtlinearität gehört also auch die Nichtlokalität zu den Eigenschaften des Netzes wie der CD-ROM. Im Web kann praktisch und theoretisch jedes Wort zu jedem Wort irgendwo in der Welt gelinkt werden. Im Hypertext ist also der Text präsentiert als eine Art Landschaft, die zum Teil unsichtbar ist, die erst erforscht werden muß, wo es aber keine üblichen Distanzen geben muß. Ich habe nämlich von jedem Punkt der Landkarte zu jedem anderen Punkt der Landkarte die gleiche

Distanz. In einer wirklichen Landschaft ist das nicht möglich. Sao Paulo ist von Paris weiter weg als Rom und Neuilly näher als Wien. Im Hypertext sind die Entfernungen zwischen Paris, Rom, Neuilly, Sao Paulo alle gleich. Das ist gemeint, wenn gesagt wird, jedes Information-File kann zu einem anderen File führen. Eine CD-ROM ist also im Prinzip mehr als ein Index, aber auch mehr als bloß eine Narration, wie ein Videogame oder eine Geschichte mit Fußnoten, oder mit mehreren Auswahlmöglichkeiten (multiple choice). Die CD-ROM ist also der kleine Bruder des Internets, eine Mischung aus Katalog, Buch und Internet, eine konsumorientierte, physikalische Implementation des internationalen Webs. Wenn der Subtitel gelaute hat, „die CD-ROM zwischen Index und Narration“, können wir nun diese Position des Dazwischens definieren. Diese Position ist nämlich das Hypertext-Paradigma, genauer gesagt, der konstruktive Hypertext, wo durch den Benutzer erst der elektronische Text geschaffen wird, wo also auch die Barriere zwischen Autor und Leser aufgehoben ist. Der Hypertext ist somit ein ungeschriebener, nichtlinearer Text, der erst vom Leser geschrieben wird, wie es Michael Choice 1995 formulierte (Of two minds: Hypertext Pedagogy and Poetics, University of Michigan Press). Natürlich ist der Traum des Hypertexts auch schon in der Gutenberg-Galaxie geträumt worden, von Giambattista Vico bis Giordano Bruno, von James Joyce bis John Cage, von Phillip K. Dick bis William Gibson, von Roland Barthes bis Jacques Derrida, von den Collagen der Dadaisten bis zu den Cut-ups von William Burroughs.

V. (Neue Formen der Narration und der Autorenschaft)

Wenn wir also sagen, daß der CD-ROM-Katalog die Form des „Besonderen Buches“, z. B. auch des „Book of Kells“ des 9. Jahrhunderts, fortsetzt, gilt dies nur relativ und eingeschränkt, denn die CD-ROM kennt die Grenze einer lokalen Seite nicht. Ich kann von jedem Informationspunkt (Wort, Bild, Ton) unmittelbar zu einem anderen Informationspunkt einer Seite springen. Ich schaffe mir dadurch erst als User die Seite selbst, jeder User schafft sich somit seine eigenen Seiten und sein eigenes Buch. Selbstverständlich ist die Datenbank beschränkt, so wie auch das Alphabet beschränkt ist, aber der Text, den ich daraus konstruiere, ist im Prinzip unendlich. Wenn also die Narration im Gutenberg-Zeitalter auf Grund des mechanischen Mediums Drucksatz, Seite, Buch gekennzeichnet war, durch eine kausale Sequenz von Ereignissen, wo die Welt in eine starre Abfolge von Buchstaben gefroren wurde, so handelt es sich beim elektronischen Buch, bei der CD-ROM, um eine Art Auftauen. Die Narrationsform, die daraus entsteht, könnte man daher Antinarration nennen, weil sie ja nichtlineare, nichtkausale, nichtsequentielle, singuläre und fragmentarische Abfolgen und Verzweigungen von Information ermöglicht. Der Benutzer verbindet selbst die Punkte, indem er von File zu File springt, und konstruiert dabei selbst das Bild oder die Landkarte. Die CD-ROM ist also auch eine Art Antibuch und eine Art Antinarration, verglichen mit den historischen Vorstellungen von Narration.

Die CD-ROM problematisiert auf die gleiche Weise wie das Konzept der Gutenbergschen Narration auch das Konzept des Gutenbergschen Autors. Wie schon gesagt, die wahre CD-ROM ist nicht indexikalisch, sondern narrativ, wenn auch im

Sinne der Antinarration, wie wir sie bereits aus den großen narrativen Experimenten des 20. Jahrhunderts von James Joyce bis Marguerite Duras her kennen. Ein Index ist nicht das Werk eines Autors, daher ist auch in der heutigen Praxis die Mehrheit der CD-ROMs nicht auktoriell, sie stellen eine triviale multimediale Version der indexikalischen Enzyklopädien dar. Die eigentlichen und wesentlichen CD-ROMs sind Narrationen, Antinarrationen und neue Narrationsformen eines Autors. Dieser Autor ist aber genauso wenig der klassische Autor des Buches wie die klassische Narration, sondern der Autor der CD-ROM ist ein Paradebeispiel für das post-moderne multiple Subjekt. Der Autor kann der Leser sein oder ein Kollektiv, also ein Netzwerk von Subjekten auf beiden Seiten der CD-ROM, denn der User stellt ja durch seine Verknüpfungen erst die eigentliche Botschaft her. Er sorgt durch seine Auswahl für die Interpretation, und durch seine Selektion generiert er die Information. Die Autoren der Datenbasis haben dasselbe getan, sie haben Verknüpfungsmöglichkeiten, Selektions- und Interpretationsmöglichkeiten vorgeschlagen und angelegt. Es gibt also nicht mehr die strikte Trennung zwischen dem Autor als Demiurg, als Konstrukteur eines Textuniversums, und dem Leser als Bewohner dieses vom Autor entworfenen Universums, sondern ein Kollektiv von Autoren im historischen Sinn hat verschiedene parallele Welten vorgeschlagen, und der User, ehemals Leser, konstruiert aus diesen möglichen virtuellen Welten seine eigene singuläre, reale Welt. Man könnte also sagen, wir haben es bei der CD-ROM mit einem Antiautor zu tun, verglichen mit dem historischen Konzept des Autors. Umso mehr muß aber darauf verwiesen werden, daß die CD-ROM ein Produkt dieser neuen Form der Autorenschaft ist, wo der Autor eben nicht nur mehr der alleinige Reiseführer ist wie bisher, sondern der Leser selbst seine Reise zusammenstellt. Interdisziplinäre, kollektive Teams von Autoren stellen also die Datenlandschaft der CD-ROM her, durch die der Surfer als digitaler Flaneur und Daten-Dandy auf der Suche nach der zugänglichen Information navigiert.

VI. (Virtualität, Variabilität, Viabilität)

Mit der CD-ROM endet auch die Ära der Transkription und beginnt die Epoche der Transcodierung. Vor Gutenbergs Erfindung haben Hunderte von Mönchen ein vorhandenes Buch von Hand übertragen, transkribiert und dadurch vervielfältigt. Bei dieser Vervielfältigung wurden unabsichtlich Fehler gemacht oder aus ideologischen Gründen absichtlich Exegesen, Neuinterpretationen eingeführt. Obwohl ursprünglich die Multiplikation eines und desselben Buches vorgesehen war, sind bei den Transkriptionen doch immer wieder neue Bücher entstanden. Die CD-ROM hat diesen Charakter des transkribierten Buches explosionsartig verstärkt. Jede neue Lesart der Datenbank liefert ein anderes Buch. Dies ist eben nur möglich, weil die CD-ROM ein technisches Trägermedium der Information ist oder weil die Information nicht eingesperrt ist wie bei einem Buch. Eine Seite ist eine geschlossene mechanische Maschine mit fixen Bestandteilen. Ein Buch besteht aus einer bestimmten Anzahl von solchen mechanischen Seiten, über die der Geist driftet. Durch die elektromechanische Speicherung der Information bei der CD-ROM nähert sich diese dem Verhalten von lebenden Systemen. Jede Information wird zu einer Variablen, jede Seite wird zu einem Feld von Variablen, die unmittelbar mit anderen Variablen auf

anderen Seiten verknüpft werden kann. Das ist eben das Konzept der nichtlinearen Vernetzung, das eben nur durch eine elektromechanische Speicherung der Information verwirklicht ist. Die Information ist eine frei zugängliche und eine vielfältig bewertbare Variable. War das Buch mit einer mechanischen Maschine vergleichbar, wird die CD-ROM mit einem dynamischen System vergleichbar. Die Virtualität der Speicherung erlaubt eine Variabilität der Inhalte, und diese gewährleisten die Viabilität des CD-ROM-Systems. Wenn ein System auf einen Input mit einem Output reagiert, der innerhalb eines limitierten und determinierten Feldes nicht exakt voraussagbar ist, nennen wir so ein System viabel. Es zeigt lebensähnliches Verhalten. Man könnte also sagen, die CD-ROM nähert sich einem viablen System. Der Übergang von der Transkription (die Übertragung einer Botschaft innerhalb eines Mediums) zur Transcodierung (die Übertragung von einem Medium in ein anderes), wie es beim Medium der CD-ROM der Fall ist, die ja eben ein Medium der Transcodierung ist, bezeichnet diesen offenen Horizont der Virtualität, Variabilität und Viabilität. Das Password zu diesem Horizont ist der Hypertext.

Für den Kunstkatalog öffnen sich durch die CD-ROM in der Tat im Augenblick unvorstellbar vielfältige Möglichkeiten. Die diskutierten Merkmale der CD-ROM, von der Non-Lokalität zu den Hyper-Links, von der Non-Sequentialität zur Variabilität, von der multiplen Autorenschaft zur neuen Narration etc., werden es möglich machen, daß der Katalog nicht mehr nur ein Supplement und ein Komplement zur Ausstellung darstellt, eben nur eine begleitende Maßnahme ist, sondern mit der CD-ROM wird der Katalog, wie es ja ohnehin schon historisch angelegt ist, sich von der Ausstellung emanzipieren und zu einem selbständigen Medium werden. Er wird im Idealfall sogar die Ausstellung selbst übertrumpfen können. Die klassische Ausstellung ist ja medial und lokal beschränkt, die Bücher dürfen nicht aufgeschlagen werden, die Objekte nicht berührt werden, Hintergrundinformation ist verbannt, um die Aura des Kunstwerkes nicht zu beeinträchtigen, und der Kurator hat das Monopol auf die Lesart.

VII. (CD-ROM-Museen)

Die bisherigen CD-ROM-Kataloge der großen Museen der Welt sind leider noch weit davon entfernt, uns die neuen Möglichkeiten dieses elektronischen Informationssystems zu zeigen. Sie wiederholen grosso modo bloß die indexikalische Struktur normaler und traditioneller Kataloge. Sie sind eine Art von elektronischer Versandkatalog, wo alle vorhandenen Werke bildlich und textlich aufgelistet sind. Gleichzeitig gibt es aber schon einige CD-ROMs, welche die neuen narrativen Möglichkeiten des CD-ROM-Kataloges demonstrieren und sogar darüber hinaus echte CD-ROM-Ausstellungen bzw. CD-ROM-Museen sind. Die CD-ROM-Publikationen des ZKM in Karlsruhe enthalten Kunstwerke, die eigens für das Medium der CD-ROM geschaffen worden sind und daher weit über die Möglichkeiten einer im realen Raum stattfindenden Ausstellung und die damit einhergehenden einschränkenden Verhaltensregeln im Umgang mit Kunstwerken hinausgehen.

Der bildnerische Ursprung der CD-ROM im 20. Jahrhundert kann im tragbaren Taschen- bzw. Koffermuseum, der „Boîte-en-valise“, von Marcel Duchamp oder Rose Sélavy gesehen werden. Die Idee dazu hatte Duchamp 1914, als er 14 Notizzettel und eine Zeichnung fotografierte und sie in Originalgröße auf Fotopapier ver-

vielfältigte. Einzelne auf Kartonstücke aufgeklebt, wurden diese in Standardschachteln für Fotoplatten, etwa vier bis fünf Exemplare, zusammengefaßt. 1934 möchte Duchamp erneut eine Auswahl von Notizen zusammenfassen. Es werden nun aber über 70 Notizen sein und darüber hinaus eine ganze Reihe von Fotos und Diagrammen, welche die Entwicklung der Arbeit „Grand Verre“ aufzeigen. So entsteht die Schachtel „Boite Verte“ in der Auflage von über 300 Exemplaren. In fortgesetzter Arbeit werden aus Reproduktionen zuletzt Miniaturrepliken. Statt einer Aneinanderreihung in der linearen Sequenz eines Buches werden die 69 Elemente der Schachtel zu einem Ensemble zufälliger Kombinatorik. 1941 beginnt Duchamp, eine Deluxe-Version seiner Boites herzustellen, die „Boite-en-valise“, die Schachtel im Koffer. Diese Schachtel ist ein Miniaturmuseum, das grosso modo das Gesamtwerk von Duchamp in faltbaren modifizierten Miniaturmodellen enthält: 69 Werkminiaturen (von Gemälden, Zeichnungen, Objekten, Ready-Mades), verpackt in über 300 Boites, 24 davon deklariert als „Boite-en-valise“. Bei diesen Schachteln handelt es sich gleichsam um eine „One-Man-Show in a Suitcase“, um eine Retrospektive in einem Miniaturmuseum in Kofferform. Es ist zu vermuten, daß der Gedanke, ein Lebenswerk in einer großen Schachtel zusammenzufassen, auf Stephane Mallarmé zurückgeht. Zum einen auf das Buch „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ („Ein Würfelwurf hebt den Zufall niemals auf“; in einer ersten Fassung 1897 erschienen, 1914 in Buchform). Zum andern auf das nie vollendete große Projekt „Le libre“, in dem Mallarmé all sein Wissen und den ganzen Kosmos zusammenfassend darstellen wollte. Die Verteilung der Worte und Zeilen in großen Abständen über die weißen Seiten des Buches („Würfelwurf“) erlaubt zahllose Möglichkeiten der Verknüpfung zwischen den Zeilen und den Worten, die immer wieder verschiedene Lesarten und Bedeutungen ergeben. Mallarmés „Würfelwurf“ ist also ein erstes Beispiel der Netzstruktur, der zufälligen Kombinatorik, des multiple choice bzw. random access, der mehrfachen Auswahlmöglichkeit bzw. des Zufallszugangs zu einem Text bzw. Werk. Diese Netzstruktur und Zufallskombinatorik hat die extremsten Positionen des Gutenberg-Buches am Höhepunkt der Moderne gekennzeichnet und bereits entscheidende Charakteristika für das post-gutenbergsche Buch bzw. den post-gutenbergschen Katalog vorgegeben, nämlich für die CD-ROM. Allerdings sind die Inhalte bei Mallarmé und Duchamp noch klassischer Natur, zwar gekennzeichnet von einem Zweifel am Sein (Duchamp: „I doubt the word to be“, 1959), aber dennoch von einer ontologischen Ästhetik dominiert. Die neuen tragbaren Museen, die neuen Schachteln in Kofferform sind die silbrigen Scheiben der CD-ROM. Die Künstler allerdings, die sich mit der CD-ROM als Medium der Ausstellung, als neues Medium des Museums beschäftigen, schaffen eigens postontologische Kunstwerke, welche die Möglichkeiten dieses elektronischen Mediums ausnützen. Duchamps handgemachte CD-ROM enthielt Werke, die für normale Ausstellungen im realen Raum, in der realen Zeit gemacht wurden. Die Künstler der CD-ROM machen eigens elektronische Werke für eine elektronische Boite-en-valise, für virtuelle Räume, für eine Architektur im Cyberspace und für ein Flanieren bzw. Browsen in digitalen Museen. Der mit der CD-ROM angebotene Reichtum an Interaktivität und Variabilität wird für neue Formen der Begegnung mit Kunst, und zwar mit neuen Formen der Kunst, auf innovative und komplexe Weise benützt. So kalt dieses elektronische Miniaturmuseum auch wirken mag, so groß ist dennoch der Erfahrungsreichtum, den es anbietet. Die für CD-ROM produzierten Kunst-

werke entwerfen einen gültigen Horizont für die neuen Erfahrungsmöglichkeiten, welche die elektronischen Medien anbieten.

So habe ich selbst im Jahre 1995 für die Neue Galerie in Graz eine CD-ROM initiiert mit dem Titel „Telematisches Museum“¹, die ein Museum darstellt, das nur als CD-ROM existieren kann. Im Laufe der letzten 20 Jahre hat das Bundesland Steiermark für seine öffentlichen Gebäude Kunstwerke angekauft. Diese 800 Kunstwerke sind über ca. 60 Gebäude in 16 Orten der Steiermark verstreut. Damit ist aber der öffentliche Zugang begrenzt, weil ja niemand eine Reise zu all diesen Orten und Gebäuden unternehmen wird, um diese Kunstwerke zu sehen. Die öffentliche Sammlung existiert also nicht, weil sie nur sehr partiell wahrgenommen werden kann. Der Zugang zur Information ist somit sehr schwer und die meisten Files sind gleichsam gesperrt. Die Sammlung ist, da sie nicht an einem Ort versammelt ist, nicht zugänglich und daher nicht existent für den User. Mit Hilfe der Technik wird diese verstreute Sammlung wieder an einem einzigen Ort versammelt, nämlich auf der CD-ROM. Das „Telematische Museum“ auf CD-ROM-Basis hebt die räumliche Streuung, die räumliche und zeitliche Beschränkung der Dislokation wieder auf. Der Besucher des Telematischen Museums unternimmt virtuelle Reisen zu all jenen Gebäuden und Orten der Steiermark, wo die Kunstwerke installiert sind. Der Besucher kann die Sammlung in ihrer Gesamtheit und Gleichzeitigkeit kennenlernen, zumindest auf dem Bildschirm. Er kann Arbeiten besichtigen, die sich im selben Gebäude befinden, oder er kann von den Arbeiten eines Künstlers in einem Gebäude unmittelbar zu anderen angekauften Arbeiten desselben Künstlers in anderen Gebäuden in anderen Städten springen. Selbstverständlich ist auch eine parallele Darstellung aller Arbeiten eines Künstlers wie auch aller Künstler durch die Window-Technik möglich. Parallel verzweigte Darstellung ist das Grundprinzip dieser CD-ROM. Der Besucher sieht immer gleichzeitig in verschiedenen Fenstern den Ort, das Gebäude, das Kunstwerk, Texte zur Technik und Stilistik des Werkes und zur Biographie des Künstlers. Er kann von dem Namen eines Künstlers zu anderen Namen abzweigen, von einem Werk zu anderen Werken desselben Gebäudes, von einem Gebäude zu anderen Gebäuden desselben Ortes und von einem Ort zu anderen Orten. Der Besucher kann also kreuz und quer zwischen den Orten, Gebäuden, Kunstwerken und Künstlernamen wie in einem Netzwerk navigieren. Dieser nichtlineare und dislokale Zugang zur Information ist in einem wirklichen Museum nicht möglich, sondern nur in einem CD-ROM-Museum, wo alle Distanzen gleich sind. Deswegen kann auch dieses Telematische Museum der öffentlichen Sammlung der „Kunst am Bau“-Ankäufe nur auf einer CD-ROM existieren.

Der elektronische CD-ROM-Katalog der Zukunft wird also das Territorium Artis über die historischen Beschränkungen einer Ausstellung, die durch die begrenzte physikalische Zugänglichkeit zu den Kunstwerken und zur Information und durch die physikalischen Grenzen des Ausstellungsraumes und der Objekte (wie Gravität) und durch die begrenzte kuratorielle Autorenschaft gegeben sind, weit hinaus ausdehnen. Der elektronische CD-ROM-Katalog wird ein eigenes Territorium Artis

¹ Ein telematisches Museum. Eine interaktive Reise durch die Bilderankäufe aus dem Budget „Kunst und Bau“ des Landes Steiermark 1974–94. Konzept: Wolfdieter Dreiholz, Peter Weibel; Software und CD-ROM Produktion: Orhan Kipcak, Atelier für digitale Medien, Graz. Steiermärkische Landesregierung, Fachabteilung IV a, Neue Galerie Graz, 1995.

bilden, das den klassischen Ausstellungen in vielen Fällen überlegen sein wird. Der Weg vom Katalog als begleitendes, dienendes Instrument der Kunstaussstellung führt über seine Emanzipation als eigenständiges Medium sogar zur eventuellen Ersetzung des Ausstellungsmediums. Es besteht dabei natürlich die Gefahr, daß durch diese Kunst als Konserve die ästhetische Erfahrung als sinnliche Erfahrung verlorengeht.

Anschrift des Verfassers:
Peter WEIBEL
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Neue Galerie
Sackstraße 16/II
A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 83–96	GRAZ, 1996
--	------------------	----------	------------

ABSCHIED VON DER MUSE

Künstlerinnen der 90er Jahre
in der Sammlung der Neuen Galerie Graz

Christa STEINLE

Die Sammlung der Gegenwartskunst in der Neuen Galerie Graz enthält nach einem innovativen Museumskonzept von Peter Weibel¹ wesentliche Kunstwerke von internationalen Künstlerinnen, welche die Positionierung der Kunst der 90er Jahre entscheidend mittragen: von den Österreicherinnen Valie Export und GABI SENN, von der Schweizerin Sylvie Fleury, von den Amerikanerinnen Andrea Fraser, Renée



Abb. 1: Jessica Stockholder, *Kübel Nr. 182 (re.)*. Gabi Senn, *Standbilder*, 1993 (li.).

Green, Louise Lawler, Sherrie Levine, Julia Scher, JESSICA STOCKHOLDER, Sue Williams, von der Holländerin Inez van Lamsweerde und von der Deutschen Rosemarie Trockel. Von diesen Künstlerinnen zeigt die Neue Galerie in der Hauptsache Installationen, und nicht wie üblich Bilder und Skulpturen. Auch ist der historische Blickpunkt, daß Frauen in der Kunst körperorientiert arbeiten, nur teilweise vertreten, und wenn, dann auf eine progressive Weise. LAMBSWEERDE stellt Fotografien mit Hilfe eines Computers her, so daß die Körper von Frauen an den Geschlechtsmerkmalen manipuliert werden können oder weibliche Babies Männergebisse vorweisen. ROSEMARIE TROCKEL hängt abstrahierte Gipsskulpturen und Grafiken vom Kopf des Vaters an die Wand. VALIE EXPORT erweitert den Kopf einer

¹ Siehe: Peter Weibel, *Quantum Dämon*, Institutionen der Kunstgemeinschaft. Passagen Verlag Wien 1996.



Abb. 2: Inez van Lambsweerde, Ursula, 1993, Serie „Finnal Fantasy“.



Abb. 3: Rosemarie Trockel, o. T., 1995 (li.). Leihgabe: Dr. Ploil, Wien.



Abb. 4: Valie Export, *Orthogonale Raumvektoren*, 1990 (li.).
 Sylvie Fleury, *Enchantments*, 1992 (Mitte).
 Sylvie Fleury, *Kate, Naomi, Claudia*, 1993 (re.).



Abb. 5: Sue Williams, *Eraser*, 1993.



Abb. 6: Sylvie Fleury, o. T., 1993 (re.).

Frau digital um die Fotografie einer City-Skyline, von der sie wohnblockähnliche Strukturen herausnimmt und als Skulpturen vor die Leinwand stellt. SUE WILLIAMS formt Gesichter aus Gummi, wie von männlichem Schuhwerk zertreten, und legt diese wie hinterlassene Spuren auf den Boden.

Vor allem die Arbeiten von SYLVIE FLEURY stellen einen subversiven Bezug zum Körper her, indem dieser in den Kontext der bisher vom Kunstbetrieb geächteten Mode gestellt wird. Schuhe, Parfums, Kosmetika, Shopping-bags, Webpelze, Schlankheitsprodukte, Workout-Videos mit Supermodels, Modezeitschriften, Plakate mit Covergirls, alles das, was der männliche Kunstbetrieb als weiblichen Tand ausgegrenzt hat, bildet das Material für Sylvie Fleurys Kunst, die eine feminine Form der Pop Art darstellt. Sie bekennt sich in ihren Arrangements, Assemblagen und Installationen von Konsumgütern zu dem Verlangen und Begehren, das durch diese angesprochen wird. Die Faszination, die von verführerischen Bildern in Modezeitschriften und von luxuriösen Waren, Vehikeln des Begehrens, ausgeht, leugnet sie nicht, sondern im Gegenteil, anerkennt sie und bekennt sich in ihren Werken auf verstörende Weise enthusiastisch dazu. Die Utopien und Wünsche, die auch noch in den verzerrten Produkten der Massenkultur und Kommerzkultur versteckt formuliert sind, verbindet sie mit Modernismen der Hochkultur, z. B. der Stilsprache eines Mondrian, um die Phantasien anzusprechen, welche das soziale Leben unterdrückt, aber von denen wir wünschen, daß sie ausgelebt werden könnten. Das Material, das ihre Kunst in die Hochkultur einbringt, stammt aus Bereichen der Massenkultur, die als zu weiblich marginalisiert und diffamiert worden sind. Mit dieser Anhäufung von Mode, Kosmetik, Kleidung, Gymnastik unterläuft und kritisiert sie nicht nur die gesamte Pop Art als Männerphantasie, sondern kritisiert insgesamt unsere Vorstellung von Kunst. Fleurys künstlerische Identifikation mit weiblichen Aktivitäten, wie Schminken, Einkaufen, mit weiblichen Obsessionen, wie Körperstyling, mit weiblichen Materialien, wie Designer-Schuhe, Haute-Couture-Produkte, Fashion-

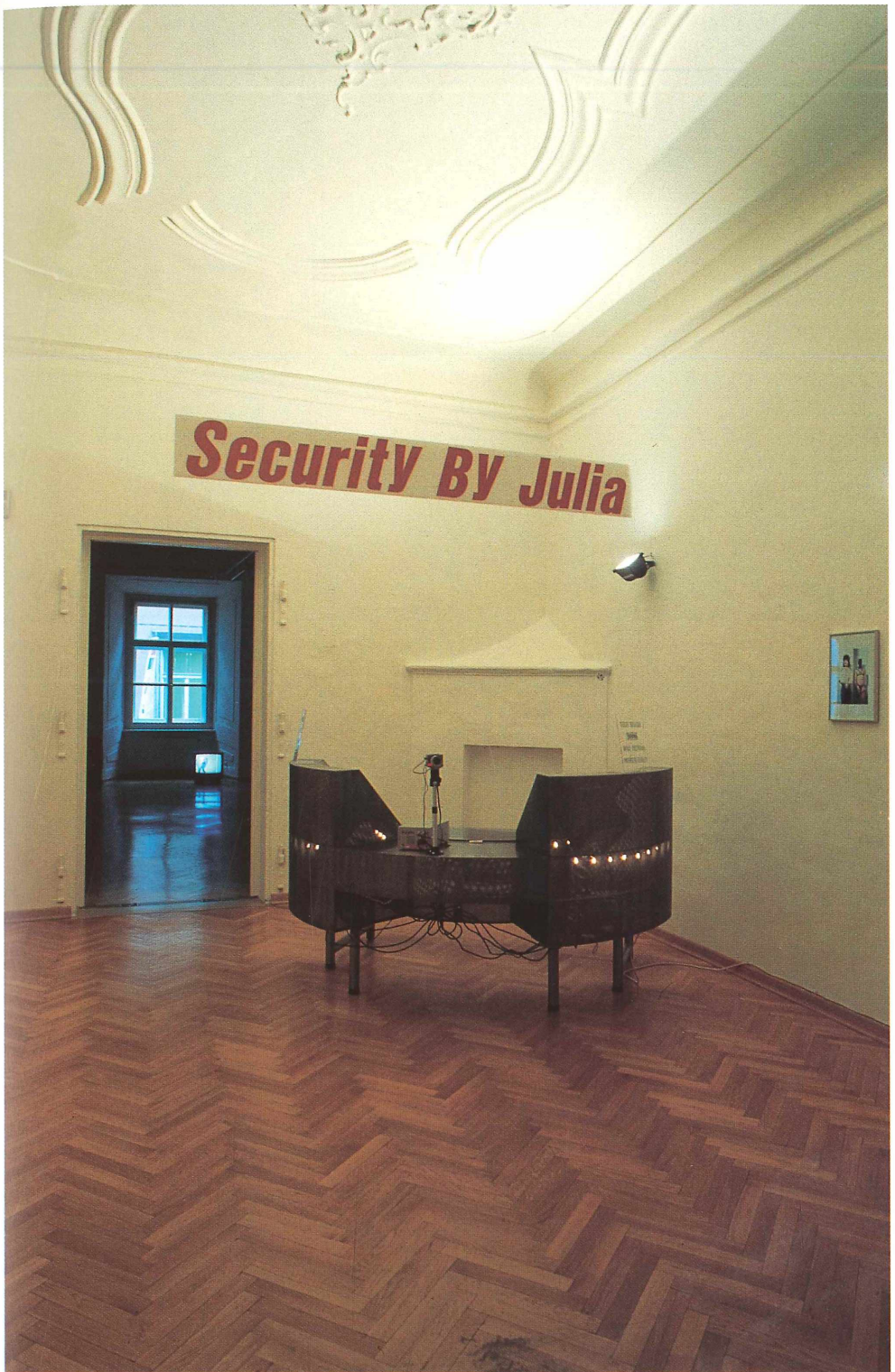


Abb. 7: Julia Scher, *Superdesk (Security By Julia)*, 1993. Leihgabe: Dr. Ploil, Wien.



Abb. 8: Blick in die Ausstellung Louise Lawler, „A Spot on the Wall“, Neue Galerie, 1995.



Abb. 9: Sherrie Levine, *Untitled*, 1988 (li.), Andrea Fraser (Mitte).



Abb. 10: Renée Green, *Vienna*, 1992/93. Leihgabe: Dr. Ploil, Wien. Fotografien: Johann Koinegg

kosmetik, tragen dazu bei, die Wünsche und Ansprüche der Frau an Lebenserfüllung zumindest im Reich der Zeichen durchzusetzen. Sie praktiziert eine radikale Kritik an der männlichen modernen Kunst durch die weibliche Mode. Dies ist möglich, weil die Träume der Moderne selbst dem Diskurs der Mode unterliegen. Die nach allen Gesichtspunkten der Moral verwerflichen Akte, Aktivitäten und Kriterien von Fleury's Kunst, wie Eleganz, Luxus, Glamour, Verführung, verwandeln Galerie- und Museumsräume in weibliche Konsumwelten. Mit diesen Botschaften der Mode verstört Fleury die Botschaft der Kunst. Damit unterläuft sie jegliche Ordnung, darin eingeschlossen sogar die revolutionäre Rationalität der Männer.

Einen Entwurf des weiblichen Subjekts jenseits der moralischen männlichen Ordnung finden wir auch in den analytischen Arbeiten von Andrea Fraser, Renée Green, Louise Lawler, Sherrie Levine, die sich nicht nur mit den historischen Praktiken der Kunst, wie Malerei, und mit den Institutionen des Kunstbetriebs, sondern vor allem auch mit den sozialen Mechanismen der Macht kritisch auseinandersetzen. Die Installation „Security By Julia“ von JULIA SCHER macht dies besonders deutlich. Ein Rezeptionstisch aus Stahl mit einer Videokamera, einem Monitor und Videoplayer empfängt den Besucher bereits am Eingang des Museums und verweist ihn darauf, daß er beobachtet wird. Diese Atmosphäre der Dominanz wird verstärkt durch zwei Farbfotografien, welche die Künstlerin als Wächterin in sadomasochistischen Positionen zeigen. Andrea Fraser setzt die Arbeiten von LOUISE LAWLER und Sherrie Levine fort. Letztere haben sich in den 80er Jahren auf die Selbstdarstellungen des Kunstbetriebs bezogen. Lawler fotografiert Ausstellungen, Galerieräume, Sammlerwohnungen, Archive, Depots, Büros und stellt diese wiederum selbst in Ausstellungsräumen aus. LEVINE bezieht sich in ihren Installationen auf kunstgeschichtliche Positionen und Tableaux, die sie nachstellt. Sie zeigt Fotografien von berühmten Fotografen, die sie wieder fotografiert und als eigene Fotografien ausgibt. Sie rekonstruiert fotografisch Skulpturen von Brancusi, wie sie in privaten Sammlungen aufgestellt sind. Lawler und Levine eignen sich die Kunstgeschichte auf subjektive Weise an. Sie sind Appropriation-Artists. FRASER analysiert wie eine Feldforscherin bzw. Ethnologin die Regeln und die Szenegesellschaft, die sich im Kunstbetrieb abbilden. RENÉE GREEN irritiert mit einem scheinbar gutbürgerlichen Ambiente, mit einer Wohnwelt des guten Geschmacks, die bei näherer Betrachtung allerdings die Greuel von Rassendiskriminierungen als Tapetenmuster vorweist.

Die Künstlerinnen in der Sammlung der Neuen Galerie widersprechen also dem Klischee von Frauenkunst. Weder weinerlich, noch in der Opferrolle, noch körperbetont, sondern analytisch, aggressiv und intelligent arbeiten sie mit modernen Medien und mit Konzepten, die ein neues Bild der Frau jenseits des männlichen Begehrens darstellen.

Anschrift des Verfassers:
 Dr. Christa STEINLE
 Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
 Neue Galerie
 Sackstraße 16/II
 A-8010 Graz

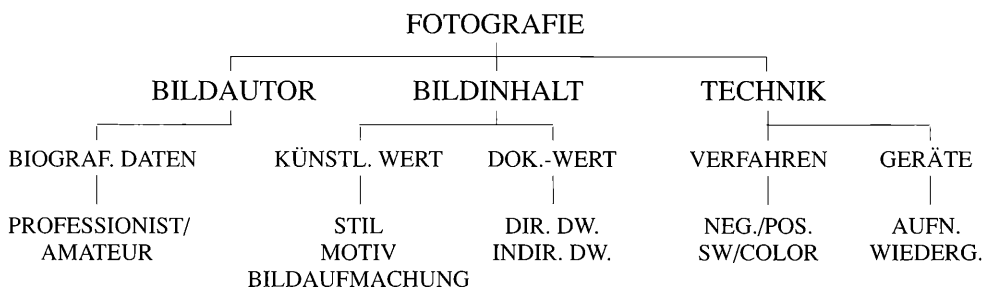
LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 97–104	GRAZ, 1996
--	------------------	-----------	------------

DAS FOTOGRAFISCHE BILD ALS TRÄGER VISUELLER INFORMATIONEN UND ALS PHYSISCHES OBJEKT

Die Fotografie als Kulturgut besonderer Art

Armgard SCHIFFER-EKHART

Die Fotografie ist das älteste und im Grunde das eigentliche visuelle Medium, betrachtet man sie unter dem Gesamttitel der AV-Medien. Sowohl das „bewegte Bild“ (Film – Video) als auch das zur Zeit weniger gebräuchliche „dreidimensionale Bild“ (Stereofotografie – Holografie) waren Weiterentwicklungen, die aufbauen konnten auf der Erfindung, auf chemisch-mechanischem Wege mit Hilfe einer Kamera detailgetreue Abbilder nach der Natur zu erzeugen. Das erste brauchbare fotografische Verfahren, die DAGUERREOTYPIE, wurde bekanntlich am 19. August 1839 in einer gemeinsamen Sitzung der Académie des Sciences und der Académie des Beaux-Arts im Institut de France in Paris der Weltöffentlichkeit vorgestellt und zum allgemeinen Gebrauch übergeben, nachdem die französische Regierung die Rechte erworben hatte.¹ Das Alter des Mediums hat speziell für den Fotoarchivar Konsequenzen. Die fotografischen Dokumente reichen zurück bis vor die Mitte des 19. Jahrhunderts, und in ihnen ist demnach visuelle Information über die Menschheitsgeschichte der letzten 150 Jahre enthalten, ein Schatz, den es erst langsam zu heben gilt.² Um einen Schatz zu heben, braucht man ein Werkzeug, in diesem Fall Beurteilungskriterien, die dem Medium in seiner Vielschichtigkeit gerecht werden. Sie sind aus den Entstehungsbedingungen abzuleiten, die zu ermitteln Aufgabe des Archivars ist. Schematisch dargestellt sind es vor allem drei Ebenen, auf denen sich die Recherche bewegen kann:



¹ Dieses Verfahren wurde auf Grund vorhergehender Versuche von Joseph Nicéphore Niépce von diesem gemeinsam mit Louis Jacques Mandé Daguerre erfunden. Nach Exposition in der Kamera und Entwicklung über Quecksilberdämpfen entstand ein seitenverkehrtes, unikates, sehr detailliertes Abbild nach der Natur auf einer mit Jod sensibilisierten Silberschicht (Silber- oder versilberte Kupferplatte). Das Bild wurde in einer Kochsalzlösung, später mit Fixiersalz, fixiert und gegen die Oxydation durch Konfektionierung in einer luftdicht geschlossenen Kassette oder im Rahmen geschützt. Die Fotografie war bis nach dem Zweiten Weltkrieg das einzige visuelle Medium, das sozialgeschichtlich gesehen bis zur Grundlinie der Bevölkerungsstruktur durchdrang. Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war es beinahe die Regel, daß auch ärmere Leute, Bauern oder sogar Arbeiter, wenigstens einmal in ihrem Leben fotografiert wurden, als Kind, bei der Erstkommunion, als Brautpaar, als Soldat beim Militär oder im Rahmen einer Gruppenaufnahme im Betrieb oder als Angehöriger eines Vereins.

Obwohl jedes Schema eine Vergewaltigung des Faktums durch Vereinfachung darstellt und daher immer nur methodischen Charakter haben kann, ist es doch hilfreich, sich seiner in der Recherche zu bedienen, wenn man sich stets vor Augen hält, daß das Zusammenspiel aller Faktoren, die sich gegenseitig bedingen, das fotografische Bild ausmacht.

Seiner physischen Konsistenz nach selbst ein Teil der Forschung und des Fortschritts, ist das fotografische Medium technikabhängig, andererseits, als Träger visueller Informationen, ist es dem jeweiligen Bedürfnis des Individuums und/oder der Gesellschaft und den herrschenden ästhetischen Konventionen seiner Entstehungszeit ebenso unterworfen wie den Intentionen des Bildautors und seinen realen technischen und kreativen Möglichkeiten.

1. Der Bildautor

Die Beschäftigung mit historischen Aufnahmen aus dem vorigen Jahrhundert stößt aus verschiedenen Gründen auf erhebliche Schwierigkeiten: Die Kunst der Gründerzeit insgesamt, die Fotografie im besonderen – weil man ihr weitgehend den Kunstcharakter absprach –, wurde ein halbes Jahrhundert hindurch mißachtet. Die Werke, vor allem jene der professionellen Fotografen, wurden vielfach absichtlich vernichtet. Erhalten haben sich Fotografien aus dieser Zeit in der Regel lediglich auf Grund ihres dokumentarischen Wertes, im privaten Bereich im Rahmen der FAMILIENCHRONIK oder auf Grund ihrer topografischen oder historischen Bedeutung in Archiven sowie als Sachdokumentation in Museen oder industriellen und gewerblichen Betrieben. Der BILDAUTOR war dabei von keiner oder nur von sekundärer Bedeutung.

Der Kunstfotografie als spezieller Gattung im Rahmen der Amateurfotografie wurde im Sammlerbereich größere Wertschätzung entgegengebracht, aber auch sie rangierte, wenn überhaupt, am unteren Ende der Bewertungsskala im Rahmen der grafischen Künste. Das hat sich seit einigen Jahrzehnten geändert, vor allem für den Bereich der künstlerischen Fotografie, wo der Fotograf im Rahmen der sogenannten AUTORENFOTOGRAFIE eine Gleichstellung mit Künstlern aus anderen kreativen Bereichen erfährt. Auch im Bereich der BILDREPORTAGE konnten sich einige Autoren einen Namen machen, und es setzt sich langsam – vor allem im Archivbereich – die Erkenntnis vom Wert des GESAMTWERKS eines Autors durch. Die Wertschätzung überträgt sich dann auch auf den Urheber.³

Aus dem oben Gesagten resultiert, daß uns über die Bildautoren der Vergangenheit und über ihre Lebensumstände in der Regel keine oder nur dürftige, z. T. in mühsamen Recherchen in Archiven und Bibliotheken ausgegrabene Angaben bekannt werden, auch wenn dieselben zu ihrer Lebenszeit in ihrem Metier anerkannt und geschätzt waren. Wie an verschiedenen Stellen noch zu erwähnen sein wird (Bildinhalt, Technik), lassen sich zwar aus den Bildern selbst zahlreiche Rückschlüsse auf

³ Daß es heute in steigendem Maße große Anwendungsbereiche gibt, in denen der Autor der Bilder nicht von Bedeutung ist, jedenfalls nur von untergeordneter Bedeutung, ist selbstverständlich (Reproduktionsfotografie, Fotografie als Hilfsmittel in Forschung und Produktion usw.), und in diesen Fällen kann er in der Regel, ohne Informationsverlust, auch anonym bleiben.

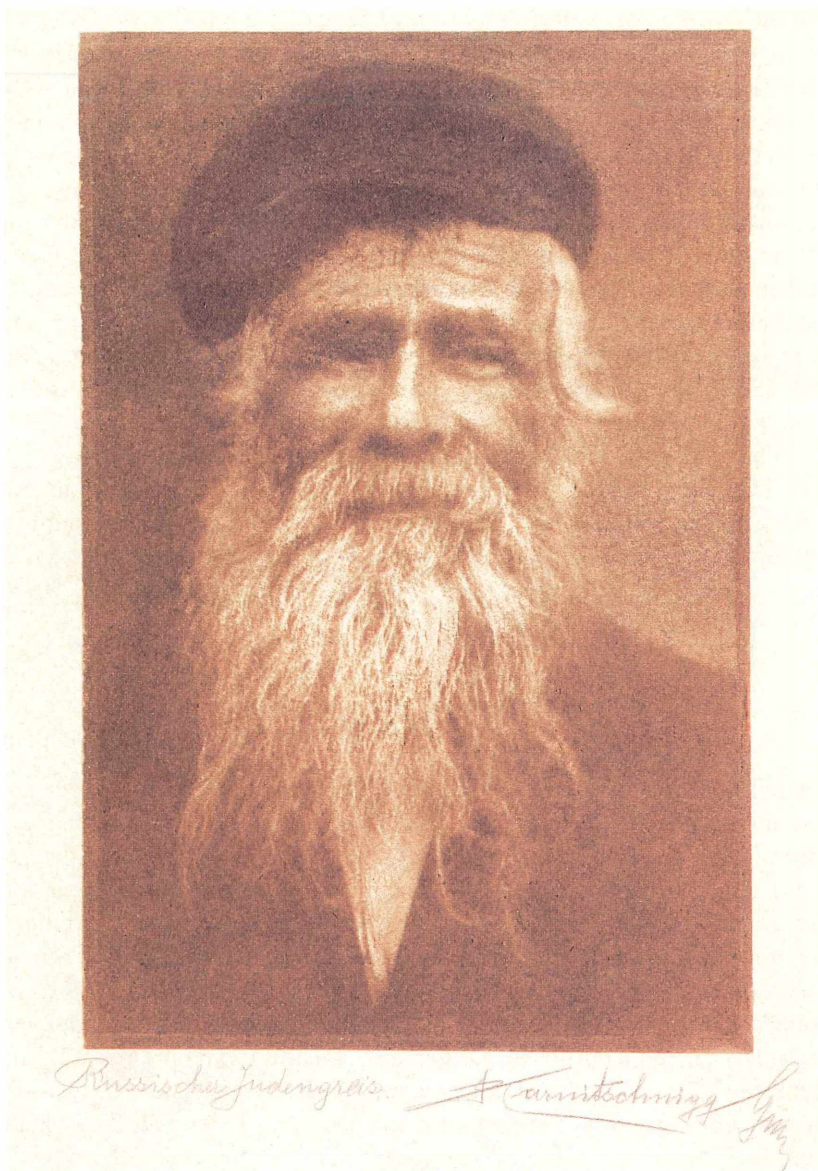


Abb. 1: Maximilian von Karnitschnigg (1872–1940), „Russischer Judengreis“, 1914/15, Bromölumdruck, 40 × 29,2 cm (21,6 × 14,4 cm), Privatbesitz; auf der Rückseite aufgeklebtes Etikett der Internationalen Kunstphotographen-Ausstellung, Toronto 1924 (Repro Inv.-Nr. RFD 6064).

Diese Aufnahme entstand während des Fronteinsatzes als Offizier an der russischen Front im Ersten Weltkrieg, wo Generalmajor Karnitschnigg, der seit seiner Jugend fotografiert hat, nebenbei auch als Kriegsberichterstatter tätig war. Schon zu dieser Zeit beschäftigte er sich privat mit dem Bromölumdruck als einem fotografischen Veredelungsverfahren, dem er sich nach seiner Rückkehr als langjähriger Vizepräsident der Grazer Kunstphotographischen Vereinigung als Fotograf und als Lehrer intensiv widmete. Er hatte nicht nur am Wiederaufbau dieser bereits 1909 durch Sezession aus dem Grazer Amateurphotographen-Klub entstandenen Vereinigung, sondern auch an ihrer internationalen Geltung in der Zwischenkriegszeit nicht zuletzt durch seine publizistische Tätigkeit im Rahmen von Fotozeitschriften einen großen Anteil.

einen Autor ziehen (technisch mehr oder weniger versiert, Professionist oder Amateur, das ungefähre Entstehungsdatum, eventuell der Aufnahmepurpose usw.), wie hilfreich es jedoch ist, wenn nähere biografische Details vorhanden sind, zeigen uns jene Beispiele, bei denen durch glückliche Umstände die Rekonstruktion gelingt. Fragen, wie, wo, wann und warum jemand zu fotografieren begonnen hat und fotografierte, sind für die Beurteilung der Aufnahmen ebenso relevant wie die Kenntnis der gesellschaftlichen Rolle und der sozialen Umstände des Autors, die nicht nur über den Status – Professionist oder Amateur – Auskunft geben, sondern auch über die Anerkennung des Werkes zu Lebzeiten des Autors und damit über die Beurteilungskriterien in der Entstehungszeit.⁴ (Abb. 1)

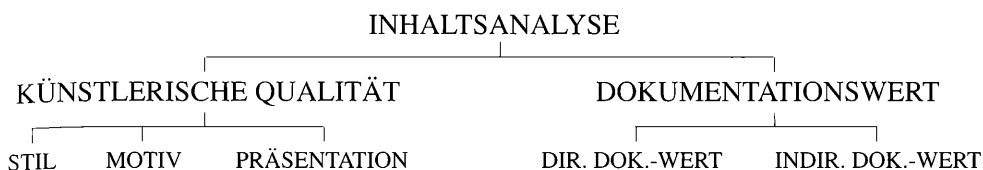
Wie in der Frühzeit der Fotografie, bevor sie als Gewerbe eingetragen wurde (etwa bis 1860), die Unterscheidung „professionell – amateurmäßig“ keinen Sinn ergibt – es war dies sozusagen die Pionierzeit, in der das Experiment im Vordergrund stand –, so verliert diese Unterscheidung auch in der Gegenwart wiederum an Aussagekraft, weil die Grenzen zwischen der Fotografie als Beruf und als Berufung immer schwerer zu ziehen sind. Die universelle Verwendung des Mediums in allen Lebensbereichen hat dazu geführt, daß man sinnvollerweise lediglich nach Arbeitsbereichen differenziert (künstlerische Fotografie, Reportagefotografie, Bildberichterstattung, Werbung, Alltagsfotografie usw.).

2. Der Bildinhalt

Die inhaltliche Analyse erfolgt bei fotografischen Aufnahmen nach ähnlichen Gesichtspunkten wie bei Werken der abbildenden Künste (Grafik, Malerei), unter Berücksichtigung der Eigenarten des Mediums: analoge Aufzeichnung und detailgetreue Wiedergabe, Reproduzierbarkeit (durch die Quantität und Manipulierarbeit entstehen neuartige qualitative Aspekte), Abhängigkeit von den jeweiligen technischen Möglichkeiten u. a. m. Das entscheidende Kriterium für die künstlerische Qualitätsbestimmung liegt ebenfalls, ungeachtet des Stils und des Motivs, in der Innovation, die sich in der Bildkonzeption offenbart, jeweils gemessen an vergleichbaren Arbeiten im raumzeitlichen Kontext. Unabhängig davon ist der Dokumentationswert fotografischer Bilder als Zeitzeugnisse. Er kommt ihnen, ebenso wie realistischen manuellen Abbildungen der Vergangenheit, auf jeden Fall zu, er kann ihnen jedoch darüber hinaus auf Grund eines speziellen thematischen Schwerpunkts oder des unitären Charakters, aber auch auf Grund eines subjektiven Interesses im besonderen zukommen. Mehr und mehr wird auch im Bereich der verschiedenen historischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen auf fotografische Aufnahmen als Quellenmaterial zugegriffen.

Schematisch dargestellt ergibt sich etwa folgende Fragestruktur bei der inhaltlichen Analyse:

⁴ So erhielt z. B. der Grazer Berufsfotograf Leopold Bude (1841–1907) den k. k. Hoffotografentitel, wie aus den Akten des „Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien, Oberhofmeisteramt ZI 420/r 12/33/1888“ hervorgeht, nicht auf Grund seiner Porträt- und Gesellschaftsfotografien, sondern für seine Sach- und Architekturaufnahmen, die als „bedeutende künstlerische Arbeiten“ vom k. k. Oberhofmeisteramt anerkannt wurden.



Betrachten wir zunächst die Komponenten der künstlerischen Qualitätsbestimmung:

2.1. Der Aufnahmestil

Es ist kaum überraschend, daß sich zunächst sowohl der Aufnahmestil als auch die Motivwahl der frühen Fotografie an der zeitgenössischen Malerei orientierten, deren Aufgaben sie in ansteigendem Maße übernahm. Erst nach 1880, zur Zeit der Popularisierung der 1871 erfundenen TROCKENPLATTE und der dadurch veränderten Aufnahmebedingungen, wurde der bildkünstlerische Ansatz im malerischen Realismus des Spätbiedermeiers verlassen. In der professionellen Fotografie bestimmen zunehmend Elemente des Historismus die Bildgestaltung, die dem gestiegenen Repräsentationsbedürfnis und dem janusköpfigen Bildungsideal der Gesellschaft⁵ Rechnung tragen. Es gibt hier deutliche Brücken zur Malerei des Historismus, ja man kann beinahe von einer Art Arbeitsteilung sprechen. Der Bedarf an Bildern war zunehmend groß, und der jeweilige Zweck bestimmte die Mittel. Die Fotografie konnte den Massenbedarf abdecken und hatte der Malerei die Detailtreue voraus, die Malerei hatte den Vorzug der Farbigkeit und des höheren Ansehens. Speziell die reichhaltigen raumkünstlerischen Aufgaben des baufreudigen „Fin de siècle“ sicherten der Historienmalerei das Überleben bis über die Jahrhundertwende hinaus, bis sie „... aufhört, eine Aufgabe für Künstler zu sein“.⁶ Es folgte im Bereich der „Kunst, die dem Leben dient“ der Jugendstil, und auch er hinterließ Spuren vor allem in der professionellen Fotografie, wo die Starrheit des Arrangements einer weicheren Gruppierung und fließenden Linien Platz machte. Das Licht – es ist die Zeit der Einführung der Elektrizität auch in mittleren Städten und größeren Orten nach dem Ersten Weltkrieg – wird zum wichtigsten Gestaltungsfaktor, insbesondere in der Porträtfotografie. Dem Zeitgeist entsprechend psychologisierend, sollte nicht mehr detailgetreu wiedergegeben werden, sondern mit Hilfe von Licht und Schatten sollte das „Wesen“, die Persönlichkeit des Abzubildenden herausgearbeitet werden. In der „Lichtfotografie“ der ersten Dezennien unseres Jahrhunderts wird der Einfluß der künstlerischen Fotografie auf jene der Professionisten wiederum deutlich sichtbar, nicht nur im Porträt, sondern in allen Bereichen und vor allem in den zu dieser Zeit sich entfaltenden Sparten der Mode-, aber auch der Aktfotografie. (Abb. 2)

⁵ Die geistig-künstlerische Auseinandersetzung dieser Zeit war einerseits deutlich geprägt vom Glauben an den unaufhaltsamen industriellen Fortschritt, andererseits erkannte man bereits, daß er auf Kosten der überkommenen Werte ging, und man versuchte, dieser Entwicklung bewußt wenigstens durch die Dokumentation des kulturellen Erbes entgegenzusteuern.

⁶ Vgl. „Aus Österreichs Vergangenheit – Entwürfe von Carl Blaas (1815–1894)“. Ausstellungskatalog v. Gerbert Frodl, Wien 1991, S. 6 f.



Abb. 2: Fritz Muchitsch (geb. 1905), Aktstudie, Lifeaufnahme, um 1930 (Vergrößerung von Originalnegativ, Inv.-Nr. KB 162116).

Der Grazer Filmemacher und Fotograf arbeitete unmittelbar nach deren Erscheinen mit der damals speziell für die neue Profession des Bildberichterstatters entwickelten Leica, die 36 Momentaufnahmen hintereinander bei laufendem Geschehen ermöglichte. Die Befreiung der Kamera vom Stativ, die schon vor der Jahrhundertwende mit der Erfindung der Boxkamera von Eastman-Kodak begonnen hatte, ging Hand in Hand mit der Befreiung des Auges von den alten Sehgewohnheiten (z. B. der allein gültigen Zentralperspektive), und eine in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg erfolgte geistige Neuorientierung brach mit zahlreichen gesellschaftlichen Vorurteilen und Tabus.

Ungeachtet der steten gegenseitigen Beeinflussung war die Entwicklung in der Amateurfotografie nach 1880 eine ganz spezifische und deutlich andere gewesen. Die nicht auftragsgebundene Fotografie der um 1890 flächendeckend klubmäßig organisierten Amateure orientierte sich bewußt an anderen, „malerischeren“ Strömungen in der Kunst der Epoche. Der Einfluß reichte dabei – zeitverschoben – vom NEUEN REALISMUS der sozialromantischen „Schule von Barbizon“, deren Begründer der französische Maler François Millet (1818–1875) gewesen ist, in der Frühzeit bis zu der neue Wege beschreitenden Wiedergabe von Wahrnehmungsprozessen im IMPRESSIONISMUS, an dem sich die vereinsgebundene KUNSTFOTOGRAFIE z. T. bis in die Zwischenkriegszeit unseres Jahrhunderts orientierte. Diese Annäherung an die Malerei erfolgte mit dem offen deklarierten Anspruch auf Anerkennung der FOTOGRAFIE ALS KUNST. Durch bewußte Anpassung der Arbeitsweisen an die grafischen Künste in Form der sogenannten „Edeldrucke“ (Heliogravüre, Öl- und Bromöldruck und -umdruck, Platindruck, Pigmentdruck u. a. Positivverfahren) wurde versucht, das fotografische „Bild“ aufzuwerten. Diese Entwicklung führte konsequent zu einer „Höherbewertung“ des Positivs in der künstlerischen Fotografie,⁷ dessen BILDMÄSSIGKEIT z. T. durch manuelle Manipulationen, wozu vor allem der Bromölumdruck weitreichende Möglichkeiten bot, oder durch die spezielle Papierwahl und nicht zuletzt durch das Wandbildformat gesteigert wurde. Entsprechend den zu dieser Zeit allorts aufblühenden KUNSTVEREINEN wurde eine weltumspannende Organisation der AMATEURFOTOGRAFENVEREINIGUNGEN ins Leben gerufen, die Ausstellungen durchführte, Preise vergab und „Wandermappen“ zirkulieren ließ, und zahlreiche Fotozeitschriften boten um die Jahrhundertwende bereits eine Publikationsplattform für ihre Mitglieder auf der ganzen Welt. Teilweise wurden im Rahmen dieser Vereine auch Schulungskurse für „Newcomer“ angeboten.

Neben der klubmäßig organisierten KUNSTFOTOGRAFIE, die sich selbst inhaltliche Beschränkungen im Bereich der Motivwahl und stilistische Bindungen auferlegte, wobei die fotografische Detailtreue dem Kunstcharakter zum Opfer gebracht wurde, gab es von Anfang an freilich auch einen immer größer werdenden Kreis „ungebundener“ Amateure. Sie fotografierten lediglich aus Freude an der kreativen Betätigung und hielten in der Regel an einem POETISCHEN REALISMUS narrativ-erzählenden Charakters fest. Ebenso wie stets Beeinflussungen bestanden zwischen den Kunstfotografen und den Professionisten, schauten auch diese vereinsungebundenen Amateure sich immer wieder das eine oder andere von beiden Gruppierungen ab.

Schließlich soll noch jene Gruppe von Fotografen und Gelegenheitsfotografen erwähnt werden, die nicht so sehr einem kreativen Drang, sondern eher der Mode der Zeit folgend und vielfach aus „Neugier am Leben“ mit der Kamera auf Jagd gingen/gehen. Für sie wurde bereits 1910 im Lager der „ernsten“ Amateure der Negativ-

⁷ Im Unterschied dazu signierte der Maler-Fotograf Alois KASIMIR (1852–1930), Mitbegründer des Grazer Amateurphotographen-Klubs 1889, die Bromsilber-Gelatine-Trockenplatten. Sie hatten für ihn als Ausgangsmaterial für seine grafischen Arbeiten den höheren Wert. Der Grazer Amateurphotographen-Klub, der zweite innerhalb der österreichischen Monarchie, unterschied sich von dem bereits 1886 gegründeten Wiener Amateurphotographen-Klub (später umbenannt in „Wiener Camera Club“) von Anfang an dadurch, daß er für alle an der Fotografie interessierten Amateure offen war und die kunstfotografische Doktrin der Zeit nicht forcierte.

ausdruck KNIPSER⁸ geprägt, und speziell im Ersten Weltkrieg, wo beinahe jeder Offizier in seinem Marschgepäck eine Kamera mit sich führte, erlebte diese Art der Fotografie einen ersten Höhepunkt. Daß diese Aufnahmen, die z. T. der strengen Zensur entgingen, obwohl sie vielfach technisch nicht einwandfrei und kreativ unbedeutend sind, oft einen großen dokumentarischen Wert haben, liegt auf der Hand.

2.2. Die Motivwahl

Nicht nur in stilistischer, sondern auch in motivlicher Hinsicht hat eine deutlich ablesbare Entwicklung stattgefunden, die dem Archivar im Rahmen der Inhaltsanalyse eine Reihe von Identifizierungsdaten liefert. Dabei muß zugegeben werden, daß es in der Natur der Sache liegt, daß eine strenge Zuordnung zum Stil- oder Motivbereich oft nicht möglich ist.

Die Wahl des Motivs entspricht dem Aufnahmезweck und ist determiniert durch das Bedürfnis des Individuums und/oder der Gesellschaft.⁹ Im Unterschied zu jener Zeit, als die manuelle Bildherstellung den einzigen Weg darstellte, visuelle Informationen weiterzugeben, war es seit der Erfindung der Fotografie allerdings immer weniger eine kleine Gruppe von Auftraggebern (Adel, Großbürgertum), die einen Bedarf an Bildern artikulierten und talentierten Künstlern, die diese anfertigen konnten. Nun stand eine immer größer werdende MASSE VON BILDKONSUMENTEN – mit zunehmendem Marktanteil des Fotohandels – einer ebensolchen von BILDPRODUZENTEN gegenüber. Sie trieben die Leistungsspirale an und in die Höhe, und sehr bald verkehrte sich im professionellen Bereich der AUFTRAG in das ANGEBOT. Mit dieser Entwicklung war folgerichtig auch eine stufenweise inhaltliche Ausweitung im Motivbereich verbunden. Historisch gesehen waren es zunächst die klassischen Themen der bildenden Künste, in die die Fotografie einbrach, wobei in der Zeit der „Nassen Platte“ (1851–1880) das Porträt der absolute Spitzenreiter war. Das „Stilleben“ spielte erst in der Kunstfotografie der achtziger Jahre eine gewisse Rolle, doch

⁸ In der fothistorischen Diskussion der Gegenwart wird dieser Ausdruck meiner Meinung nach zu Unrecht auf den gesamten Bereich der „Alltagsfotografie“ ausgedehnt. Obwohl er in der Zeit seiner Entstehung ein reales Phänomen beschrieb – er brachte den Unmut der Kunstfotografen zum Ausdruck gegen die Popularisierung des Fotografierens infolge der Einführung der Boxkamera und des Rollfilms und sagt daher in der Betrachtung der historischen Entwicklung des Mediums etwas aus –, verliert er jeden Sinn, wenn man ihn aus diesem zeitlichen Kontext herauslöst und verallgemeinert. In der Folgezeit sind nicht zuletzt auf Grund der technischen Entwicklungen alle in dieser Zeit sinnvollen Unterscheidungen (Amateur, Kunstfotograf, Professionist und eben auch Knipsler) streng genommen nicht mehr anwendbar.

⁹ Das künstlerische Moment lag insbesondere in der professionellen Fotografie der GRÜNDERZEIT folgerichtig, dem Nützlichkeitsprinzip der Epoche und ihrer technischen Ausrichtung entsprechend, von Anfang an in der Verbindung von Zweckmäßigkeit, technischer Vollkommenheit und Schönheit (d. h. der „herrschenden ästhetischen Konvention“). Die Zweckmäßigkeit stand schon im „Ternar“ von Vitruv (utilitas, firmitas, venustas), auf den sich auch die neue antihistoristische Baukunst am Ende des Jahrhunderts berief, an der ersten Stelle; G. SEMPER formulierte in diesem Geiste zu Recht: „Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis.“ (In: Vorläufige Bemerkungen (1843), Wissenschaft, Industrie und Kunst, Neuausgabe, Neue Bauhausbücher, Mainz 1966, S. 16). Das Bedürfnis nach fotografischen Bildern war nach der Jahrhundertmitte des vorigen Jahrhunderts schon groß, und es ist – in steigender Tendenz – bis heute enorm angewachsen.

die große Zukunft der Objektografie lag nicht primär im künstlerischen, sondern vielmehr im kommerziellen (Werbefotografie) und wissenschaftlichen Bereich.

Im Gefolge der Erfindung des NASSEN KOLLODIUMVERFAHRENS und der damit erzielten Leistungssteigerung, die die Fotografie erst gewerbefähig gemacht hatte, setzte bereits um 1860 infolge der Vielzahl der Ateliergründungen eine erste Spezialisierungswelle ein. Sie erfaßte vor allem den Bereich der Porträtfotografie, die nicht nur auf Grund der verfahrenstechnischen Bindung an das Atelier, sondern auch auf Grund der NACHFRAGE die zentrale Rolle spielte. Das steil aufsteigende SELBSTBEWUSSTSEIN der NEUEN GESELLSCHAFT, des Bürgerstandes, hatte in der Fotografie das geeignete Mittel zur SELBSTDARSTELLUNG gefunden. Den GROSSEN NAMEN auf der Visitkarte ersetzte fürderhin das visuell einprägsame, detailgetreue Konterfei, und mit der Einordnung des Porträts in die Kulisse des Fotoalbums wurde das Bild – oft erst wenige Stunden alt – historisiert und zur Grundlage einer FAMILIENTRADITION gemacht, vergleichbar der AHNENGALERIE DER ADELSHÄUSER. Und das Porträt am Grabstein half sogar, den Tod zu überlisten, indem es das Antlitz eines Verstorbenen in detailgetreuer Abbildung bewahrte. Neben dem Porträt finden sich von Anbeginn an bereits Aufnahmen kleinerer Gruppen bis zu maximal fünf Personen: die Aufnahme von Großgruppen stieß im Atelier auf Schwierigkeiten und tritt daher zunächst nur sehr selten auf. In der Frühzeit dominierte die Aufnahme in GANZFIGUR in einfacher Kulisse mit Standardrequisiten (Säulenstumpf, Postament, Stuhl und/oder Tisch, Spiegel, Vorhang usw.) und eher allgemeinen Attributen (Buch, Spazierstock), bald kamen jedoch spezielle Beigaben in Mode, die Standesbezeichnungen beinhalten (Arbeitsgeräte, wie z. B. der Bauchladen für den Krämer, der Hammer für den Schmied, der Einkaufskorb für das Hausmädchen usw.), und daraus entwickelte sich der TYPUS der ARBEITSAUFNAHME. In Serien aufgelegt wurden diese sodann zu SAMMELBILDERN, die allgemein in Mode kamen. Neben dem persönlichen Porträt konnten sehr bald auch andere Bedürfnisse des aufstrebenden Standes auf diese Weise befriedigt werden: Auf Grund der Vervielfältigungsmöglichkeit konnte jedermann leicht über das Bild an Kultur und Kunst teilhaben (Schauspieler-, Dichter-, Künstler- und Gelehrtenporträts, aber auch Ansichten fremder Städte, besonderer Sehenswürdigkeiten, charakteristischer und exotischer Landschaften wurden ebenso wie Abbildungen von Werken der Weltkunst in sogenannten BILDERENZYKLOPÄDIEN aufgelegt und konnten um verhältnismäßig wenig Geld erworben werden). Auch Bilder lebender Persönlichkeiten, z. B. der Mitglieder des Kaiserhauses oder hochrangiger Militärs, ließen den Bürger bereits ansatzweise am öffentlichen Geschehen teilnehmen, gleichsam Vorboten der überall hinreichenden AKTUELLEN REPORTAGE unserer Tage. Speziell im Bereich der Sammelbilder feierte die Fotografie als REPRODUKTIONSMEDIUM erste Triumphe, noch bevor 1884 von C. MEISENBACH die AUTOTYPIE erfunden wurde, die dann die Umsetzung fotografischer Bilder im Druck ermöglichte. Diese Bilderserien wurden zu einer Art BIBLIA PAUPERUM im Rahmen der Emanzipation des Bürgerstandes, und sie führten bereits weg vom reinen Bücherwissen, hin zur schnellen visuellen Informationsaufnahme.

Anders als die Fotografie trug auch das THEATER zur Verbreitung von Wissenswertem bei, das in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts seine Pforten der

neuen Gesellschaft geöffnet hatte. Über die Bildinformation ebenso wie über die optisch-akustisch-szenische Vermittlung wurden Inhalte der Allgemeinbildung transportiert. Seit der Jahrhundertmitte war die Beziehung zwischen Theater und bildender Kunst auch in der Wissenschaft zu einem Thema der historischen Forschung geworden, und es war eigentlich selbstverständlich, daß die Fotografie die Malerei auch in der THEATER- UND FESTWESENDOKUMENTATION ablöste, die gegen Ende des Jahrhunderts bereits einen großen Raum einnahm. Von der Theaterfotografie war es nur ein winziger Schritt zu den LEBENDEN BILDERN – nachgestellten historischen oder sagenhaften und thematisierten zeitgenössischen Stoffen oder Personen –, die, vom Fotografen selbst oder von namhaften Künstlern der Zeit arrangiert, sich als künstlerische Kreationen in der Gründerzeit großer Beliebtheit erfreuten.

Durch die freie Wahl des Aufnahmeortes, die die Erfindung der TROCKEN-PLATTE gebracht hatte, kam es in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch zu einer starken Differenzierung im Bereich der Architektur-, Landschafts- und Ansichtenfotografie; nicht nur Innenaufnahmen von Gebäuden waren nun möglich geworden, auch z. B. Aufnahmen im Hochgebirge oder in anderen, weit entfernten oder entlegenen Gegenden. Es entstanden ganz neue Aufgaben und Aufnahmebereiche, aber auch neue AUFNAHMEKLISCHEES.¹⁰ Neben der fotografischen Selbstdarstellung und Dokumentation war die visuelle Information durch Fotografien in der Gründerzeit ein deutlich ausgeprägtes, durch vier Jahrzehnte gewachsenes Anliegen, und es war eine den gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechende BILD-SPRACHE entstanden, als deren Elemente die zahlreichen und mehr oder weniger stereotyp angewandten Bildklischees gelten können. (Abb. 3) In ihnen artikuliert sich nicht nur das gesteigerte Selbstbewußtsein des Bürgerstandes, sie spiegeln auch die emanzipatorischen Bewältigungsstrategien und -utopien der Zeit wider und geben Einblick in die neue Mobilität der Gesellschaft.¹¹ Den jeweiligen ZEIT-KLISCHEES kommt eine große Bedeutung zu als wertvollen Verständnisbrücken

¹⁰ Im Rahmen der „Industriefotografie“ kamen z. B. Innenaufnahmen in Mode, die die Fabrikationsstätten mit den Maschinen und mit der ganzen Belegschaft zeigen, in deren Mitte der Fabriksherr als „pater familias“ posiert; das Arrangement großer Gruppen im Freien oder in beliebigen Innenräumen, das im Rahmen der aufblühenden „Vereinsfotografie“ – die Vereine waren ein wichtiger Sozialisierungsfaktor der Epoche – in Mode kam, folgte bald einem mehr oder weniger stereotypen Schema, und dasselbe gilt für die „Militärfotografie“, die insgesamt bis zum Ersten Weltkrieg eine wichtige Rolle spielte. Im Rahmen der Selbstdarstellung dieses Standes war der „Offizier zu Pferd“ – unabhängig davon, welcher Waffengattung er angehörte – ebenso ein durchgängiges Klischee wie die „Gruppenaufnahme vor der Kaserne“. Das „Erinnerungsbild“, ein Schmuckblatt, bei dem in eine farbig gestaltete gedruckte Kartusche das jeweils persönliche Porträt eingeklebt war, das jeder Mann nach Ableistung des aktiven Wehrdienstes erhielt, hatte geradezu Urkundencharakter. Diesen „Friedensklischees“ traten im Kriegsfall entsprechende „Kriegsklischees“ an die Seite. Diese Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen und in den einzelnen Themenbereichen weiter differenzieren. Ein weiterer, ungeheuer expandierender Motivbereich tat sich im Rahmen dieser neuen Mobilität der Gesellschaft vor der Jahrhundertwende auf, die von den standesgemäß verpflichtenden Aufenthalt in Bade-, Kur- und Wallfahrtsorten und in der „Sommerfrische“, die mit der Erfindung des „Urlaubs“ ein fixer Bestandteil des bürgerlichen Jahrlaufs geworden waren, bis zu Reisen ins nähere und fernere Ausland reichte. Neben der NEUEN BAHN der Jahrhundertmitte etablierte sich in den achtziger Jahren (Gründung des Englischen, dann des Österreichischen Lloyd) die Touristenschiffahrt als Verbindung zu entfernten Erdteilen, und die Fotografie wurde gleichermaßen im Bereich der Professionisten wie in dem der Amateure zum Herold dieser neuen Botschaft. Die Reisefotografie bereitete sich – lediglich unterbrochen durch die politischen Ereignisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wo sie für die einen gewaltsame Züge annahm und für die anderen aufhörte –, auf ihre große Explosion nach dem Zweiten Weltkrieg vor.

zur Vergangenheit, indem sie uns Einblick geben in die visuellen und kulturell-sozialen Bedürfnisse ihrer Entstehungszeit und uns zeigen, wie man sich damals selbst sah oder sehen wollte. Andererseits verdecken sie vielfach die „reale Situation“, ohne daß diesem „Etikettenschwindel“ etwas Negatives anhaftet (z. B. wenn sich Angehörige des Kleinbürgermilieus im großbürgerlichen Salon des ersten Fotografen am Platz in ihrem einzigen „guten Gewand“ oder gar in „Freizeittracht“, die der Fotograf in seiner Garderobe bereithielt, vor einer imponierenden Landschaftskulisse fotografieren ließen), denn die Freude an der „Verkleidung“ und an der „Kulisse“ war allgemein und ein unverzichtbarer Teil des neuen Lebensstils und Lebensgefühls, die – wie bereits angedeutet – aus verschiedenen Quellen entsprungen waren.

Es war wieder eine technische Erfindung – die BOXKAMERA von Eastman Kodak –, die den Schnappschuß möglich machte und damit im Motivbereich das Tor öffnete für die unumschränkte AKTUELLE REPORTAGE in der professionellen Fotografie und insgesamt die Geburtsstunde der LIFEAUFNAHME markierte. Eine



Abb. 3: Franz Josef Böhm (1874–1938), Westungarn am Bahnhof in Mürzzuschlag, 1918 (Kontaktabzug von Originalnegativ, Inv.-Nr. PL 80740).

Die Darstellung der Arbeit durch Beigabe des Arbeitsgerätes geht als Klischee bis in die Zeit der Sammelbilder im Visitformat nach 1860 zurück und wird erst durch die Lifeaufnahme des arbeitenden Menschen mit der Kamera ohne Stativ in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts endgültig verdrängt. Seit ca. 1880 wird, entsprechend dem gestiegenen Standesbewußtsein, mit Hilfe dieses Klischees auch der soziale Rang des Individuums demonstriert: Die als Streckenarbeiter eingesetzten internierten Westungarn posieren mit ihren Arbeitsgeräten, während die beamteten Eisenbahner durch die Uniform als Partieführer kenntlich gemacht sind.

neue Sicht der Welt, die erst voll ins Bewußtsein trat nach den Wirren des Ersten Weltkrieges, hat nicht nur das LEBEN SELBST zum Motiv gemacht, sondern auch die nie ganz eindeutig zu ziehenden Grenzen zwischen der Amateur- und der professionellen Fotografie langsam aufgeweicht. Der Umstand schließlich, daß nach der Erfindung der FARBFOTOGRAFIE die Ausarbeitung außer Haus, in eigenen Farblabors, stattfinden mußte, hat diese Entwicklung abgeschlossen.

Wohl am treffendsten formuliert wurde der visuelle Aufbruch in der Zwischenkriegszeit von dem russischen Maler-Fotografen und Konstruktivisten Alexander RODSCHENKO (1891–1956), der sich 1921 auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten der experimentellen Fotografie zuwandte: „Der neue schnelle Reflektor der Welt, die Fotografie, sollte sich möglichst mit dem Abbilden der Welt von allen Punkten aus befassen, sollte zur Fähigkeit, von allen Seiten zu sehen, erziehen.“¹² Diese Zeilen bedeuten nicht nur eine Absage an die „Zentralperspektive“ als universale Sehgewohnheit seit der Renaissance, sondern sie sind Ausdruck eines neuen dynamischen Lebensgefühls, das auf Grund der technischen Errungenschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden war und in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen erstmals voll zum Durchbruch kam.¹³ Nicht nur in der Wissenschaft und Forschung, sondern auch im Bereich der Kunst (Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Bauhaus einerseits, Werkbundfotografie und Neue Sachlichkeit andererseits) und im täglichen Leben (Straßenfotografie der Zwischenkriegszeit, aktuelle Berichterstattung im Rahmen der Pressefotografie usw.) tritt an die Stelle des statischen Wirklichkeitsbildes des 19. Jahrhunderts der Begriff der Wirklichkeit als unentwegtem Prozeß. Wann und wie weit dieses neue Lebensgefühl zum Tragen kommen konnte, hing freilich jeweils von den lokalen ökonomischen, sozialen, politischen, gesellschaftlichen und individuellen Gegebenheiten ab.¹⁴ Die Fotografie hat in der Folge dem menschlichen Auge nicht nur neue Welten erschlossen (Mikrokosmos, Unterwasser- und Luftaufnahmen usw.), sondern auf Grund neuer Technologien sind heute der Manipulierbarkeit fotografischer Bilder kaum noch Grenzen gesetzt, und die AUTHENTIZITÄT wird schließlich zu einer moralischen Frage.

2.3. Die Bildaufmachung

Die Konfektionierung fotografischer Bilder spielte von Anbeginn an eine wichtige Rolle, zunächst bei der DAGUERREOTYPIE, auf Grund ihrer Verletzlichkeit. Damit das Bild nicht durch Oxydation zerstört werden konnte, mußte es entweder in einer Kassette oder in einem Rahmen luftdicht verschlossen werden. Im Rahmen der

¹² Zit. nach „Alexander Rodschenko, Fotografien 1920–1938“, Hg. E. Weiss, Köln 1978, S. 7.

¹³ Obwohl durch diese Entwicklung im Motivbereich alle Grenzen gefallen waren, entstehen – in der Regel sehr kurzlebige, Modetrends vergleichbare – Zeitklischees in jeder Epoche (z. B. im Zusammenhang mit der Einführung der Elektrizität in den zwanziger Jahren die „Nachtaufnahme“ beleuchteter Plätze, Straßen oder Brücken, Massenszenen in der „Propagandafotografie der NS-Zeit“ usw.), doch die Entwicklung geht generell in die Richtung der „individuellen“ Bildsprache, sowohl in der künstlerischen Fotografie (Autorenkunst), als auch im kommerziellen Bereich (marktorientierte Innovation).

¹⁴ Insbesondere in ländlichen Gegenden schien die Zeit z. T. stehengeblieben zu sein. So hat z. B. das Atelier Fankhauser in Admont – ein Teil der Negativsammlung befindet sich in unserem Haus – nicht nur den Stil der Atelierfotografie im wesentlichen bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beibehalten, sondern es wurde auch weiter auf Bromsilber–Gelatine-Trockenplatten gearbeitet.



Abb. 4 a, 4 b: Franz Benque (1841–1921), Ganzfigur einer jungen Frau, Atelieraufnahme, 1865/67, Albuminpapier, Visitformat, 10,5 × 6 cm, Privatbesitz; Rückseite (Repro Inv.-Nr. RFD 6065).

Der Aufnahmestil entspricht dem in der Frühzeit üblichen schlichten, malerischen Realismus des Spätbiedermeiers mit sparsamen Requisiten. Die Firmenreklame auf der Rückseite des Fotos ist noch dezent beschränkt auf den Fotografennamen und den Atelierstandort, doch bereits die Abbildung der Verdienstmedaille des Photographenvereins Berlin aus dem Jahr 1865 kündigt die Entwicklung zur immer aufwendigeren Gestaltung der Rückseiten bis zur Jahrhundertwende hin an.

Atelierfotografie um 1860 wurde die Konfektionierung zu einem wesentlichen Teil der ästhetischen Konvention. Mit dem oben schon erwähnten FOTOALBUM wurde bereits ein Element der BILDKULTUR angesprochen, die sich nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts entfaltete. Obwohl der entscheidende Durchbruch der Fotografie zum vorherrschenden Bildmittel der Epoche durch die Entdeckung des Nassen Kollodium-Verfahrens bewirkt wurde, hatte das im selben Jahr, 1851, von dem Pariser Fotografen André Adolphe DISDÉRI (1819–1890) kreierte einheitliche VISITFORMAT einen entscheidenden Anteil an diesem Erfolg. (Abb. 4) Im Gefolge dieser Erfindung entstand flankierend eine ganze Industrie, die sich mit der Gestaltung des Bildkartons, auf den die Bilder kaschiert wurden, der Rückseitengrafik, die die Adresse des Ateliers enthielt, und der Aufbewahrung der Bilder beschäftigte. Aus Absatzgründen lösten einander die verschiedenen Gestaltungstrends in rascher Folge ab, und sie sind heute für uns nicht nur ein wichtiger Nachweis für den Bestand foto-

grafischer Ateliers und für die vom Markt geforderte Mobilität¹⁵ der Betreiber dieses Gewerbes, sondern auch eine wichtige Datierungshilfe.

Die Aufbewahrung der Visitbilder erfolgte in zunächst weniger aufwendigen kleinformatigen Alben oder in eigens dafür angefertigten Kassetten oder aufstellbaren Leporellos usf. Nach 1870, als ein zweites, etwa doppelt so großes Bildformat – das sog. CABINETFORMAT (10,5 × 16 cm) – die Alleinherrschaft des Visitformates gebrochen hatte, wurden die Alben größer, und gegen Ende des Jahrhunderts zu nahm die Dekorierung ihrer Schauseite im Geiste der Gründerzeit immer aufwendigere Formen an. Nach 1890 kam zudem eine Reihe neuer Formate hinzu, die Großformate BOUDOIR oder IMPERIAL, aber auch ganz kleine rechteckige Formate, gefolgt schließlich vom quadratischen QUARTFORMAT, das es in allen Größen gab und das vor allem in der Porträtfotografie, auf Eck gestellt, Anwendung fand. Nach der Jahrhundertwende, im Geiste des Jugendstils, kam das schmale, langgestreckte PANEELFORMAT in Mode, ebenfalls in allen Größen, doch um diese Zeit kündigte sich bereits die BILDPOSTKARTE an, der die Zukunft gehörte. Sie trat nach dem Ersten Weltkrieg als neues, alles beherrschendes EINHEITSFORMAT einen wahren Siegeszug um die Welt an, und im Grunde ist ihre Herrschaft bis heute ungebrochen, wenn auch zurückgedrängt in den Bereich der Ortsansichten-, Sehenswürdigkeiten- und Andenkenfotografie. Mit der Popularisierung der FARBFOTOGRAFIE ist sie aus dem gesamten Bereich der Amateurfotografie und vielfach auch aus Bereichen der professionellen Fotografie (Porträtfotografie) verschwunden.

Seit 1890, nach der Erfindung der AUTOTYPIE (Netzsätzung – 1884 durch C. Meisenbach erfunden) und auf Grund der damit verbundenen Möglichkeit, fotografische Bilder im Rotationsverfahren zu reproduzieren, wurde deren massenweise Vervielfältigung in Printmedien möglich. Bereits um die Jahrhundertwende waren in den Großstädten Illustrierte-Zeitschriften-Verlage entstanden, und die Verbreitung von aktuellen Bildnachrichten erlebte bereits nach dem Ersten Weltkrieg einen ersten Höhepunkt. Neben den in der Zahl zurückgegangenen Atelierbetrieben, die z. T. spezialisiert waren auf Porträt-, Gesellschafts-, Theater- und Modelfotografie oder auf Landschafts- und Architekturaufnahmen, auf Industrie- oder Werbefotografie usf. entstand als ganz neuer Berufszweig der des FOTOREPORTERS oder BILD-BERICHTERSTATTERS. Während im eher kleinteiligen Layout der Zeitschriften zunächst die Zahl der Einzelbilder überwog, setzten sich ziemlich rasch in der Gestaltung jene Formen durch, die sich im Rahmen dieser neuen Aufgabe entwickelt hatten: Die FOTOMONTAGE und die BILDREPORTAGE¹⁶ neben der ganzseitigen Abbildung vor allem auf der Titelseite.

Der in der visuellen Bildkultur seit jeher gebräuchliche Rahmen und das Passepartout stellten neben den genannten, speziell für die Fotografie entwickelten Präsentationsformen seit den Kindertagen des Mediums stets eine legitime Möglichkeit der

¹⁵ Schon in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kam es vielfach zur Gründung von Mehrfachbetrieben, entweder am Ort oder an verschiedenen Orten, auch in Form von „Saisonbetrieben“ (Kur- und Badeorte), auf Grund der wachsenden Konkurrenz und des zwischenzeitlich nachlassenden Interesses vor der Erfindung der Trockenplatte.

¹⁶ Auch in historischer Zeit wurden sowohl im professionellen als auch im Amateurbereich Fotografien manuell montiert. Die eingeklebten Porträts in den gründerzeitlichen Kartuschen und auf den Tableaux können ebenso als Vorläufer der Fotomontage gelten, wie die Bilderserien zur Zeit der Sammelbilder eine Vorform der Bildreportage darstellten.

Bildaufmachung dar.¹⁷ In der vereinsgebundenen Kunstfotografie vor und nach der Jahrhundertwende, die sich bewußt an den Werken der bildenden Kunst orientierte, war der Rahmen jedoch die einzig adäquate Form der Präsentation für die im Ausstellungsformat hergestellten Arbeiten. Es wurden schmucklose schwarze oder dunkelbraune Rahmen bevorzugt verwendet, weil der dunkle Rand die grafische Wirkung der Edeldrucke, die bis über die Zwischenkriegszeit hinaus hergestellt wurden – seit den dreißiger Jahren auch als „Mehrfarbindrucke“ – steigerte. In der experimentellen und neusachlichen Fotografie der zwanziger Jahre setzten sich daneben aber bereits im Bereich der künstlerischen Fotografie neue, zeitgemäße Rahmenformen durch, die im ganzen Grafikbereich in Mode kamen, der Ganzglasrahmen oder Aluminiumrahmen.

Schließlich muß im Zusammenhang mit der Konfektionierung noch auf die ANGEWANDTE FOTOGRAFIE hingewiesen werden: Nicht allein aus Konkurrenzgründen, sondern wiederum in Anlehnung an den dekorativen Gebrauch von Malereien wurde schon bald das fotografische Bild auch als Schmuckform verwendet. Bereits in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte der Linzer Fotograf Julius LETH z. B. eine Methode gefunden, fotografische Bilder als Dekor auf Porzellan aufzubringen. Die Anwendungsmöglichkeiten dieser neuen Dekorationsform reichten vom Gebrauchsgeschirr über Ziergefäße und Wandbilder bis zum Medaillon, das, gefaßt oder ungefaßt, an der Kette um den Hals oder als Fingerring getragen wurde; als dauerhafte Erinnerung und Grabsteinschmuck erfreuten sich ovale Porträtmedaillons, meist schwarz umrandet, eine zeitlang großer Beliebtheit. Ebenso kamen Ortsansichten und Landschaftsbilder auf Gläsern und Pokalen in Mode, die vor allem im Rahmen der Andenkenindustrie einen festen Platz eroberten. Diese aufblühende Sparte trug der wachsenden Mobilität und dem aufkeimenden Tourismus Rechnung (Trinkgläser als Kurandenken, Votivdarstellungen auf beliebigen Gefäßen als Andenken an Wallfahrtsorte, Städtebilder usw.). Als Bildträger wurden schließlich auch andere Materialien, wie z. B. Email, verwendet. Während die sogenannten „Fensterbilder“ eine Episode des Jugendstils geblieben sind,¹⁸ hat die Aufbringung fotografischer Bilder auf verschiedene Materialien (Textil, Blech usw.) mit Hilfe seriografischer Druckverfahren heute ein großes Distributionsfeld im Bereich der Werbung und Freizeitindustrie.

Schließlich muß im Rahmen der Anwendung wenigstens hingewiesen werden auf die Rolle der Fotografie in der Gegenwart als essentieller Bestandteil in Wissenschaft, Forschung und Produktion insgesamt. Wenngleich diese Anwendungen den Bereich des Künstlerischen zumeist nicht tangieren (Reproduktionsfotografie), müssen sie doch im Rahmen der Bildkultur der Epoche mitgedacht werden.

Das künstlerische Element in der Fotografie lag/liegt in der Eigenwilligkeit des Arrangements im Rahmen der jeweils herrschenden ästhetischen Konvention bzw. in der adäquaten und zweckentsprechenden, aber dennoch individuellen Auffassung des

¹⁷ Speziell Salzpapierkopien, zumeist koloriert, aber auch Visit- und später Cabinet- und alle anderen Formate, wurden, in eigens dafür angefertigten ovalen, runden oder rechteckigen Rahmen aus Holz, z. T. vergoldet, aus Metall, aus Porzellan oder sogar – in der Gründerzeit – aus Samt konfektioniert, sowohl als Stehbilder als auch als Wandschmuck verwendet.

¹⁸ Als im Geiste des „Gesamtkunstwerks“ für kurze Zeit die Glasmalerei als raumgestaltendes Element wiederentdeckt wurde, kamen auch fotografische Durchsichtsbilder, eingeschnitten in Fenster und vor allem in raumgliedernde Zwischentüren, in Mode.

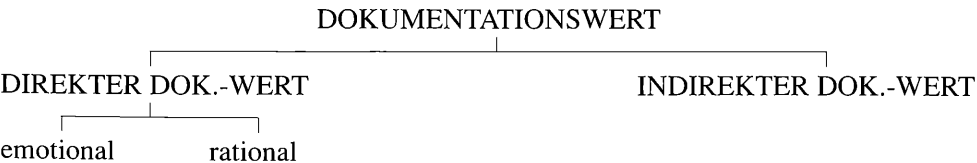
Aufnahmegegenstands (Standortwahl, Bildausschnitt, Lichtführung usw.). Neben der technischen Beherrschung der Mittel, die zu jeder Zeit andere waren bis heute, sind es diese Eigenschaften, die hervorragende Arbeiten über den Durchschnitt bzw. über die Nachahmung hinaushoben/heben.

2.4. Der Dokumentationswert

Der Dokumentationswert einer fotografischen Aufnahme ebenso wie der eines Gesamtwerkes hängt ganz wesentlich zusammen mit dem GRAD DER IDENTIFIZIERBARKEIT, und daher kann in diesem Zusammenhang insbesondere die Kenntnis näherer biografischer Umstände sehr wertvoll sein (Bildautor). Auftragsbücher, Nachlaßakten, Inventare oder Rechnungsbücher von professionell arbeitenden Fotografen helfen oft sehr bei der Rekonstruktion der Auftragssituation, auch in thematischer Hinsicht. Desgleichen sind Aufzeichnungen aller Art von Amateurfotografen eine Fundgrube, denkt man an Reiseberichte, Tagebücher oder Kriegstagebücher u. ä. m. Schließlich sind alle Möglichkeiten auszunützen, in der Familie, im ehemaligen Freundes- und Bekanntenkreis, am Wohnort usf. mündliche und in öffentlichen Institutionen, speziell in Archiven, schriftliche Hinweise einzuholen, wenn man den „Quellenwert“ des Materials ausschöpfen will.

Etwas anders verhält es sich mit dem SELTENHEITSWERT von Abbildungen. Wenn es sich um die einzige oder eine von wenigen existierenden Aufzeichnungen eines bestimmten Ereignisses oder einer bestimmten Person von historischer Relevanz handelt, steigert dies selbstverständlich den Wert der Aufnahme als Dokument. (Abb. 5) Die Einmaligkeit oder Seltenheit muß sich jedoch nicht oder nicht nur auf den Dokumentationswert auswirken, sondern kann auch im Bereich des Künstlerischen oder im Bereich des Fotohistorisch-Technischen liegen.

Sowohl in der historischen als auch in der naturwissenschaftlichen Forschung erlangen fotografische Bilder als QUELLENMATERIAL jedenfalls zunehmend an Bedeutung. Auf Grund des bisher Gesagten dürfte deutlich geworden sein, daß an der unmittelbar gegebenen, direkten visuellen Information durch fotografische Abbildungen eine Reihe von Faktoren beteiligt sind, die das SO-UND-NICHT-ANDERS-SEIN einer Abbildung bedingen. Die zusätzlichen Informationen, die oft für das richtige Verständnis des Bildes (Bildsprache) von Bedeutung sind, liefert uns die Beschäftigung mit der Geschichte des Mediums (Zeitklischees, Aufnahmebedingungen, Stil- und Motiventwicklung, aber auch die noch zu besprechende Seite der technischen Machbarkeit). Es erscheint daher sinnvoll, auch hier wieder zwischen dem DIREKTEN und dem INDIREKTEN DOKUMENTATIONSWERT zu unterscheiden, der erst auf Grund von Rückschlüssen ermittelt werden kann:



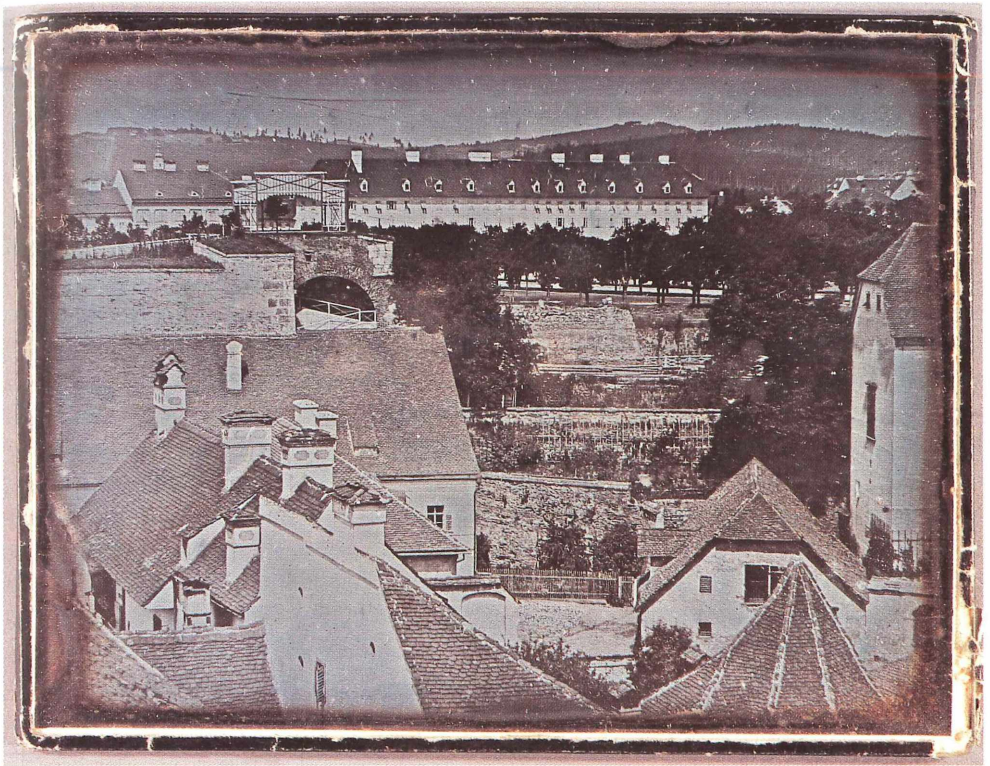


Abb. 5: Andreas (1811–1867) und Carl (1816–1887) Rospini, Ansicht von Graz, 1840, Daguerreotypie, Privatbesitz (Repro Inv.-Nr. RFD 2154).

Die aus technischen Gründen seitenverkehrte und unikate Aufnahme eröffnet nicht nur einen einzig von diesem einen Standpunkt aus möglichen Rückblick auf einen historischen Zustand der Stadt (im Vordergrund befinden sich Teile der Dächer des ehemaligen adeligen Damenstifts am Tummelplatz, dahinter der alte Stadtgraben, das Glacis und die Katze der ehemaligen Dietrichsteinbastei, der heutige Burgring), sondern sie ist auch fotografiegeschichtlich von großem Wert. Das Bild wäre jedoch kaum zu identifizieren gewesen ohne Detailkenntnisse der Familiengeschichte Rospini. 1872 wurde unter Kaiser Josef II. das Kloster der Dominikanerinnen aufgehoben, und das Gebäude wurde ein adeliges Damenstift, das keine Kirche mehr brauchte, sondern lediglich eine Kapelle. 1790 wurde die Kirche entweiht und vom Optiker- und Mechanikerbrüderpaar Rospini gekauft und zu einem Wohnhaus umgebaut. Der Kirchturm der Leonardi-Kirche wurde abgetragen, und an seiner Stelle errichteten die Brüder Rospini einen Wetterbeobachtungsturm, ausgestattet mit optischen, mathematischen und astronomischen Instrumenten, und von hier aus wurde neben anderen existierenden Aufnahmen auch die abgebildete Daguerreotypie angefertigt. Bis vor dem Ersten Weltkrieg, wo das Kupferdach des Turmes eingeschmolzen und der Turm entfernt wurde, erhielt Graz von hier aus die tägliche Wettervorhersage.

2.4.1. Der direkte Dokumentationswert

Unabhängig vom künstlerischen und fotografisch-technischen Wert kommt fotografischen Aufnahmen auf Grund der analogen Aufzeichnung und detailgetreuen Wiedergabe von Wirklichkeitsausschnitten ein direkter dokumentarischer Wert zu, der den manuell hergestellten realistischer Abbildungen übersteigt, weil der GRAD DER AUTHENTIZITÄT bei jenen geringer ist, auf Grund der subjektiven Vermitt-

lung. Dieser direkte Dokumentationswert wächst allen, auch nicht ausdrücklich zu Dokumentationszwecken hergestellten Aufnahmen, allein durch das Fortschreiten der Zeit zu.

2.4.1.1. Der direkte emotionale Dokumentationswert

Bei Betrachtung fotografischer Bilder bewirkt eine direkte, sinnliche Konfrontation mit Verganem (Personen oder Ereignissen, Architektur- und Naturlandschaften usw.) ein emotionales Engagement, das sehr häufig mit dem Wortklischee NOSTALGIE bedacht wird, womit das Bild hinlänglich charakterisiert zu sein scheint und ad acta gelegt werden kann. Diese auf sinnlicher Wahrnehmung beruhende Begegnung mit einer verflossenen Wirklichkeit kann manchmal bis zur Betroffenheit reichen (z. B. wenn man Auge in Auge in das Antlitz eines längst Verstorbenen oder auf eine bekannte, und doch bis zur Unerkennlichkeit veränderte Landschaft schaut), manchmal bleibt die gefühlsmäßige Apperzeption auch eher an der Oberfläche, in jedem Fall aber distanziert sie den Betrachter kurzfristig von dem ihn real umgebenden Wahrnehmungsfeld. Durch diese gefühlsmäßige Anteilnahme erfolgt erst der ganzheitliche Brückenschlag zu dem Gewesenen, entsteht erst eine wirkliche HISTORISCHE DIMENSION.

2.4.1.2. Der direkte rationale Dokumentationswert

Auch der direkte rationale Quellenwert entsteht im Wege der sinnlichen Wahrnehmung, und er bezeichnet die Erkenntnisse und Einsichten, die uns eine Fotografie auf Grund der detailgetreuen analogen Abbildung eines Wirklichkeitsausschnittes vermittelt. Er wird wesentlich mitbestimmt vom speziellen Aspekt, unter dem betrachtet das Abbild als „Quelle“ dienen soll (Zeitgeschichte, Alltagsgeschichte, Sozialgeschichte, Familiengeschichte usw. oder im naturwissenschaftlichen Bereich Artengeschichte usw.).

2.4.2. Der indirekte Dokumentationswert

Dieser Wert wird auf Grund der Entstehungsbedingungen (Bildautor, Bildanalyse, Technik) ergänzend zum direkten Dokumentationswert ermittelt. Er enthält die Anleitung zum richtigen Verständnis der BILDSPRACHE eines Zeitabschnitts, die, als solche hinterfragt, Aufschlüsse gibt über die Zeitumstände und den jeweils herrschenden Zeitgeist (Wertvorstellungen, gesellschaftliche Konventionen, soziale Gegebenheiten, Möglichkeiten).

Im Zusammenhang mit dem indirekten Dokumentationswert, der gleichsam die Grammatik zur Bildsprache liefert, erhält auch die QUANTITÄT des vorhandenen Vergleichsmaterials ihre besondere Bedeutung und schlägt um in eine QUALITÄT, da sich die für den Zeitstil charakteristischen Merkmale erst in der Wiederholung und auf Grund einer großen Anzahl von Bildern feststellen lassen (z. B. Zeitklischees).

3. Die fotografische Technik

Die technische Entwicklung des Mediums Fotografie ist prozeßhaft verlaufen, eng verknüpft mit den gesellschaftlichen Bedürfnissen, die auf Grund der Veränderungen im Rahmen der Industrialisierung entstanden. Im Synchronzeitalter, zu dessen Entstehung die AV-Medien ursächlich beigetragen haben, wurde die Information schließlich zur wichtigsten Ware, und immer mehr Menschen waren/sind in ihre Produktion eingebunden.

Als Methode, auf chemisch-mechanischem Wege analoge Abbilder nach der Natur herzustellen, unterlag die Fotografie von Anbeginn an einem enormen Leistungsdruck. Das Bedürfnis nach Bildern war, wie bereits erwähnt, groß, und es stieg weiter sprunghaft an, und dieser von außen kommende Druck schlug sich auf den technischen Reifeprozess nieder. Er ist nach wie vor ein offener, weil bis heute immer neue, immer rationellere und technisch ausgereifere Wege der Bildaufzeichnung erschlossen werden.

Für den Fotoarchivar ist eine gewisse Kenntnis der Stationen dieser Entwicklung unabdingbar, weil bereits die physische Konsistenz des fotografischen Bildes bei einer originalen Aufnahme (negativ und/oder positiv) wichtige Aufschlüsse gibt. Abgesehen davon, daß gerade bei alten Fotografien die technischen Daten neben dem im Bild sichtbaren Aufnahmegegenstand oft die einzigen zur Verfügung stehenden sind, sind sie zudem „objektive“ Kriterien. Als solche sind sie keineswegs nur vom konservatorischen Aspekt (Präservierung, Langzeitarchivierung, Restaurierung) her von Bedeutung. Es lassen sich aus ihnen bereits wesentliche Erkenntnisse zur Einordnung einer Aufnahme in den fotohistorischen Zusammenhang gewinnen. Sie können beitragen zur Klärung von Datierungsfragen, allgemein oder auf ein Gesamtwerk eines Fotografen bezogen, und auf Grund der technischen Analyse ist oft sogar die Zuordnung nicht näher bezeichneter Arbeiten zum Werk eines bestimmten Fotografen mit großer Wahrscheinlichkeit möglich. Schließlich kann die Art der Verwendung einer Technik im Vergleich mit zeitgleichen Arbeiten Aufschluß geben über das technische Vermögen des Autors und seine Einstellung zur Technik (z. B. Verharren im Gewohnten, aufgeschlossen für Neuerungen bis hin zu innovativen Experimenten) bzw. seine Einstellung zum Medium überhaupt (z. B. Höherbewertung des NEGATIVS oder umgekehrt des POSITIVS, was speziell in der KUNSTFOTOGRAFIE vor der Jahrhundertwende¹⁹ üblich wurde).

Bei der technischen Untersuchung fotografischer Bilder sollten vom Archivar, wenn er nicht dafür ausgebildet wurde, nie irgendwelche Methoden angewandt werden, die das Bild verletzen könnten. Schon harmlose Verfahren, wie die Beobachtung der Bildoberfläche im Auf- oder Streiflicht, lassen die Oberflächenstruktur erkennen (matt, glänzend, partieller Silberspiegel usw.) und die Feststellung des Farbtons gibt bei historischen Aufnahmen in der Regel bereits einen Hinweis auf die verwendete Technik. Beschädigungen, wie z. B. das Ausbleichen des Silberbildes oder das Vergilben des Schichtträgers, können Folgen des Alterungsprozesses sein, es kann sich

¹⁹ Es wurden, wie bereits erwähnt (Bildanalyse), Verfahren zur Herstellung des Endprodukts der Fotografie, der Positivkopie, entwickelt, die als „edler“ bzw. künstlerischer empfunden wurden als die gewöhnliche Auskopier- oder Entwicklungskopie, und folgerichtig wurden diese Verfahren dann als „Edeldrucke“ bezeichnet (Heliogravüre, Öl- und Bromöldruck und -umdruck, Platin- und Pigmentdruck u. a.).

dabei aber auch um Folgen unsachgemäßer Verarbeitung bei der Entstehung handeln. Weitere Indizien sind daher notwendig, um festzustellen, ob Alterung, unsachgemäße Lagerung oder Verarbeitung die Ursache sind. Einen ebenfalls zulässigen Schritt in der Analyse des technischen Bildaufbaues stellt die Untersuchung mit Hilfe eines Mikroskops dar, und ein solches sollte in Zukunft eigentlich in keinem Fotoarchiv fehlen, dessen Sammlung zum großen Teil historisches Fotomaterial enthält.²⁰

Testverfahren mit Flüssigkeiten aller Art (Wasser, chemische Substanzen) sollten unterlassen und nur von ausgebildeten Restauratoren oder Fotografen, die sich mit historischen Techniken auseinandergesetzt haben, durchgeführt werden.

3.1. Die fotografischen Schwarzweißverfahren

Das erste brauchbare und publizierte fotografische Verfahren war die bereits eingangs beschriebene DAGUERREOTYPIE. Zur selben Zeit existierte in England bereits das erste NEGATIV-POSITIV-VERFAHREN, die ebenfalls nach ihrem Erfinder William Henry Fox TALBOT benannte TALBOTYPIE. Dieses Verfahren, auch KALOTYPIE genannt nach griech. „kalos“ = schön, war im Unterschied zum Daguerreschen Verfahren, das als direktes Verfahren seitenverkehrte, unikale Bilder ergab, das erste indirekte Verfahren, d. h. daß zunächst ein Negativ entstand, von dem sodann beliebig viele positive Abzüge hergestellt werden konnten. Den indirekten Verfahren gehörte die Zukunft, denn sie brachten die VERVIELFÄLTIGUNGSMÖGLICHKEIT, eines der wichtigsten Attribute des fotografischen Abbildes nach der Natur. Während der Bildträger bei der Daguerreotypie relativ kostspielig war – sie entstand auf einer Silber- oder versilberten Kupferplatte –, war die Talbotypie ein reines Papierbildverfahren, das lediglich den Nachteil hatte, daß auf Grund der fehlenden Schicht relativ unscharfe Bilder entstanden, die speziell im Porträtbereich händisch – zumeist farbig – überarbeitet wurden.²¹ (Abb. 6)

Mit Erfindung des NASSEN KOLLODIUM-VERFAHRENS war dieser Mangel behoben, und es begann eine neue Ära in der Fotografie, die nun ein regelrechtes Gewerbe wurde. 1851 von Frederic Scott ARCHER erfunden, hat die sog. NASSE PLATTE nicht nur das Problem der Unschärfe beseitigt, sondern sie hat, speziell was die TIEFENSCHÄRFE und den DETAILREICHTUM betrifft, Maßstäbe gesetzt, die, vor allem was die Raumtiefe betrifft, von keinem späteren Verfahren erreicht wurden. Der Nachteil dieses zudem relativ billig herzustellenden Verfahrens lag

²⁰ Bereits in 30facher Vergrößerung lassen sich die einzelnen Schichten des Bildaufbaus erkennen, was in der Regel die Identifizierung des Verfahrens ermöglicht. Vgl. „Die von Leopold Bude verwendeten fotografischen Verfahren – Untersuchungen und Analysen“ v. W. Sobotka u. H. Kranzelbinder in: GRAZ ZUR GRÜNDERZEIT – LEOPOLD BUDE, K. K. HOFFFOTOGRAPH, hg. v. A. Schiffer-Ekhardt u. B. Schaukal, Graz 1993, S. 54 ff.

Die Talbotypie, zunächst von ihrem Erfinder durch Patente geschützt, kam erst 1845 durch die deutschen Fotopioniere Gerothwohl und Tanner auf den Kontinent. Das Bild entstand bei dieser Methode auf einem mit Jodsilber präparierten Papier und wurde mit Gallussäure und Silbersalz entwickelt. Von den so erhaltenen Papiernegativen konnten durch Lichtpausen auf gleichartig oder mit Chlorsilber präpariertem Papier beliebig viele positive Abzüge hergestellt werden. Während dieses Verfahren im Negativbereich nach der Erfindung des NASSEN KOLLODIUM-VERFAHRENS vollständig verschwand, wurden die sog. SALZPAPIERKOPIEN noch und zum Teil wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Porträt-, aber auch in der künstlerischen Fotografie verwendet, weil sie auf Grund der fehlenden Schicht leicht zu überarbeiten waren. Erst mit der Erfindung des DREI-SCHICHTENFARBFILMES war das Problem der fehlenden Farbigkeit endgültig gelöst.



Abb. 6a, 6b: Leopold Bude (1840–1907), Kinderporträt, 1892, Salzpapierkopie, koloriert, 22,6 × 21 cm (Inv.-Nr. Pos. 661); Mikroaufnahme 1:25.

Dieses aus der frühesten Zeit der Fotografie stammende Verfahren der Salzpapierkopie hat sich bis zur Erfindung der Farbfotografie in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts erhalten, weil die auf schichtlosem Papierträger entstehenden Bilder problemlos und mit optimalem Resultat farbig überarbeitet werden konnten. Die abgebildete Mikroskopaufnahme wurde im Zuge der fototechnischen Bestimmung des Œuvres von Leopold Bude angefertigt.

lediglich in der Art der Herstellung: Der gesamte Negativprozeß, das Aufgießen der Kollodium-Alkohol-Schicht auf eine gereinigte Glasplatte, das Sensibilisieren und Exponieren in noch halbfeuchtem Zustand in der Kamera, mußte im Dunkeln ablaufen. Damit war der Fotograf faktisch an das Atelier gebunden (Atelierfotografie).

Erst die Erfindung des BROMSILBER-GELATINE-TROCKENVERFAHRENS 1871 durch den englischen Arzt Richard Leach MADDUX befreite die Fotografen von der selbsttätigen und schwierigen Herstellung ihres Aufnahmемaterials. Fabrikmäßig erzeugt, in schwarzem Papier lichtdicht verpackt, mußte die sog. TROCKEN-PLATTE lediglich im Dunkeln in die Kassette eingelegt und exponiert werden. Das gab der Fotografie einen neuen, ungeahnten Auftrieb, speziell im Amateurbereich, doch auch den professionellen Fotografen taten sich, wie bereits erwähnt, zahllose neue Möglichkeiten auf. Die BROMSILBER-GELATINE-SCHICHT der Trockenplatte wurde – ständig verbessert – zur universalen Emulsion für die gesamte Schwarzweißfotografie bis zum heutigen Tag, verändert hat sich lediglich der Schichtträger. Das Glas wurde zunächst, mit der Erfindung des Roll- und Schnittfilms 1884, ersetzt durch das selbstentzündliche und nicht löschbare Zelluloid, dann – in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts – durch den Sicherheitsfilm aus Azetat oder Polyester. Im Positivbereich haben sich in den letzten Jahren die kunststoffbeschichteten PE-Papiere allgemein durchgesetzt, anstelle der bis dahin gebräuchlichen Baryt-Papiere.²² Im folgenden soll kurz auf die Entwicklung in der Farbfotografie eingegangen werden, da sie ohne Zweifel wiederum eine neue Ära in der Fotografie einleitete. Sie hat die Schwarzweißfotografie nahezu vollständig verdrängt, zurückgedrängt in die Bereiche der wissenschaftlichen Dokumentation und der aktuellen Pressefotografie.

3.2. Die fotografischen Farbverfahren

Die ersten Versuche, auf fotografischem Wege farbige Bilder herzustellen, erfolgten auf dem sogenannten „additiven“ Weg durch die Mischung von farbigem Licht. Bereits 1861 wurde von dem Amerikaner Clerk MAXWELL die Übereinanderprojektion dreier schwarzweißer Farbauszugspositive durch Farbfilter in den Farben rot, grün und blau erstmals durchgeführt.²³ Nach demselben Prinzip funktionierte die optische Vereinigung in einem Betrachtungsgerät (Chromoskopie), aber auch die sog. RASTERVERFAHREN (Farb-, Linien- und Linsenrasterverfahren) beruhen darauf. Die historisch erste Farbfotoplatte war die AUTO CHROM-PLATTE, hergestellt von den Brüdern LUMIÈRE, Lyon, im Jahre 1907; sie stand bis 1935 in Ver-

²² Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, auf alle historischen Positivverfahren oder Sonderformen, auch im Negativbereich, näher einzugehen. Neben der Talbotypie (Salzpapierkopie) stellen die sogenannten AUSKOPIERPAPIERE, die Albumin-, Celloidin- und Aristokopie, sowie die speziell in der Kunstfotografie verwendeten EDELDRUCKE historische Positivverfahren dar, während die auf Bromsilber-Gelatine- oder Chlorbromsilber-Gelatine-Basis hergestellten ENTWICKLUNGSPAPIERE bis heute in Gebrauch sind, eben auf einem Trägermaterial aus Kunststoff. Eine Sonderform im Negativbereich war z. B. das Tannin-Verfahren als Vorläufer der Trockenplatte, während die Ambro-, Panno- und Ferrotypie Hybride im Rahmen des nassen Kollodium-Verfahrens und Beispiele der „direkten“ Fotografie waren.

²³ Diese drei Farben ergeben bekanntlich, zu gleichen Teilen gemischt, „Weiß“, zu ungleichen Teilen gemischt lassen sich alle Farben des Spektrums darstellen.

wendung. Die farbige Aufzeichnung erfolgte nach dem KORNRASTERVERFAHREN, wobei zur Herstellung der Rasterschicht mit Orange-, Grün- und Violettanilinfarben eingefärbte Kartoffelstärkekörner von 0,01 mm Durchmesser benützt wurden. Dieses erste farbfotografische Aufnahmematerial wurde zum Diapositiv umkehrentwickelt. Bereits im Kriegsjahr 1916 wurde in Deutschland von der Firma AGFA ebenfalls eine Kornrasterplatte herausgebracht, die im Unterschied zur Autochromplatte statt der Stärkekörner feinste eingefärbte Gummiharzemulsionströpfchen enthielt. In der Handhabung und Verarbeitung unterschied sie sich von der Autochromplatte nicht.²⁴ Erst durch die Markteinführung der neuen Mehrschichtenfarbfilme – das sog. „subtraktive“ Farbverfahren – von KODAK (Kodachrom 1935) und AGFA (Agfacolor neu 1936) verloren die additiv aufzeichnenden Rasterverfahren an Bedeutung und verschwanden bald ganz.²⁵ Obwohl bereits unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg erfunden, hat sich der DREISCHICHTENFARBFILM erst in den sechziger Jahren allgemein durchgesetzt, als die Filme so lichtempfindlich und gleichzeitig finanziell erschwinglich geworden waren, daß sie auch im Amateurbereich den Schwarzweißfilm ersetzen konnten.

3.3. Die fotografischen Geräte

Ein eigenes Kapitel stellten schließlich die fotografischen Geräte dar, in deren Zentrum zweifellos die fotografische KAMERA und ihre Entwicklung steht. Der Apparat zur Herstellung fotografischer Aufnahmen beruht – wie allgemein bekannt – auf dem Prinzip der CAMERA OBSCURA, das, bereits 1320 von dem arabischen Schriftsteller Levi ben Gerson erwähnt, schon im Mittelalter bekannt war und zunächst, in der Renaissance, als Zeichenhilfe Verwendung fand. Das Prinzip beruht darauf, daß in einem Kasten, in dessen Vorderwand sich ein kleines Loch befindet, durch den Lichteinfall auf der dem Loch gegenüberliegenden Innenwand ein verkehrtes Bild der vor dem Loch befindlichen Gegenstände erscheint. Bei der sog. LOCHKAMERA als Urform der fotografischen Kamera befindet sich an Stelle der Rückwand eine Mattscheibe, auf deren Außenseite man das verkehrte Bild betrachten kann. Während die Daguerreotyp-Kamera noch aus einem solchen einfachen Holzkasten bestand, der an der Vorderseite eine Linse (Objektiv) besaß, wurden schon bald Kameras hergestellt, die aus zwei parallelen Holzwänden bestanden, die durch einen Lederbalg verbunden waren; auf der Unterlage (Laufbrett) konnte der Abstand zwischen Linse und Mattscheibe verändert werden, bis das Bild scharf erschien; dann wurde anstelle der Mattscheibe die Kassette mit der lichtempfindlichen Fotoplatte eingeschoben. Alle später entwickelten Kameratypen basierten auf diesem Grundprinzip, wobei sich drei Hauptgruppen unterscheiden lassen, je nach

²⁴ Ein anderes Farbrasterverfahren war das Linienrasterverfahren, bei dem Rasterschichten mit regelmäßig angeordneten Farbstrukturen verwendet wurden. Das erfolgreichste Filmmaterial auf dieser Basis war der 1938–1958 in England hergestellte Dufay-Color-Film, der ebenfalls im Umkehrverfahren kopiert wurde. Beim sog. Linienrasterverfahren wurden die linienförmigen Farbauszüge rein optisch erzeugt durch einen vor das Objektiv gelegten Filter mit drei, fünf oder sieben roten, grünen und blauen Farbstreifen. Dieses Verfahren wurde vor allem in der Filmindustrie verwendet.

²⁵ Bei den subtraktiven Verfahren entsteht das Farbbild durch Absorbieren des Spektrums durch die drei Grundfarben Gelb, Purpur und Blaugrün (sog. Körperfarben) in ihrer jeweiligen Komplementärfarbe auf chemischer Grundlage.

der Art der Motivsuche: Atelier-, Spiegelreflex- oder Sucherkameras. Unterschiede bestehen darüber hinaus vor allem im Hinblick auf das Filmformat.

Im Laufe der Zeit wurden die Kameras immer einfacher in der Bedienung, wodurch das Fotografieren nicht nur technisch immer anspruchsloser wurde, sondern sich auch inhaltlich veränderte. Ein historisch einprägsames Beispiel dafür stellt die 1884 von Eastman-Kodak, New York, entwickelte BOXKAMERA dar, die, wie schon erwähnt, das Fotografieren ohne Stativ ermöglichte, wodurch sich für die Fotografen aller Art als weites Neuland die LIFE-AUFNAHME auftat. Heute werden bereits Kameras angeboten, bei denen der Akt des Fotografierens auf einen Knopfdruck reduziert ist, weil die Mechanik fast vollständig durch Elektronik ersetzt worden ist. Natürlich gab und gibt es neben den üblicherweise in Verwendung stehenden Kameratypen ausgesprochene Spezialkameras, z. B. für Stereoaufnahmen, Panoramabilder, Luftbildaufnahmen, Kameras für die Unterwasserfotografie oder für spezielle wissenschaftliche Verwendungen usw. Kurzfristig gab es auch eigens für Farbaufnahmen konstruierte Kameras, in denen Farbauszüge entweder gleichzeitig mit drei Objektiven oder zeitlich nacheinander mit Wechsellkassetten aufgenommen werden konnten. Nach Einführung des Mehrschichtenfarbfilms sind sie ganz abgekommen. Als spezielle Form im alltäglichen Gebrauch gibt es heute schließlich die SOFORTBILDKAMERA (schwarzweiß und color), die 1947 in den USA entwickelt worden ist und die im Umkehrverfahren direkt positive Bilder liefert.

Neben der Kamera waren/sind es zahlreiche Zusatzgeräte, die z. T. auf- und wieder abgekommen sind, verändert, dazuerfunden und weiterentwickelt wurden (Belichtungsmesser, Filter, aber auch sämtliche Dunkelkammergeräte und Geräte zum Herstellen von Kopien, wie Durst, Kopierrahmen, Umdruckpresse usw.). Es ist absolut unmöglich, hier näher darauf einzugehen, doch es muß gesagt werden, daß alle diese technischen Details am Zustandekommen einer fotografischen Aufnahme beteiligt waren/sind. Und es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß wir hier einen Punkt berühren, der für den Archivar im Dunkeln bleibt: Diese Seite der Bildentstehung blieb/bleibt im Normalfall undokumentiert. Lediglich in ganz seltenen Ausnahmefällen – mir sind solche im Rahmen einer langfristigen Erfahrung nur bei einigen Amateurfotografen begegnet – finden wir genauere Aufzeichnungen des Bildautors über die technischen Umstände des Zustandekommens einer Aufnahme: Die Angabe der Kameratype, des verwendeten Materials, der Blende und Belichtungszeit, der Tageszeit oder bei Kopien der Größe des Negativs oder des speziellen Positivverfahrens usw.

Obwohl die Fotografie im allgemeinen lediglich bei der Entstehung geräteabhängig ist, gibt es doch eine Reihe von fotografischen Formen, deren optimaler Konsum nur mit Hilfe von Wiedergabegeräten erreicht werden kann. Schon in historischer Zeit, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, eroberte das Medium Fotografie zweiäugig die dritte Dimension in der Stereofotografie. Um das mit einer Stereokamera mit zwei Objektiven gleicher Brennweite in 65/80 cm Abstand aufgenommene DOPPELBILD körperlich räumlich sehen zu können, bedurfte es eines eigenen Betrachtungsapparates (Stereoskop), durch den die beiden flächenhaften Bilder ein plastisch räumliches Bild ergaben. Stereobilder gab es sowohl als Auf-sichts- als auch als Durchsichtsbilder. Doch auch für das einfache Durchsichtsbild war/ist ein Gerät vonnöten, um es zu projizieren. Die LATERNA MAGICA, mit der schon vor der Erfindung der Fotografie gezeichnete Bildererzählungen im Kinder-

zimmer „besserer Leute“ Einzug hielten, wurde um 1880 in vergrößerter Ausführung zu einem weitverbreiteten Instrumentarium, speziell im Amateurbereich privat, aber auch in den Amateurfotografenklubs, die mit Hilfe des sog. SKIOPTIKONS regelmäßige „Laternabende“ veranstalteten, wo die Mitglieder insbesondere ihre Reiseaufnahmen zur Vorführung brachten. Ab 1910 etwa wurden Diaserien auch für den Schulunterricht verwendet. Mit Einführung des elektrischen Lichtes entstand aus dem „Petroleumofen“ sodann der DIAPROJEKTOR.

Als die Fotografie die vierte Dimension eroberte und die „Bilder laufen lernten“,²⁶ war es ebenfalls zunächst die Laterna Magica, die auf Rollfilm adaptiert und mit Handbetrieb als Projektor diente, bis zur Erfindung des CINEMATOPHONEN 1895 durch die Brüder LUMIÈRE, Lyon. Im Unterschied zur Fotografie diente die projizierte ebenso wie die Bewegung simulierende Bildergeschichte von Anfang an in erster Linie der Freizeitgestaltung und Unterhaltung,²⁷ erst in zweiter Linie der Bildung und der Dokumentation. Erst auf Grund der politischen Einflußnahme auf den Film (Propaganda) und schließlich durch die Erfindung der Television hat sich dieses Verhältnis zugunsten der AKTUELLEN INFORMATION verändert. So weit, so gut. Der vorliegende Versuch, auf Beurteilungskriterien aus der Entwicklungsgeschichte des Mediums als Träger visueller Informationen und als physisches Objekt hinzuweisen, soll eine Art „Wegweiser“ sein im Rahmen der Werkanalyse. Und es lassen sich daraus – wie ich hoffe, auch für den Leser plausibel – einige ARCHIVGRUNDSÄTZE ableiten, die ich kurz zusammengefaßt noch an den Schluß stellen möchte:

1. Für ein historisches Fotoarchiv ist es wichtig, nach Möglichkeit an ORIGINAL-MATERIAL heranzukommen und dieses so aufzubewahren, daß es „überlebt“ (Langzeitarchivierung), denn mit dem Verlust des physischen Objektes gehen nicht nur eine Reihe wichtiger rationaler, sondern auch emotionale Informationen verloren.
2. ORIGINALMATERIAL sollte umfassend gesammelt und auch bei physisch schlechtem Zustand möglichst nicht skartiert werden; sollte die Vernichtung unumgänglich sein (z. B. ansteckender Pilzbefall o. ä.), wäre neben der Inhalts-sicherung (Reproduktion) zuvor eine genaue technische Beschreibung des Originals zu machen.
3. Befindet sich das Original in Fremdbesitz und steht es dem Archiv nur zur inhaltlichen Übernahme zur Verfügung (Reproduktion oder Kopie), erscheint es ebenfalls geboten, eine genaue technische Beschreibung (Material, Verfahren, Format) des Ausgangsmaterials bei der Inventarisierung zu vermerken.
4. Es ist dringend darauf zu achten, daß bei Übernahme eines Bestandes der „Befund“ nicht zerstört wird, bevor sämtliche Informationen vermerkt worden sind (z. B. Abnahme aller Aufschriften oder Vermerke von Umhüllungen, Auflösen der Anordnung von Bildern in Konvoluten oder Schachteln erst nachdem man sich einen Überblick verschafft hat usw.).

²⁶ Bereits 1879 gelang es dem Amerikaner E. J. MUYBRIDGE mit Hilfe des sog. Zoopraxiskopes (Vorläufer des Projektors), das Leben selbst in seiner ununterbrochenen Bewegung wieder hervorzurufen, anhand einer Studie „Das Pferd in Bewegung“, die er im Laufe des Jahres 1878 erarbeitet hatte.

²⁷ Im Jahre 1912 trat Peter Altenberg im Kulturkampf, der um das Kino entbrannt war, an dessen Seite mit der Begründung: „Ich schleudere hiemit meinen Bannfluch gegen alle jene, die in bestgemeinter Absicht oder aus Geschäftsinteresse sich in neuer Zeit gegen das Kinotheater wenden! Es ist die beste, einfachste, vom öden Ich ablenkendste Erziehung“ (Zit. nach Wolfgang Riegler, „Die Anfänge der Lichtspieltheater in der Steiermark“, Graz 1985, unveröff. Diss.).

5. Wie bereits ausgeführt, sollen ohne das entsprechende Fachwissen keine restauratorischen Eingriffe vorgenommen werden, wohl aber sollten von allen historischen Formen, ob positiv oder negativ, „Sicherheitskopien“ in Form von Repronégativen oder Kopien hergestellt werden.
6. Schließlich sollten die Archivbestände nicht nur auf Grund der materialbedingten Quantität mittels Bild-Text-Verfilmung für die Benutzung aufgeschlossen werden, sondern vor allem auch im Hinblick darauf, daß bei Benützung im Archiv nie auf die Bilder selbst zurückgegriffen werden soll.
7. Auch Fotografien sind geräteabhängig, zumindest bei ihrer Entstehung, wie wir gesehen haben, aber auch in manchen Fällen bei der Wiedergabe. Dieser Aspekt sollte im Rahmen einer fotohistorischen Sammlung nicht unbeachtet bleiben.

Die Fotografie war/ist eine wunderbare Erfindung. Die Frage, wie wir in Zukunft mit diesem kulturellen Vermächtnis umgehen werden und ob wir es wirklich entsprechend zu nützen vermögen, wird nicht nur, aber doch wesentlich von denen abhängen, die Fotografien in Archiven sammeln und bewahren. Und von ihnen wird es schließlich auch abhängen, ob es gelingt, in der Öffentlichkeit ein Bewußtsein für den Wert dieser Form der Überlieferung zu schaffen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Fotos: Landesmuseum Joanneum, Bild- und Tonarchiv (Jöbstl 5, Kranzelbinder 6 a, 6 b, Wimler 1, 4 a, 4 b).

Anschrift der Verfasserin:
 Dr. Armgard SCHIFFER-EKHART
 Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
 Bild- und Tonarchiv
 Sackstraße 17
 A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 105–130	GRAZ, 1996
--	------------------	------------	------------

WAS UNS EIN JÄGERPORTRÄT ERZÄHLT

Kulturhistorische Pirschgänge

Harald W. VETTER

Die Abteilung für Jagdkunde erwarb mit großzügiger Unterstützung der Steirischen Landesjägerschaft vor einiger Zeit ein Gemälde, das einen obersteirischen Jäger vor dem Hintergrund des Dachsteinmassivs zeigt. Das Porträt stellt einen Angehörigen der bekannten, ursprünglich in Ischl beheimateten Familie Ramsauer dar, wie auch auf der Rahmenrückseite vermerkt ist. Datiert ist das Ölbild mit 1869, das Werk entstand also rund 20 Jahre nach der gravierendsten Veränderung innerhalb der jüngeren Jagdgeschichte, nämlich dem Jagdpatent vom 7. März 1849.

Der in Kunstkreisen weitgehend unbekannte Maler Josef Fraunholz legt mit diesem Bild keineswegs eine besondere Talentprobe ab, wie man unschwer erkennen kann. Das Bildnis des Jägers Ramsauer ist kunstgeschichtlich gesehen tatsächlich eine typische Dilettantenarbeit, es birgt aber dennoch – oder vielleicht gerade darum – für den Kulturhistoriker wichtige Aufschlüsse hinsichtlich der heimischen Jagdgeschichtsentwicklung. Dieser dokumentarische Aussagewert steht für den Ethnologen stets an erster Stelle.

Das Revolutionsjahr 1848 bedeutete nicht nur einen essentiellen Sprung in Richtung ziviler, d. h. bürgerlicher Gesellschaft, auch die gesamte Jagdkultur wurde auf Grund der erhöhten sozialen Mobilität einer wesentlichen Erneuerung unterzogen, deren Wurzeln allerdings sehr viel weiter in die Vergangenheit zurückreichen.

Das Porträt des Jägers Ramsauer präsentiert uns einen Mann reiferen Alters, der auf einem Böschungsrand sitzt und sich dem Betrachter direkt zuwendet. Sowohl die vollgeschäftete Büchse, auf die er sich stützt, als auch der angelehnte Bergstock verweisen auf den alpinen Hintergrund als mögliches Revier eines Gamsjägers. Antlitz und Körperhaltung drücken Selbstbewußtsein, ja förmlich statuarische Würde aus. Der Abkomme eines weitverzweigten Bürger- und Bauerngeschlechts (so wirkte etwa der Hallstätter J. G. Ramsauer zu jener Zeit übrigens als Bergmeister und bekannter Archäologe) wird uns vom Künstler also als stolzer Vertreter des freien und demokratisierten Waidwerks vorgestellt.

Bereits im Jahre 1786 wurde die feudale Jagdordnung, die Landesherren und Adel als einzig Jagdausübungsberechtigte privilegierte, gleichzeitig jedoch Grundbesitzer und Bauernstand entrechtete, durch eine entsprechende Verordnung etwas gemildert. Dies brachte insbesondere für die Landwirtschaft eine gewisse Schadensminimierung, was die Wildstände und die ausgedehnten Hauptjagden anbelangte. Mit dem Gesetz vom 7. September 1848, welches das Jagdrecht mit dem Grundbesitz untrennbar verband und somit die Ära des freien Waidwerks einleitete, brach allerdings auch ein kurzes Interregnum an, das allgemein unter dem Begriff „Jagdexzesse“ subsumiert wurde. Vor allem in der ländlichen Bevölkerung glaubte man damals nämlich, sich nunmehr an keinerlei Verordnungen mehr halten zu müssen. Damit begann eine intensive Periode der Wilderei, die besonders auch in der Steiermark zu einer merklichen Dezimierung des Schalenwildes führte. Erst das besagte

Jagdpatent vom März 1849 brachte in dieser Hinsicht völlige Aufklärung und legte damit den Grundstein für die heutige Jagdgesetzgebung.

Nicht ohne Grund zeigt der Künstler den Porträtierten vor der majestätisch ausgebreiteten Gebirgskulisse. Ikonographisch gesehen sind hier die Alpen als Symbol der Freiheit und des ungebundenen Umherschweifens aufzufassen. Schon 1732 war Albrecht von Hallers beschreibend-philosophisches Gedicht „Die Alpen“ gleichsam der „Hebschuß“ für die alpine Begeisterung gewesen. Das Zeitalter der Romantik tat das Seine dazu, um die Symbolkraft der Gebirgswelt noch zu verstärken. Man denke hier etwa nur an das malerische Œuvre Caspar David Friedrichs oder Joseph Anton Kochs. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwuchsen aus der romantischen Naturbegeisterung die Anfänge des Bergtourismus. So fand beispielsweise die Erstbesteigung des Dachsteins 1832 durch den Filzmooser Peter Gappmayr statt, der Wiener Friedrich Simony bezwang ihn im Winter des Jahres 1847. Das wachsende Interesse am Bergsteigen war wohl auch mit die Frucht der Aufklärung, darüber hinaus taten sich jedoch insbesondere die heimischen Jäger, Holzfäller und Bauern mit solchen „Mutproben“ hervor. Denn tatsächlich galt die Hochgebirgsregion in der damaligen Volksmeinung überwiegend noch als Tabuzone, die dämonen- beziehungsweise geisterbesetzt war.

Ein außerordentlicher Förderer des Bergsteigens und -wanderns war nun Erzherzog Johann, der u. a. nicht nur den Hochschwab des öfteren – übrigens auch nachts – bestiegen hat, sondern eben durch seine umfangreichen Bergreviere (ca. 30.000 ha) und die damit verbundenen Gamsjagden in stetem Kontakt mit der alpinen Welt geblieben ist. Seine reformerischen Bestrebungen im Hinblick auf Schonzeiten und die möglichst schonende Bejagung des Hochwilds dürfen in diesem Zusammenhang keineswegs übersehen werden. Diese schon im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts initiierten Aktivitäten sind ein besonders schönes Beispiel für ein zukunftsweisendes wildbiologisch beziehungsweise ökologisch richtiges Verhalten des Menschen.

1862 wurde der Österreichische Alpenverein gegründet, und 1869, als Josef Fraunholz dieses Bild schuf, wurden in Graz und nicht zuletzt in Bad Aussee Sektionen des Deutschen Alpenvereins etabliert. Sowohl Aristokratie als auch das Bürgertum entdeckten durch das Beispiel Erzherzog Johanns ihre Vorliebe für die heimische Gebirgsregion. Das einfache Leben auf den Berg- und Jagdhütten und der unbeschwerte Kontakt zur dortigen Bevölkerung wurden solcherart sehr rasch zum Inbild eines „authentischen Lebens“ erklärt. Der Maler Fraunholz scheint dieses Porträt hier ganz offensichtlich als eine Art Transmitter für dieses besagte Lebensgefühl einzusetzen. Der Jäger Ramsauer, welcher im Gemälde vermutlich vor dem Vorderen Gosausee posiert, legt damit in gewisser Weise Zeugenschaft für die ganze joanneische Ära des Waidwerks ab.

Und gerade die äußeren Attribute des dargestellten Waidmanns sind es schließlich auch, die darauf hinweisen. Neben der mit „FR“ monogrammierten Jagdtasche und dem abgelegten grünen Hut ist es insbesondere der graugrüne Jagdrock, der uns ins Auge sticht. Die rote Halsbinde, das grüne Wams und die schwarzbraune Lederhose deuten noch durchaus auf die heimische Bauerntracht hin, der Rock allerdings zeugt von einer ganz spezifischen kulturgeschichtlichen Entwicklung.

Nicht nur, daß die steirische Tracht traditionell grün dominiert war, naturgemäß war es auch die jägerische Zunft mit ihrer Standestracht, welche schon im spätmittelalterlichen Höfischen Jagdbuch des Grafen Gaston Phoebus oder im Geheimen Jagd-



Josef Fraunholz, *Bildnis des Jägers Ramsauer*, 1869 (Öl auf Leinwand; Inv.-Nr. 5269).
Foto: N. Lackner, Bild- und Tonarchiv

buch Maximilians I. um 1500 mehr oder weniger grün gekleidet auftritt. Freilich muß man hier recht genau zwischen den feudalen Jagdherren und ihren Knechten unterscheiden. Letzteren war es schließlich aufgetragen, das Wild aufzuspüren beziehungsweise hochzumachen. Die Jagdherren indessen bedurften bei ihren großen Hetz- und Parforcejagden durchaus keiner Tarnbekleidung. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein trat die Feudalschicht bei ihrer liebsten Beschäftigung in besonders bunten und nicht selten goldbetreßten Prunkröcken auf. Hingegen schrieb unter anderem auch der sogenannte Codex austriacus V aus dem Jahre 1743 die grüne Jägertracht als alleiniges Vorrecht der Waidmänner fest. Unter diesen waren jedoch im weitesten Sinn wiederum nur die Jagdgehilfen der Privilegierten zu verstehen.

Verbunden damit ist es vielleicht nicht uninteressant, daß im Volksglauben der Satan sehr oft als Jäger mit grünem Hut und ebensolchem Wams auftritt. Somit könnte der „Grüne“ wohl auch als eine Form der Projektion der unterdrückten Unterschicht aufzufassen sein, welche die Jäger als Vollzugsgehilfen der Herrschenden sozusagen „verteufelte“. Das 16. Jahrhundert als Epoche der Bauernkriege und -aufstände dokumentiert dies durch mündliche und schriftliche Überlieferung in recht auffallender Weise. Mit der Perfektionierung der Waffentechnik und dem Wegfall so mancher Adelsprivilegien bildete sich im ausgehenden 18. Jahrhundert die Einzelpirsch heraus, welche eine adäquate Mimikry, also die Anpassung an das jeweilige Revier, notwendig machte.

Eine Forcierung erfuhren diese Neuerungen schließlich durch das Phänomen des „aufsteigenden Kulturgutes“. Zusammen mit der romantischen Rückwendung zum Volkstum und den gleichzeitig aufbrechenden sozialen Umwälzungen erreichte unter anderem auch die Volkstracht allmählich die Oberschichten. 1808 schuf Erzherzog Johann für die von ihm aufgestellten Bataillone der Landwehr eine einheitliche Uniform, nämlich die der grauen Kittel mit den grünen Aufschlägen.

Auch der bayrische Hochadel akzeptierte diese Tracht bald darauf als förmlich standesgemäße Mode, was durchaus als Vorgriff zum Volkskunststil zu werten ist. Erzherzog Johann aber führte den graugrünen Rock sehr bewußt als gleichsam demokratisierende Landestracht ein, ja ließ sogar seine Bedienten so einkleiden. Es konnte daher wohl nicht ausbleiben, daß sogar von „allerhöchster Stelle“ scharf kritisiert wurde, „daß landesfürstliche Beamte, ja sogar Kreisamts-Vorsteher in der Steyermark in der bäuerischen Landestracht herumgehen sollen“. Dieses amtliche Schreiben des Grazer Guberniums aus dem Jahre 1823 dokumentiert sicher in ziemlich eindeutiger Weise die politische Brisanz, die solche neuen Kleidersitten in der Vormärzzeit evozieren mußten.

Recht naheliegend war es nun, daß gerade die steirischen Hochgebirgsjäger in Nachahmung Erzherzog Johanns das graugrüne Jägerhabit bevorzugten. Die künstlerischen Darstellungen eines Josef Kriehuber, Johann Peter Krafft oder Jakob Gauermaun führen uns den Steirischen Prinzen auch in dieser Hinsicht als demokratischen Volksmann vor Augen, dessen spezifische waidmännische Tracht letztlich die eines ganzen Landes wurde. Auch in Tirol breitete sich diese Mode langsam aus. Dies bekunden beispielsweise die Reliefgruppen im Jagdsaal von Schloß Tratzberg, die Anton Steger 1848/49 schnitzte. Der herrschaftliche Waidmann und sein Begleiter sind mit ähnlichen Jagdbekleidungen ausgestattet.

Der deutsche Ethnologe Helge Gerndt beschreibt in seinem Werk „Kultur und Forschungsfeld“ Kleidung und Tracht sehr ausführlich als Indikator kultureller

Wandlungsprozesse. So beschäftigte er sich beispielsweise mit dem Bedeutungswandel der Lederhose, die ja auch unser Jäger Ramsauer angelegt hat. Aus dem typischen Herrenbeinkleid des Rokoko, nämlich der „culotte“, entwickelte sich – trotz Französischer Revolution – die der seidenen Kniehose nachgebildete Lederhose. Da die erwähnten Angehörigen des bayrischen Königshauses diese den Bergbauern besonders funktionell erscheinende Tracht auch für sich übernahmen, formte sich allmählich ein durch den beginnenden Fremdenverkehr noch verstärkter allgemeiner Folklorismus heraus, der dieses Kleidungsstück nun erst recht als Teil der verbindlichen Landestracht konstituierte. Ebensolches geschah mit dem gegenständlichen Jagdanzug. Sigurd Erixons Begriff der „Kulturfixierung“ ist für uns Heutige schließlich immer noch landesweite Realität, und dies nicht nur, weil das Waidwerk eine ausgesprochen traditionsgebundene Erscheinung war und ist.

Solche beinahe „seriellen“ Porträts, wie das von Josef Fraunholz, sind für die Zeit nach 1848 recht kennzeichnend. Ein neues, romantisches Naturempfinden drückt sich in ihnen etwas verspätet aus. Nicht das überkommene spielerisch-sportive Jagdvergnügen wird hier thematisiert, sondern ein ernstes Muß nach „vorfäterlicher“ Sitte, das der allgegenwärtigen Natur verpflichtet scheint. Jagdhistorisch betrachtet, ist es gleichwohl ziemlich nebensächlich, ob wir es mit einem Beispiel aus der Tiroler Historienmalerei etwa eines Georg Wachter oder Franz von Defregger zu tun haben oder aber mit dem Tafelbild Paolo Uccellos „Jagd im Wald“. Nicht kunstgeschichtliche Relevanz oder der je eigene Malstil entscheiden hier also über den Aussagewert des Bildwerks, es sind vielmehr die stereotypen, das heißt strukturellen Elemente, welche den kulturalen Wandel (Helge Gerndt) und damit unseren eigenen Erkenntnishorizont stets aufs neue entfalten helfen.

LITERATUR

- DÖLL, Ferdinand: Die historische Entwicklung des Jagdrechtes in Österreich. In: *Jagd einst und jetzt* (= Katalog der Niederöstr. Landesausstellung auf Schloß Marchegg 1978). Wien 1978. S. 44–48.
- GASSER, Christoph u. STAMPFER, Helmut: *Die Jagd in der Kunst Altirols*. Bozen 1994. S. 103 f.
- GERNDT, Helge: *Kultur als Forschungsfeld. Über volkskundliches Denken und Arbeiten*. München 1981. S. 117 ff.
- HOLAUBEK-LAWATSCH, Gundl: Das Kleid der Anna Plochl und des Erzherzogs grauer Rock. In: Grete Klingenstein (Hg.), *Erzherzog Johann von Österreich* (= Ausstellungskatalog der Steir. Landesausstellung auf Schloß Stainz 1982, Bd. 2). Graz 1982. S. 415–426.
- KOHL, Gerald: *Jagd und Revolution* (= Rechtshistorische Reihe, Bd. 114). Frankfurt a. M. 1993. S. 75 ff.
- LAMBAUER, Hannes: Mit Erzherzog Johann in den Bergen. In: *Erzherzog Johann von Österreich* (= Ausstellungskatalog der Steir. Landesausstellung 1982, Bd. 2). Graz 1982. S. 391–397.
- MERAN, Philipp: *Erzherzog Johann und die Jagd*. In: *Auf den Spuren der Jagd* (= Schriftenreihe des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Abt. Schloß Stainz, Nr. 5). Stainz 1993. S. 21–26.
- SCHLAG, Wilhelm: *Erzherzog Johann als Jäger: Von der Feudal Jagd zur demokratischen Jagdverfassung*. In: Grete Klingenstein (Hg.), *Erzherzog Johann von Österreich* (= Ausstellungskatalog der Steir. Landesausstellung 1982, Bd. 2). Graz 1982. S. 379–390.
- TRUMMLER, Maria u. Herbie: *Grau und grün gewandet*. In: *Der Anblick* 2/94 u. 4/94. Graz 1994. S. 18–21 u. 40–42.
- VETTER, Harald W.: *Jagdmuseum – Idee, Geschichte und Gestalt*. In: *Landesmuseum Joanneum, Jahresbericht 1993* (= Neue Folge 23). Graz 1993. S. 63–68.
- WINKLER, Gerhard: *Zur Kulturgeschichte der Jagd in Österreich unter besonderer Berücksichtigung von Niederösterreich*. In: *Jagd einst und jetzt* (= Katalog der Niederöstr. Landesausstellung 1978). Wien 1978. S. 122–125.

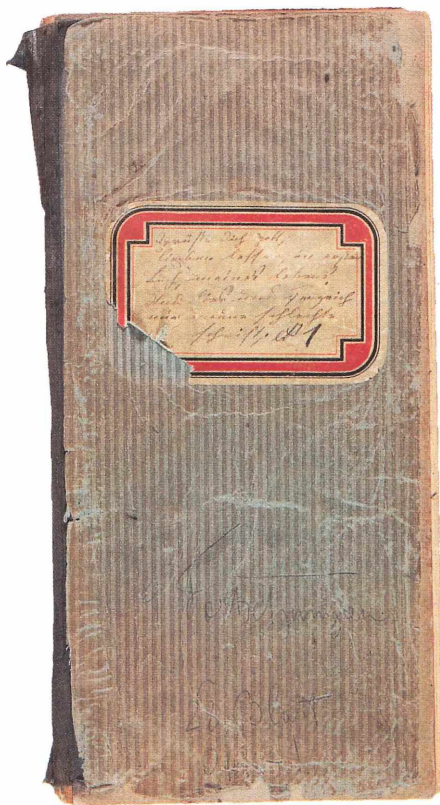
Anschrift des Verfassers:
Dr. Harald W. VETTER
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Sammlung Jagdkunde
Eggenberger Allee 90
A-8020 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 131–136	GRAZ, 1996
--	------------------	------------	------------

„ICH WAR GANZ EIN EUNFACHER DIENSTBOT ...“ LEBENSERINNERUNGEN DES MICHAEL ZELNIGG

Jutta BAUMGARTNER

Im Zuge der Sammlungsrevision wurden wir erneut auf die laut Inventarkarte als Tagebücher ausgewiesenen Aufzeichnungen des Knechtes Michael Zelnigg aufmerksam. Sie befanden sich ursprünglich im Besitz einer Familie Mölzer in Salzburg und wurden im Jahre 1952 um 400 Schilling vom Museum erworben. Im Hinblick auf eine für Februar 1996 geplante Veranstaltung zum Thema „Dienstbotenwesen“ schien es nun unumgänglich, diese Bücher durchzulesen. Schon bald wurde klar, daß es sich nicht um Tagebücher, nämlich tägliche bzw. regelmäßige Aufzeichnungen, handelt, sondern um Lebenserinnerungen von beachtlichem volkskundlichem Aussagewert. Zunächst war es also unbedingt erforderlich, den in Kurrentschrift abgefaßten Text wort- und buchstabengetreu zu transkribieren. Die Veranstaltung, in Form einer Lesung verbunden mit Hintergrundinformationen, wurde in der Folge ausschließlich Michael Zelnigg gewidmet, und aus dem ersten Teil seiner Aufzeichnungen wurden Geschichten ausgewählt, die sowohl volkskundlich interessant sind als auch die schillernde Persönlichkeit des Verfassers widerspiegeln. Das zahlreich



erschienene Publikum war begeistert, und es folgten auszugsweise Veröffentlichungen in Zeitungen. Für das Jahr 1997 ist die Herausgabe der Lebensgeschichte dieses außergewöhnlichen Dienstboten in Buchform geplant.

Michael Zelnigg hat sein Leben in elf Kassabüchern (Format 30,5 × 15 cm bzw. 19,5 × 12,5 cm) festgehalten, die zusätzlichen vier kleinformatigen Bücher enthalten Kurznotizen, die in den Büchern 10 und 11 verarbeitet sind. Im Rahmen des folgenden Beitrages wird das Leben des Verfassers in einem inhaltlichen Querschnitt durch die einzelnen Bücher vorgestellt. Ausgewählte Textpassagen fließen ungekürzt ein, um die Eigenart seines Stiles und vor allem seiner Persönlichkeit besser erfassen zu können.

Die Lebenserinnerungen, die, wie die immer wiederkehrende Floskel „Nun lieber lesser“ zeigt, zweifellos für ein breiteres Publikum bestimmt sind, beginnen folgendermaßen:

Lebens Geschüchte

Von uns zwei Dienstboten. Von der Anna Zelnigg. Und ihren Sohn Michael Zelnigg.

Nun lieber lesser. So fange ich in Gottes Namen an, unseres lebens verhältnis auf zu schreiben; Wie es uns unter gute und Böße Menschen er gangen ist in unseren leben, und wie es mir in unserrer lebens Zeit verdient haben.

Aber lieber lesser, ich bitte dich, du würst mir meine schlechte und vellerhafte schrift Verzeichen.

Den ich bin auch da zu nicht vollkomm gelährt. Und ich weis auch das den lesser ein solches schreiben von einen Dienstboten nicht angenehm sein wird.

Aber ich kann es nicht unterlassen;

Den lieben lesser von meuner Kindheit bis in das 60 Lebens Jahr da von was zuerzählen.

Seine Mutter, geboren 1806 in Weitensfeld in Kärnten, muß aus familiären Gründen bereits mit 14 Jahren ihren ersten Dienst als Magd in St. Marein bei Neumarkt annehmen. In der Folge wechselt sie dreimal ihren Arbeitsplatz, bevor sie 1842 nach Möderbrugg geht und dort den Vater von Michael Zelnigg, einen Sensenschmied aus der Untersteiermark, kennenlernt. Im September 1843 wird Michael in Graz geboren. Da es mit einem ins Auge gefaßten Pflegeplatz nicht klappt, kümmert sich in den drei ersten Lebensjahren die Großmutter um das Kind. Später besteht für die Mutter die Möglichkeit, ihren Sohn bei sich zu haben, bis sie 1850 ein neues Dienstverhältnis eingeht, und Michael wird wieder zur Großmutter nach Friesach gebracht, von wo er allerdings ein Jahr später flüchtet. Für die folgenden zwei Jahre wird er von einem Bauern aufgenommen, muß hier als Schafhirte arbeiten und wandert 1853 mit seiner Mutter nach Teufenbach, wo er in diesem Dienst bereits regelmäßig kleinere Arbeiten zu verrichten hat. Ein geordneter Schulbesuch war für Michael also nicht möglich, und er schreibt über diese Zeit und sein Verhältnis zu den Lehrern folgendes:

Nun in diese 2 Jahr 1853 u 1854. Habe ich die ganze ABC wieder vergeßen, was ich in Frisach und in St. Marein erlärnt hab. Und die Herrn Lährers haben sich um mich auch nicht viel gekümmert weil ich keinen Ram, oder Buter, oder Wurst, weder Mulch, oder Euer, hab können in die Schul mit bringen, wie die anderen Kinder für die Herrn Lährers. Und so ist auch keinen was da ran gelegen geweßen, sie haben mich in der Schulpank sitzsen lassen wie einen anderen thor.

1856 wechseln Mutter und Sohn wiederum ihren Dienst, und Michael, jetzt 13 Jahre alt, wird bereits als vollwertige Arbeitskraft bei einem Bauern in St. Marein eingestellt. In dieser Zeit reisen Kaiser Franz Josef und seine Gemahlin von Wien über Neumarkt nach Triest, und dieses Ereignis bleibt in seiner lebhaften Erinnerung, und er erzählt seine erste Geschichte.

Nun lieber lesser.

Jetzt will ich dir die erste geschüchte erzählen meines lebens.

Als ser. Majestät der Kaiser Franz Josef, Und seine Gemahlen Elisabeth eine Durch Reiß machen, von Wien über Neumarkt nach Triest.

Nun es war in September in Jahr 1856. Da stante eine halbe Stund außer Neumarkt am Hammal Püchel ein Triumpfbogen, den die Geistlichkeit von der Stüft St. Lambrecht errichten ließ. Um für die Ehre Ser. Majestät aus zu zeichnen; Nun gerade in diesen Tag war es mir von Bauern aus anbefollen die Schaffe zuhütten; Nun es komt ein befäll das der Bauer Vorspan fahren muste mit dem Kaiserlichen gebeck. Es war wohl ein Pferd knecht da zu, aber der Bauer fart selbst, von Neumarkt bis Frisach. Als ich aber wuste das der Bauer nicht zu haus ist, so dreibe ich meine Schaffe under eune Brücken durch den Bach, in eine andere Weide, da mit mich nie mand spieren soll. Es war 9 Uhr Vormittag, da laufe ich den Kaiserlichen Hoffzug zu, der gerade durch den Triumpfbogen fuhr, ich sprienge gerade for die 6 Pferde her, es waren 6 Schimmel ein gespannt in Kaiserlichen Wagen. Und ich wurde balt auf der mitten Straßen zusammen gefürth. Und ich siche ser Majestät und die gemahlen Elisabeth mit freuden an. Und die Geistlichkeit von der Stüft St. Lambrecht stehen zu beiter seiten Strassen auch der Abt selbst stande dort und der Kaiserliche Hoffzug war vor über. Und mit samd der Hohen Perseunlichkeit von Kaiserlichen Hoff. Und der Zug farth nach Frisach, und mein Bauer war schon vorn mit dem Kaiserlichen gebeck. Nun was geschah jetz, alles ist vor über ich dreibe meine Schaffe wieder zurück wo sie hin kärren, und ich Hoffe es ist wieder alles in der Ordnung.

In anderten Tag als der Bauer zu seine Ochxen schauen get, sicht er den schaff Dünger in der Weiden, der Bauer wurde Häftig erzürnet über mich. Nun was geschah jetz

Jetzt wird die geschüchte erst recht anfangen, was sich alles zugetragen hat, wegen meiner.

Als ich am Abend mit die Schaffe nach Haus gekommen bin, da Heust es schonn. Bua du bekommst heute schlög von Vater, weil er die Schoff gespiert hat in der Weiden wo er seine Ochx hatte.

Nun die Schoff waren aber nicht 2 Stunde in dieser Weide, aber doch lauffen sie zu meinen Unglück die meist Weiden aus. Nun gut es wird zum Abend Essen, ich war schonn voll vor angst und furcht wegen die schlög die mit beforsten. Alles war in der Stuben beisammen, wie es bei die Bauern der brauch ist. Nach dem Gebett sagte der Haus Vater zum Mar knecht, bring mir jetz den Buben her, ich muß ihm abstraffen, der Mar knecht Auf Vater sein befähl fast er mich, und fñrt mich den Haus Vater for.

Nun gut, es waren zwei Töchter in der Kuchel und von der Kuchel hin in einer schmutzigen Stuben war die Wirickliche Thammische Mutter die sonnst immer eingespert sein muß. Weil sonnst der Vater von ihr nieregens zu gehen sicher war. Was gescha jetz.

Der Marknecht führt mich den Haus Vater zu, und Mar soll mir die Hossen über Arsch hin unter ziehen, in Desen verlangt der Vater von der Dürn die Rutten her ein zubringen in die Stuben, die schon bereut war für mich zum Wüchxen. Ich war 13 Jahr alt, und ich wohlte mich ein bissal währen. Nun in desen lassen die Töchter, die über mich mitleut haben, die Thammische Mutter her aus die in ihr Stuben ein gespert ist, und sagen ihr das der Vater den Buben abstrafen will, Die Mutter stürmte von ihrer Stuben her aus durch die Kuchel und hin ein in Wohnstuben in blossen Hämd, und sie erfaste einen Schusterstuhl der nur 3 Füße hat, und sie Haut mit den selben mit gewalt über den Vater seinen Kopf das er beteipt zu boten fühl. Und ich war jetzt von die schläg fertig, und ich habe mich von Vater und von dem Marknecht entpfollen. Und jetzt haben die Diestboten schonn mit den Vater und mit der Thammischen Mutter zu thun gehabt. Und ich bin mich in Stadel in das Stroh verschloffen, es war 8 Uhr Abend. Als der Vater wieder zu sich gekommen ist, und die Mutter wieder eingespert war, da glaubt man es ist schonn wieder alles in der ruh.

Aber der Vater fangt wieder an, Haus und Stadel ab zustürmmen um den Buben aufzufünten, von lauter Zorn, es war bis gegen Mitter Nacht keine Ruhe. Und ich Zitterre in Stroh Hauffen vor Angst und Furcht.

Als mich aber der Vater nicht auffünten konnte, und eine Tochter und eine Dürn noch immer sorgetragen über mich, da mit mir nichts geschechen soll. Nun so schlägt der Vater über die Tochter zu, das sie einige Tag nicht Arbeiten konnte. Diese geschüchte ist Thatsach Wahrheit.

Nach dieser unliebsamen Erfahrung sucht Michael eine neue Stelle, mit der er aber unzufrieden ist, denn der Bauer war Neutisch und Habsichtig, die Beurin Thräg und Greißlich, und Samsallig.¹ Außerdem läßt die Kost zu wünschen übrig, und die zwei knecht sind so abgezerd als wie der Mögerste aus geschnitzte Heilige den man in euner Kirchen ansechen kann. Ich kann mir sie noch ganz gut vor ställen, mit ihren gespitzten Nassen und Apffalrothen Wangen.

Täglich wurde bei mir der Hunger größer, und mir fangen so gar an zustählen in Essenden sachen, was mir nur erwischen konnten. Auch haben wir in der Kost, und in Brot Täglich die Schwaben Köffer², zu euner zuspeis, wie es in einer Rauchstuben der brauch geweßen ist.

Nachdem Michael heftig wegen der schlechten Verpflegung protestiert und sogar mit dem Gericht droht, ändern sich die Gegebenheiten, und die Dienstboten bekommen ihmer mer freud zu der Arbeit, und es wird frieden in Haus, und das Stählen hört auf.

Einen Einblick in die damals durchaus üblichen Wohnsituationen und damit verbundenen schlechten hygienischen Verhältnisse verschafft uns die folgende Schilderung.

Geschüchte Von Jahr 1858

Nun lieber lesser. In diesen Jahr, komm ich wieder zu einen Bauern in Dienst. Schon am Neujahr Tag habe ich schonn eine freude.

¹ Saumselig.

² Küchenschaben, Kakerlaken.

Das Haus war zwar noch Alterdimlich, von Holzgebeute eunne Rauchstuben. Die Beurien war schonn 70 Jahr Alt. Der Sohn war noch lödig und Haust mit der Mutter in Frieden. Und es scheunt mir wohl zu sein in diesen Dienst. Mir waren fünf Dienstboten, und mir haben eine gute kost, und auch Brot, die Bauers leute Essen mit uns Dienstboten.

Aber wie sicht es in der Wohnstuben aus, und in ganzen Haus. Mein lieber lesser. Es waren woll zwei Junge Dürnnen, aber es ist Unmöglich alles in Reunlichkeit zu erhalten. Es gibt in der Wohnstuben zufüll Ungeziffer in dem klüften und Löchern. Es gibt Ratzzen, Meus, Schwabenköffter, und Wanzen, und Russen³. Auch haben mir Meer vakeln⁴ in der Wohnstuben die dü Ratzzen verdilgen sollen. Diese kleinen Thürlein haben gewenlich alle Monat von 8 bis 10 und 12 Junge; diese kleunnen Thürlein halten sich Reunlich, und es sind auch gewenlich die Älteren zum Kochen verwendet worden. Auch war dort der Brauch, das die Hännen in der Stuben sind, die über al hin aufgestiegen sind, auf Tisch und bank.

Auch haben wir die Schwein Kuchel in der Wohnstuben, wo es Täglich voll mit lestügen gestanck ist. Was sich der liebe lesser selbst Denken kann.

In unserrer Schlafkammer war es so geform, unter den Tachboten, einfach mit Bröter verschlagen, in Winter wen Stürmisches Wetter ist geweßen, Haben wir Dienstboten oft den Schnee auf den Bett, ob mir das der lesser Glaubt oder nicht. Und die Ratzzen sind auch gekommen zu uns in das Bett, bei uns sich zu er wärmen und das war oft der fall.

O mein lieber lesser. Wie wunderlich worde es dir oder solchen Menschen vor kommen, die in der Reunlichkeit in ihren leben und Zart erzogen worden sind. Und auf ein mal in einen solchen Dienst, als Dienstbot sein müste. War scheunlich wurde sich einer lieber den Dodt wünschen, als wie bei einen solichen Bauern als ein Dienstbot zu sein.

Nun Gott sei Dank, ist das Jahr 1858 wieder zu ende gegangen. Mein verdienst war da für ein Rock, und Hossen, von Raß⁵, zwei paar Hämder, zwei paar Schuch, und 8.fl. Lohn. Und ich sage da für Dank. Und ich muß wieder Wandern von Diesen Dienst.

Erstmals bleibt Michael fünf Jahre in ein und demselben Dienst, und er führt dort mit den Dienstboten und den Bauersleuten, die ab 1861 zusätzlich ein Gasthaus betreiben, ein ziemlich ausgelassenes Leben. Es wird viel getanzt, getrunken und gespielt, und er muß sich wegen daraus resultierender Schulden für ein weiteres Jahr als Pferdeknecht verdingen. Seine Aufgabe besteht darin, Kohlen und Ziegel nach Heft bei Hüttenberg zu führen, und er wird auf diesen Fahrten des öfteren, nicht ganz unschuldig, in grobe Raufereien verwickelt. Zu Allerheiligen 1864 wird er aus diesem Dienst entlassen.

Das folgende Jahr bedeutet für Michael Zelnigg eine Wende in seinem Leben. Er wandert nach Mariahof und wird dort in eine christliche Bauernfamilie aufgenommen. *Am Heiligen Neujahr Abend war es der gebrauch, drei Roßenkranz zu beten, wo auch ich zum Tisch hin knieen muste, wo das Heilige kreutz auf dem Tisch stätt,*

³ Schaben.

⁴ Meerschweinchen.

⁵ Mischgewebe aus Schafwolle und Leinen.

und die Waxkerzen branden, da wurde es mir ganz Angstig weil ich das beten nicht gewohnt war. Auch nach dem Essen wird gebetet, und der Hausvater liest aus der Bibel vor, und er hält die Dienstboten an, regelmäßig an Sonn- und Feiertagen die Messe zu besuchen. Das ist Michael völlig fremd, er glaubt, das nicht aushalten zu können, und bittet, vom Dienst entlassen zu werden. Neun sagte der Haus Vater zu mir. Ich habe dich aufgenommen bei mir zu dienen, und ich will es auch gern sehen von dir das du an Sonn und Feuertagen zu rechter Zeit in die Kirche kommen solst mit uns. In dem ich von dir sich das du ganz aus der Christlichen Ordnung bist.

Während der Fastenzeit werden in dieser Familie jede Woche drei schmerzhaft Rosenkränze gebetet, und der Vater oder Sohn lesen den Dienstboten aus der Leidensgeschichte Jesu vor. Michael geht, auf Zureden des Hausvaters, nach langem wieder zur Heiligen Beichte, und er erzählt darüber folgendes:

Aber meun lieber lesser, als der Tag gekommen ist, und ich mit meune Kommer-raten zu der Heiligen Beicht mit gehen muste, das war mir ein Greil und abschei in meunen Herzen.

Aber als ich schonn vor dem Beichtstul gestanten bin, da war mein Herz als wie ein Steun verhärtet, vor angst und Furcht, was ich da rein sagen soll. Endlich kompt die Reue⁶ auf mich, das ich schonn hin ein muß. Ich stoderte schonn beim Kreuz machen, und ich weiß nicht ein mal das gebet an zu fangen, und ich weis gar nichts zu sagen in Beichtstul. Nun der liebe Gott Fügte es aber so das mich der Ehrwürdige Pater Blasius auf vordert und sagte wirst nicht Beichten, ich gib den Pater zu Antwort ich weiß gar nichts. Der Pater sagte du wirst dich doch um die Sünden schuldig wießen; Nun der Pater hilft mir so daran, und fragte mich hast du dieses oder jenes gethann, und so weiter und ich konnte ihm nur bestähen ja oder nein. Und er gibt mir da rauf die Absaluzion und den Ehrwürdigen seegen.

Und es war mir so, als ville mir ein Steun von meunen Herzen nach der Beicht, und nach der Heiligen Communion ville ich mir eune solche freute in meunen Herzen, als wen ich ganz nei geboren wär. Nun als aber die Heilige Messe vor über war, und ich mit meunen Kammerraten wieder nach Haus gekommen bin, da ver Wundern sich alle über meun Fröhliches benähmen. Und der Haus Vater und die Mutter, haben von nun an ein Wohlgefallen auf mir. Und den Ehrwürdigen Pater Blasius Hampf⁷, danke ich so lang ich leben werde. Und Gott der Almäch-tige möge ihm Gnädig und Barmherzig sein.

Ende 1867 verläßt Michael nach Unstimmigkeiten und einem schon während des Jahres zugesagten Dienst diese Familie, und er nimmt eine Arbeit bei einem Bauern an, bei dem er bereits früher gedient hat. Es war durchaus üblich, Dienststellen häufig zu wechseln bzw. in ein schon bestandenes Dienstverhältnis wieder einzutreten. Hier lernte Michael die Tochter des Hauses kennen, ging mit ihr eine Liebschaft ein und trifft sie, jetzt verheiratet, wieder. Länne will ihn verführen, er bleibt allerdings standhaft und schreibt über diese Begegnung:

⁶ Reihe.

⁷ Der Beichtvater war niemand geringerer als der bekannte Ornithologe P. Blasius Hanf, Benediktiner-pater im Stift St. Lambrecht.

Im folgenden Jahr kommt Zelnigg als erster Knecht auf einen großen Hof mit 18 Dienstboten. Unter dem Gesinde herrscht eine strenge hierarchische Ordnung, die auch die soziale Herkunft der Dienstboten mit einschließt. Er, der ledige Sohn einer Dienstmagd, kann sich als erster Knecht nur bedingt behaupten, da sich die männlichen Dienstboten, durchwegs Bauernsöhne, seinen Anordnungen nicht fügen wollen. Michael wird bei gleichem Lohn zum Pferdeknecht degradiert. Im Jänner 1873 unternimmt der vielseitig interessierte Dienstbote eine Reise nach Villach, *weil es heut zu Tag gar ville leute gibt, die auf aller Hand Neugirdig sind, um balt dort hin zu Reißen und balt da. Und so war auch ich.*

Hier steht ihm ein besonderes Ereignis bevor:

Nun am Abend wurde es mir gesagt, das hir in der Stadt Villach ein Thüater sein soll. Und ich dachte mir, das daß gewieß auch was erfreuerliches sein wird für mich. Nun gutt, ich komme auch Glücklich da zu, es war halb 8 Uhr Abend das ich hin gekommem bin. Und es waren schonn ville Menschen hir. Und die ganze Gelägenheit hat mich schonn gefreut, was ich da alles sechen werde, und ich war noch nie in meunen leben in einen solchen Stadt Thüater. Nun ich stande gerade auf einen solchen Posten wo ich auf die Spieller und auf die Musück daran sich. Nun endlich wurde der erste Ackt der gespielt wurde. Nun ich muste laut auf Lachen, vor freut und ich komm nicht mer in die Ruh mit meune gelächter. bis der Polligeigman zu mir gekommen ist, und mich stadt schaffen muste, oder ich so furt hin aus gehen von Thüater. Dieses wohlte ich auch nicht, in dem gezahlt hab ich ja auch, und eine freude war es für mich auch, so was zu sechen. Nun weill ich aber nicht mer laut Lachen derf, so muste ich mir mit dem schnopfduch mir selbst das Maul zustopffen damit ich nicht mer so laut Lachen konnte. Und so hab ich es doch über sechen das daß Thüater aus geworden ist. Und es war schonn halb 11 Uhr Abend. Jetz weis ich erst noch nicht wo ich Schlaffen werde, aber eine große Kirchen menge war da versammelt in dieser Nacht bei diesen schauspiel und wo es mich auch selbst gefreut hat. Nun bein aus gehen von Thuater da komme ich gleich wieder zu ein par kolege, die mich in ein Wirtzhaus briengen, wo es wieder die ganze Nacht viedel zu get. Und über al war alles fröhlich und betrunken, bis in der fruh.

Nach Teufenbach zurückgekehrt, trifft Michael Zelnigg hier im Frühjahr Rosina Obermayer, die zunächst als Tagelöhnerin und später als Magd bei seinem Dienstgeber aufgenommen wird. Rosi stellt Michael nach und erreicht, daß er trotz einer bereits seit zwei Jahren bestehenden Beziehung zu einem Mädchen namens Mari mit ihr ein Verhältnis beginnt. Mari, die ihm, sobald sie den Hof der Zieheltern erbt, sogar die Ehe verspricht, wird abgewiesen. *Und die Rosi Sügte bei mir, Zum meunen grösten Unglück. Bei keiner Frühren Liebschaft habe ich eine solche Angst auf mir genomen, als wie mit der Rosi.* Seine Beziehung zu ihr bringt ihn auch immer wieder in Schwierigkeiten, aber er schafft eine oftmals angestrebte Trennung nicht.

1874 ersucht Michael einen Lehrer in Teufenbach, ihm gegen Bezahlung von 15 bis 20 Kreuzer an Sonn- und Feiertagen das Lesen und Schreiben, das er auf Grund seiner mangelhaften Schulbildung nur schlecht beherrschte, erneut beizubringen. Er besucht diese Sonntagsschule bis Pfingsten. Als aber der Lehrer einen weiteren Unterricht ablehnt, ist er überaus enttäuscht und läßt an diesem Berufsstand kein gutes Haar mehr. *Und ihr Lehrers zühchet euch in die Staatt zusammen und Lähret, und Ernähret euch selbst.*

Im Mai 1875 übermannt ihn abermals die Reiselust. *Nun ich war ausgezahlt, und ich hab auch mein Wander Buch, und etliche 40.fl. Geld, und da zu ganz ein freier Mensch. Nun ich kaufte mir gleich einne Länwand und ich machte ein feleissen⁹ zusammen, und meine Kleitung hin ein, und machte mich auf die Reise.* In Neumarkt arrangiert er noch ein Treffen mit seiner Mutter, doch diese ist auf Grund der verschiedenen und unbeständigen Liebschaften und der Abenteuerlust vom Verhalten ihres Sohnes enttäuscht, und sie trennen sich in Unfrieden. Michael fährt nun nach Villach und nimmt an einer Wallfahrt nach Maria Luschari teil. In Arnoldstein verläßt er die Wallfahrer und reist nach Triest, besichtigt die Stadt und den Hafen und kommt auf der Rückreise am 21. Mai 1875 nach Graz. Obwohl er bereits kurz nach seiner Geburt Graz verlassen hat, scheint er zu seiner Geburtsstadt eine besondere Zuneigung zu verspüren.

Nun weil ich aber wuste von meiner Mutter aus, das ich in Graz Geboren bin, und in der Kirchen zu Mariahilf Gedauft worden bin. Nun so war mein erster Weg diese Kirchen zu Mariahilf zubesuchen wo ich gedauft worden bin. Und dieser Tag, der 21 Maj war für mich eine große Freude hir in Graz. Aber jetz siche ich es erst ein, wie dumm das man gegen die Statts leute ist. Nun ich Spazier den meisten Tag, in der Statt her um, es wurde schon Abend und ich wuste noch kein Quatir, es brennen schon alle Lampen in allen gassen, entlich komme ich an dem Fuß weg der mich auf den Schloßberg fürth. Nun auch dieser weg war schön beleuchtet, und als ich da hin auf gehe, komt mir ein Junger Herr nach, und fragte mich wo ich hin gehen wohlte, ich gib ihm zur Antwort in Schloßberg hin auf, und dan fragte er mich von wo ich her seue, und ich sage ihm von Obersteuermarkt, und da rauf verlangt er mein Wannder Buch zu sechen, und dieses über reiche ihm. Nun da rauf fragte er mich, was ich sonst für eine beschäftigung habe. Ich Gibe ihm zur Antwort was mir halt unterkomt, und das ich eigentlich nur ein Dienstbot seue; Nun es war der Junge Herr von Schweizer Haus in Schloßberg. Und als er mein Wannder Buch gelassen, und mich über manches aus gefragt hat, sagte er mir brauchen oft Arbeuter, und auch schon Morgen, und wenn du wilst so hast du bei uns lange Arbeut, ja ich willige mich ein, und es war mir eine freude in meinen Herzen, und ich muste gleich mit ihm üns Haus hin gehen.

Ja aber mein lieber wie dumm war ich nicht, als wir zu der Haus thür kommen, und es war ein Toppel Glas thür, als ich aber das Zimmer voll mit Noble Menschen sa, so wurde ich scheu, weil ich unter solchen Menschen noch nicht so bewandert war. Nun so gehe ich mit den Hern nicht mer in das Gastzimmer mit. Nun der Junge Herr meint es mir ser gut, aber ich war nicht hin ein zu briengen, in das Zimmer, und ich sage zum Hern das das ich Morgen fruh kommen werde, aber gewiß sagte der Herr und ich verspieche ihm.

O wie dumm, jetz weiß ich noch nicht wo ich schlaffen werde, und zum Essen habe ich auch noch nichts. Und Geld habe ich ohne dieß nicht viel mer. Nun so habe ich das schweizer Haus verlassen in diesen Abend, nun es war schon ganz Nacht, wo soll ich jetz hin gehen dachte ich bei mir selbst. Nun ich schleuche so her um und es kommen mir noch ihmer leute unter, entlich komme ich zu einen Salonn wo sonst die Mußick Spielte, dort setzte ich mich hin ein, es war beileufig um 10 Uhr Abens, und da wohlte ich ruhen und schlaffen.

⁹ Auch „Berliner“: Ranzen, Umhängetasche, Reisebündel.

Nun die Nacht ist vorüber und ich dachte mir, jetzt ist doch noch zu früh, das ich hin gehen soll in das Schweizerhaus, um die Arbeut anzufragen, es war um 4 Uhr früh und ich dachte mir wieder, das der Herr vor 7 oder 8 Uhr nicht aufstehen wird. Und so gehe ich wieder in die Statt hin unter, und besuche die Kirchen Mariahilf und ich Wohnne den Gottes dienst bei. Ich gehe wieder in dem Schloßberg dem Schweizer Haus zu. Nun ich melde mich an, das ich derjenige sei. Denn der Herr zu der Arbeut aufnehmen wohlte. Nun es war die Frau selbst mit der ich rede. Die Frau gibt mir zur Antwort wir haben schon einen Mann hollen lassen von der Statt her auf, und wir brauchen niemand mer, weil sie schon zu spett gekomm sind. Und warum sein sie Abens nicht mit den Hern her ein gekommen, dann hätten zu Essen und zum trünken bekommen, und so warren sie vertrauens voll aufgenommen worden.

Jetzt ist es schon zu spett, und der Herr hat auch kein vertrauen zu ihnen mer. Auch ist der Herr nicht mer zu Haus, er ist schon in Geschäft in der Statt. Und suchen sie ihner Brot jetzt wo sie wollen bei uns ist nichts mer. Und so werde ich genzlich abgewissen. Mitt Taurigkeit verlasse ich wieder meine Geburts Statt Graz. In dem ich seid 32 Jahr nur 1¹/₂ Tag hir sei.

Michael wandert nun über die Gleinalm nach St. Lorenzen und nimmt im Preggraben eine Arbeit als Holzknecht an. *Nun jetzt wurde ich aus Gerüstet mit Kleudung von Fuß bis zum Kopf, mit grobe Püfel ardige Holtzknecht Schuh, und von einer groben Leunwand eine Hossen und eben ein solchen Hämd, und einen Hut, und dan eine Hake, Zapfen¹⁰, und Fuß krampen.*

Seine Habseligkeiten gibt Michael bei einem Bauernhof nahe der Holzknechthütte in Verwahrung. Sowohl zu den Bauern als auch zu deren Dienstboten entsteht ein sehr freundschaftliches Verhältnis, und er verbringt die Wochenenden größtenteils bei ihnen. In diese Zeit fällt eine neuerliche Begegnung mit Rosi. Er erfährt in Knittelfeld, wo sie sich aufhält, und besucht sie. Eine Woche später trifft er sie wieder, und sie begleitet ihn, zunächst gegen seinen Willen, in die Holzknechthütte. *Nun als so was macht die Rosi jetzt in der Hütten; Brot und Fleisch hat sie bei ihr, jetzt fällt ihr nur das Mühl, und das hab ich bei der Hütten, und so war jetzt die Rosi in Kochen beschäftigt vor freuden; Nun die Rosi zücht sich aus bis auf den unter küttel, und ich muste da rüber Lachen, und unter desen wurden die Knödel und das Fleisch auch gesoden.*

Michael erzählt ihr von dem befreundeten Bauern, und Rosi nützt die Gelegenheit, kündigt ihre Arbeit und will sich bei diesem Bauern als Magd verdingen, um in der Nähe Michaels zu sein. Die Bäuerin aber fragt ihn, ob ihm die Aufnahme von Rosi recht sei, und er lehnt entschieden ab. Rosi tritt verärgert einen anderen Dienst an, stellt Michael aber hartnäckig weiter nach, bis er eines Tages die Geduld verliert.

Nun ich schieb die Rosi wieder bei der Hütten Thür hin aus, und sperre die Thür zu, und dann Schimpfte sie bei den Fenster her ein, was sie mir erdenken konnte; Nun mich ergreift der Zorn, und ich faste einen Hassel stock, und spring bei der Hütten hin aus, und wohlte der Rosi einen Hüb über den Rücken geben. Nun was geschah jetz. Die Rosi faste mich beim Halß und wohlte mich Würgen und sagte du verfluchtes Manndel wilst du mich schlagen auch noch da zu, Ja sagte ich da

¹⁰ Auch Sappel oder Sapin: Werkzeug zum Wegziehen gefällter Bäume.

fachen Dienstboten. Nachdem er die Stadt besichtigt hat und von den schönen Gebäuden und dem regen Schiffsverkehr auf der Donau beeindruckt ist, verläßt er Ungarn, wandert nach Wien und kehrt bald darauf in die Steiermark zurück. Als Viehknecht muß er diverse Viehtransporte nach Wien, Preßburg und Arad begleiten, und über eine dieser beschwerlichen und gefährvollen Unternehmungen berichtet er:

Es war in August eben in Jahr 1885. Da wurde ich mit Vieh nach Prespurg verschickt, ich habe 8 Stier und 2 Düppel Ochsen. Mit diesen Vieh fahre ich wieder zwei Tag u Nacht, von Neumarkt über Leoben, Bruck, Wien, und ich komm in Preßburg in der Nacht an, Und ich konnte nicht mer aus laden; O wie bitter war für mich diese Nacht. In der Haupt Stzion Preßburg. Es last sich denken, das mit die Stier kein spas ist um zugehen. Es war Monntag fruh zwieschen 2 u 3 Uhr in dieser Zeit werden mir die Stierre Unwillig in Wagen, das man Glaubte der Wagon muß zersprengt werden. Nun gerade in dieser Zeit waren die meisten Bahnbediensteten in der Ruhe. Nun der Nachwächter ist gekommen mit Ladernlicht, ich war woll ohne dieß bei die Stier mit samd licht in Wagon da rein. Und ich hab es doch noch über sechen, das bei einen Stier der Strang von Hörn Loos geriesen ist. Und so war das Raufen u Bulden u Krachen an der Wand ein fürchterliches. Ja mein Gott ich habe mir schon gedacht, es ist schon mein letztes ent. Nun Strang habe ich in vorrath bei mir, und so ist es mir doch noch gelungen das ich den Stier über einen andern mit Strang fäseln konnte. Aber ich war schon ein mal unter getreten. Und wen meun Fuß holl gelegen wer, so wurde er gebroch sein, so wurden mir der Fuß nur angeschwollen und Blau. Der Nacht wächter steht wohl mit samd sein Licht bein Wagons Thor, und sicht da zu wie es mir da rein geht, bei die Stier. Aber mir zu hilf geht er um viel Geld nicht. Er sagte mir nur ich werde nicht mein Leben wagen bei deine Stier.

Von 1895 bis 1897 dient er als Knecht auf Schloß Lind, und dieser Dienst war für ihn der schönste in seinem Leben. Er erwähnt vor allem, daß alle Dienstboten im Winter ein geheiztes Zimmer haben und das erste Mal in seinem Leben die Dienstzeit genau geregelt ist.

In dieser Zeit liest Michael im Sonntagsboten¹¹, daß ein Pilgerzug von Wien nach Jerusalem stattfinden soll, und es reift in ihm der Entschluß, an dieser Pilgerreise teilzunehmen. Die Kosten dafür betragen 240 Gulden¹², und er ist gewillt, all sein Erspartes dafür auszugeben. Da aber sein Paß bis zum Abreisetermin nicht fertig ist, muß er für dieses Mal auf die Teilnahme verzichten. 1898 veranstaltet die St. Michaels Erzbruderschaft erneut eine Pilgerreise ins Heilige Land, aber auch diesmal klappt es noch nicht, da seine Anzahlung zu spät in Wien eintrifft. Eine neuerliche Bewerbung mit den geforderten Zeugnissen von Arzt und Pfarrer und einem gültigen Reisepaß wird bei den Franziskanern positiv angenommen, und Michael erfüllt sich den Wunsch seines Lebens. Er unterbricht sein derzeit bestehendes Dienstverhältnis und reist am 21. März 1898 nach Triest und von dort mit dem Schiff nach Jaffa. Mit wachem Auge hält er auch hier alle Einzelheiten fest. So

¹¹ Beilage zum „Grazer Volksblatt“, erschienen in den Jahren 1870 bis 1944.

¹² Die tatsächlichen Kosten für die gesamte Pilgerfahrt belaufen sich für Michael Zelnigg schließlich auf 335 Gulden. Die hohen Nebenkosten ergeben sich durch die Reisekosten nach/von Triest, zahlreiche Spenden für die Armen, Meßstiftungen sowie die Bezahlung einer Ersatzarbeitskraft. Dieser finanzielle Aufwand ist bei einem durchschnittlichen Jahresverdienst von 80 bis 100 fl. enorm.

beschreibt er Aussehen und Einrichtung des Schiffes, die Besatzung und die an Bord angebotene Verpflegung:

Es ist 160 schriet lang, und 22 schriet breit. Und Wunder schön in allen eingerichtet. In der mitten des Schiffes befündet sich das Machinnen Werck es ist 40 schriet lang, zu beiter seiden des Maschinnen Raum befünden sich die Kajeden, die so schön sind wie es in einen jeden Zimmer eingerichtet ist. Bett, Tisch, Sova, Sesel, und was noch alles in einen Schlafzimmer gehört. Diese Wohnungen befünden sich unter den Verdeck, für I u II Klaß fahrente auf den Schiff. Dan geth man über einne Stiegen hin auf, da komt man auf das Verdeck, dort befündet sich der große Speiße Sallonn der so Wunnder schön eingerichtet ist als wie in einen schönsten Gastzimmer, dort setzten sich die Vornemen Herrn u Frauen zusammen, wen das Merr ruhig ist, und das Schiff nicht vill schaukelt. Zu beiter seiten, des großen Speiße Sallonn befünden sich zwei große Kucheln, einne für die Herrschaften die andere für die Schiff Mannschaft und III Claß fahrente Personen. Diese zwei Kucheln sind mit schönen Sparhert, und mit allen Koch gerethschaften in schönster Ordnung ein gerichtet. Von dem Verdeck, geht noch einne Stiegen hin auf, zu die zwei langen gänge die mit Sessel und Sofa besetz sind. Diese schönen Gänge sind nur für Herren und Frauen angebracht zum Spazirren wenn schöne Wüterrung ist unter Tags. Von diese gang fürth noch eunne Stiegen hin auf, zu die Steuerleuter, man kann mit Wahrheit sagen, das Schiff hat eine Höche als wie ein drei Stock Hohes Haus. Und eben so tief geht es in Wasser. Es ist ein Rießen gebeu, man konnte es nicht Glauben wen man ein solches Schiff nicht selbst mit Augen sieht.

Jetz will ich den lesser erst noch recht erzählen, von der Mann schaft die diesen Schiff angehören und dienlich sein müssen bei Tag und Nacht. 1 ist Herr Capitänt, 2 Steuerleuter, 1 Arzt, 1 Zahlmeister, 20 Matrosen, 8 Ingenjeuer, 18 Feuer arbeiter und Kollenziecher, 12 Aufwärtern, 8 Aufwärterrien, 4 Koch mit samt Bäker und 4 gehülffen.

Unsere lebens Mittel auf den Schiff in der III Classe war so eingerichtet, in der Fruh, eune kleine Dose schwarzer Cafe, ein labal Zwibach, da nach ein viertel Schwarzer Wein und ser gut. Um mittag 12 Uhr Reis Suppen und Golasch mit Eedöpfel, oder Fisch, und am Abend das gleiche gut und genug. Aber keinen Tisch oder banck oder sesel haben wir in der III Classe nicht. Mann konnte sitzen auf den blosen Boden oder auf sein eigen gebeck. Mir waren 40 Personen die mir in der III Claß fahren, zu jeder Esß Zeit wurden mir zu 10 u 10 ein getheilt und von diese 10 Pilger war eine Person bestämt die für uns 10 das Essen holt von der Küche auf den Schiff. Für den III Claß farrenden wird nichts bedient auf den Schiff, folglich muß jede Pati einen auf träger haben. Als mir das erst mal am 24 März das mittag mal halten auf den Schiff, so hat es sich so zu getragen, der auf trägen kompt mit einer großen Schissel voll Reis suppen, Thäller und es zeig war in der Ordnung, aber kein Tisch, ich aber niem gleich zwei lähre farben thögel und ein Pret da rauf so war der Tisch fertig.

Auf dem Schiff begegnet Michael erstmals in seinem Leben 40 Personen von Afrika mit samt ihren Kinderlein, und er zeigt sich von deren ungewöhnlichem Aussehen und Verhalten tief beeindruckt.

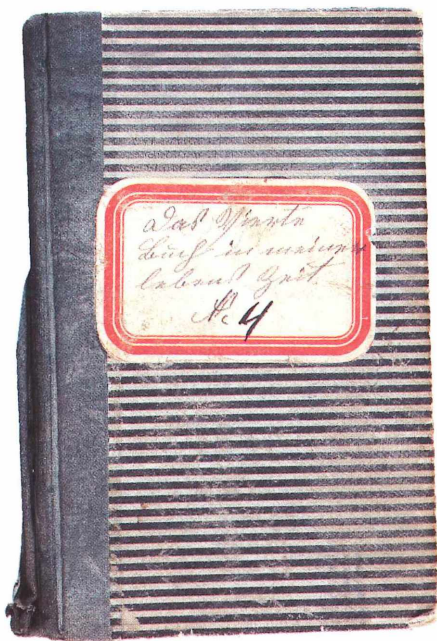
Diese Menschen waren ganz Schwarze Herren so auch die Frauen und ihre Kinder. Ihr lebens mittel unter Tages, war The und Zuker Röhr und Baumer

*antschen. Die Männer sind schön gewachsen, und die Frauen sind Starck unter-
setz, und sie sind so geformt in der geschmuck sachen, an beiten Füßen haben sie
um die schenkel Rieng angebracht, und breute Armbänder an ihren Händen, und
große Ohren Rienge, an beiten Nassen Hölen ist ein kleines Rienglein ange-
bracht, theils von Silber und Mesing, und in der Kleudung ganz einfach. Wieder
andere hat man gesechen die auf den Hirn mit Silber münzen ver Hängt waren, so
sind dort die Frauen in ihren furn. Die Männer tragen Rothe Schlapfschuch, und
einen gefärbten Rock, der den ganzen Leub beteckt, und eine Rothe Mitze am
Kopf. Und darunter die Krausten Haar, und an ihren Schwarzen Wangen haben
sie 2 bis 3 schiet wunden angebracht, so ist der Mann geziert in seiner schönheit.
Die Afferükanner haben ihre Musick bei sich. Nun diese Menschen machen eun-
nen Heuten Lärm auf den Schiff, mitt ihrrer Mußick, sie Danzen und spriegen da
bei, in unseren Cajeten das ihnen der schweiß Herr aus gerunen ist von ihren
Schwarzen Körper. Ihr thanzen war ein sonderbares bei diese Menschen anzu-
sechen, es stehen von 10 bis 12 Personen Männer u Frauen, auf eunnen Kreiß
zusammen, Rund um mit dum. In der mitten steht ein Mann, als Cappelmeister,
mit eunnen Stock hin ein. Und dret ihm hin u her, und wen die Musick spielt, was
gleich ein tschemperwerck ist, so halten sie sich mit die Hände zusammen, und so
dret sich der ganze Careiß, um mit dum. Und Siengen und Spriengen, mit ihren
Heuten Lärm Hoch auf da bei. Das ihnen der Schweis herr aus gerunnen ist von
ihren Schwarzen Angesicht.*

Der Reise ins Heilige Land und dem Besuch der heiligen Stätten widmet Michael Zelnigg mehr als zwei Bücher seiner Lebenserinnerungen. Einige wichtige Passagen seien hier auszugsweise vorgestellt:

*Der Kloster Mönche erzählte uns Pilger von den Heiligen Grab, das durch
den zubau in verschiedenen zeitalter, und von verschiedenen Fürsten, und
da hate das Heilig Grab und die Kirchen eune unregelmäßige gestalt, die
Kirchen und das Heilige Grab. Es war nicht so wie mir es jetzt angedrofen Haben,
den die Kirchen des Heiligen Grabes hatte jetz drei Dome von welchen aber der
jenige welche sich über den Heiligen Grab befündet, das schiff der Kirchen aus
macht. Sie ist eigentlich aus drei Kirchen zusammen gesetz, nähmlich aus der
Kirchen des Heiligen Grabes, aus jener des Kalvarien Berges, und aus der
Kirchen der Auffündung des Heiligen Kreuzes. Die Kirchen des Heiligen
Grabes ist in Theil des Kalvarien Berg, an der stähle erbaut wo der Leuchnam
Jesus in der Fälßen Hölen ruhete. Sie hat die gestalt eunes Kreuzes. Von dem
Chore dieser Kirchen öffnet sich eune lange Stiegen, auf welchen man zu dem
in euner langen Kirchen umgestladeten Kalvarien Berg hin auf geht, und eune
andere Stiegen auf welchen man unter den Berg Kalvari hin ab steugen muß,
in diese Capellen wo das Heilige Kreuz durch Jahr Hunderte verborgen lag. Und
endlich aufgefunden wurde. Ehedem hatte die Grabes Kirchen drei Eingänge
die aber jetz bis auf eunen Eingang verschlossen ist zu welchen die Türken
den Schlüssel haben. Jetz erzählte uns der Mönche von die acht verschiedenen
Priester, die in der Grabes Kirchen ihne sind. Die in dieser Kirchen ihren Gottes
Dienst halten. Und wie man es selbst gesechen hat, aber nichts da raus ver-
standen was für eune bedeutung hat. So gib ich an, erstens römischkatholische,
Grichische, Abjssinier, Kopische, armenische, Nestorianer, Gregorianische, und*

Maroniten, diese Priester halten sich Tag und Nacht in dieser Kirchen auf. Die lebens mittel werden ihnen da die Thür bis zur Ankunft eunes Pilgers immer verschloßen bleibt, so werden ihnen die lebens mittel bei der Kirchtür durch eun kleines Fenster was mit eunen eissenen Querstab versehen ist dort hin eun gereicht. Ob es mir der liebe lesser Glaucht oder nicht ist mir nul. Die römischkatholischen Priester Mönche aus dem Franziskanner Kloster in welchen mir Pilger eunkährten, bewahrren das Heilige Grab, und den Kalvarien Berg. Wo Jesus an das Kreuz geschlagen wurde, und auch den Ort wo man das in die Erde vergrabene Heilige Kreuz auffand, und den Steun auf welchen der Leuchnam Jesus hin gelegt und als er einbalsammirt wurde. Auch sind sie in dem Besitz der seiten Kapellen über jene stätte, wo Jesus nach seiner Auferstähung der selligsten Jungfrau seiner



Mutter erschienen ist. Die Griechischen Mönche besitzen das Chor der Kirchen. Die Abjssiener die Seule an welcher Jesus gezeißelt wurde. Die Koppen haben eun Quratorium hin der dem Heiligen Grab, wie ich es selbst gesechen hab. Die Armenier die Kapellen der Heiligen Hälena, und noch eune zweite in der stähle, wo über die Kleidung des Erlösers Jesus Christus das Loos geworfen wurde. Die Nestorianner besitzen die Magdalena Kapellen, nahe an den Ort wo Jesus nach seiner Auferstähung in der gestalt eunes Gärtners der Magdalener erschienen ist. Die Gregorianner haben jenen theil des Kalvarien inne wo das Heilige Kreuz stand; Alle diese Kapellen und Denkwürdigen Stätten befünden sich in dem Raume der Heiligen Grabes Kirchen. Alle diese Mönche der acht verschiedenen Religeonspartejen ist der aufenthalt in verschiedenen Ecken und Gewöllern in der Grabes Kirchen, angewißen wo sie

nach ihren gebrauch den Gottes dienst verrichten, sie bleiben gewöhnlich zwei Monat un unterbrochen in der Grabes Kirchen, bis sie von anderen aus ihren Klöstern abgelöset werden. Ein längerer aufenthalt in dieser Kirchen würde ihrer Gesundheit durch den Mangel an reuner Luft und durch kälte und Feuchtigkeit der Mauern und Gewölber nachtheilig werden.

Die Kirche zu Bethlechen, hat den form eines kreuzes, das schiff der Kirchen oder der Fuß ist mit acht und virzig Seullen von korinthischer Ordnung gezirt. Auf welchen ein fries von schön gearbeideten Holz ruht, diesen theil der Kirchen haben die armenischen Christen ihne. Dieser Ort ist durch eine Mauer von dem übrigen drei Theilen des Kreuzes getrennt. Wenn man durch dieser Mauern angebrachten Thür trittet, so komt man in dem Chor, in welchen ein Altar zirt, der den drei Weisen aus dem Morgenlande geweiht ist. Am Fuße des Altares zeigen uns die Mönche einen Sternn von Marmor, der senkrecht unter dem Punckte steht, wo der Stern welcher den drei Weisen den Weg zur der Krippen wies, und dort stehen geblieben ist, und gerade unter demselben in der unterirdischen Kirchen ist die Krippen geweiß, in welcher das neu geborene Kind Jesus gelegen ist. Diesen Ort, wo die drei Könige das Kind Jesu angebetet haben; Diesen Ort haben die Griechischen Christen in besitz in dieser Kirchen. Von hir führen zwei Stiegen in die unterirdische Kapellen an die Heilige Stätte der Geburt unseres Göttlichen Erlösers. Ein jeder der diesen Ort beträten will, wird von dem Mönchen mit gebührender Andacht ermundert, und man erhält eine brennende Wachs kerzen. Die ganze Kapellen ist aus Fälßen wo sich in dieser Höhlen der Stall und die Krippen befunden hat.

Beeindruckt und irritiert zeigt sich der Jerusalem-Pilger Zelnigg von den fremdartigen religiösen Praktiken einer Gruppe von Mohammedanern auf ihrem Weg nach Mekka:

Alle Jahr zieht von der Haupt moschen in Ceuro¹³ und Allexander¹⁴, eun großer Zug von Pilger die nach dem Grab des Poyfeten Mahamet hin Pilgern, nach Meckker. Bei diesen Auszug von Ceuro spielte eine arabische Musick bei 60 bis 80 Mann. Jeder auf seinen instrament, einen Heudenlerm. So machen es die Mohamettanner, wen sie nach Meckka Pilgern zu Mahamed seinen Grab. Hinter der lärmenden Musick ritten mährer Hoche Würdenträger, auf feurigen arabische Pferd. Dann komt eine große anzahl Männer, die sich durch ihren grünen Turban oder Manndel als Abkömmling aus der Famili des Profeten kennzeichnen. Sie siengen ein religiöesses Lobgesang, welches wie bei uns keinen Stumpf und Stiel hat. Nach diesen kämen ungefahr zwei Dutzend Heulende Derwische welche sich wie besessen bewärdeten, sie werfen ihren Kopf, mit den Dücken Turban so Häftig und unaufhörlich nach rechts und lins, nach forn und Hinten, das man jeden Augen blick glabt der selbe müste ihnen abfliegen. Nun nach diese folgten die sogenannnden tanzenden Derwischen dieselben setzten nie einen Fuß vor den anderen sondern Hipften mit beiden Füßen zugleich nach vorwärts, was eine ungeheure Anstrengung und übung erfordert. Wieder andere drechten sich wie ein Kreisel um sich selbst, unaufhörlich ohne ende, das man bein Anschauen könnte Schwindlich werden. Wieder andere Geiselten sich selbst, in dem sie mit Stachel Ruthen auf ihren Rücken her um arbeudeten, das daß Helle rothe Blut her

¹³ Kairo.

¹⁴ Alexandria.

abfloß. Und da zwischen rannen wieder ganz nackte Kerls und alte Weiber mit wilden Blick, wie wahnsinnig hin und her, oder sie nähmen unter einander die unbeschreiblichsten Stellungen an. Dann folgten wieder andere Schlangen bändiger wilde Schwarze welche sich mit gespitzte Nadeln durch die Hohlen Bakken durch u durch stechen. Jetz kommen wieder andere, die wirkklich lewendige Schlangen freßen, daß das Blut aus ihren unreunen Maul herunterfloß. Und der mitlaufende und zuschauende Pöbel folgte mit erstaunen diesen unsinnigen threiben nach, welches alles zu Ehre Allaches und seines Profeten geschicht. Jetz komt es wieder anderst; Endlich tauchte die große Fahne auf, Des Sjnbolds des echten Mohamettanners auf welcher von einen berietenen Geistlichen getragen wird. So balt das Volck die grüne Fahne und den gewechten Teppich erblickt, ist das Volck nicht mer in seinen Fanatismus zu halten. Ganze Scharen werfen sich vor dem Reiter und Kamelle, und der nachfolgende schaar berietenen auf den Straßen Damm da nieder, und lassen sich factisch ihrer Leuber aller dings unbeschlagenen Hufen der Thürre treten. Derjenige preist sich Glücklich, welcher einen ordentlichen Aufdrit bekommen hat. Er legte sich mit wirklichen vergnügen auf das Krankenbett, welches oft viel leicht sein sterbelager wird. Aber er Hoft und hat da durch die Gnade, des Profeten erwirck, welcher ihm da für eunen besonnderen guten Platz versehen wird. Und im in das Paradies sichert; Das ist wahrer Glauben und schönstes Ziel bei den Mohamettanner.

Nach seiner Rückkehr aus dem Heiligen Land tritt Michael Zelnigg wieder in den vorher innegehabten Dienst ein und verbleibt dort bis zum Jahr 1904, in den folgenden Jahren arbeitet er noch als Tagelöhner. In seinem sozialen Umfeld stößt er sowohl durch seine Jerusalem-Reise an sich als auch durch seine damit verbundene ausgeprägte religiöse Orientierung auf Unverständnis und Spott. Dies findet seinen Niederschlag in einer 24 Punkte umfassenden Aufstellung über positive und vor allem negative Erfahrungen in Verbindung mit seiner Pilgerfahrt.

Ab 1901 leidet er an einer Krankheit, die sein Äußeres derart verunstaltet, daß die Menschen ihn meiden. Die Ursache seines Leidens führt Michael auf den Mangel an Mitgefühl zurück, den er im Umgang mit Aussätzigen im Heiligen Land an den Tag gelegt hat. Er empfindet seinen Zustand also als Strafe Gottes.

1906 scheint er sein nahendes Ende zu ahnen, und er beschließt seine Lebenserinnerungen so ungewöhnlich, wie es seinem Charakter entspricht: mit einer religiös gefärbten Betrachtung seines Lebens und einem „geistigen Testament“, die auch hier den Abschluß der Vorstellung des Knechtes Michael Zelnigg und seines ereignisreichen Lebens bilden sollen.

Nun so will ich aber mein schreiben Schließen, über meine ganze Lebenszeit. Und den lieben Gott danken und der Welt. Für alle meine Entpfangenen Gaben, und Gnaden, u Wohlthaten, die ich von den lieben Gott und von der Welt Entpfangen Habe.

Nun mein lieber lässer. Wie aber mein Leben der mal einst gewiß aufhören wird, und ich nicht weiß, wann, so erinnere mich, das ich jetz und an meinen Todt gedanke, wann ich schlaffen gehe. Und mich an meines Grabes erinnere, wann ich mich niederlege. Und da ja, dieses Jahr mein Ende, oder dein Jüngster Tag kommen sollte, so sei mir gnädig, und nimm mich auf in dein Reich zu deinen Auserwählten. Nun. Mein lieber Himmlischer Vater. Wie viel bin ich dir, für mein ganzes leben auf dieser Welt schuldig. Du hast mich von meiner Jugend an bis an diesen gegenwärtigen Tag recht mächtiglich erhalten, recht Vätterlich versorget, recht wunderbarlich

geführt, aus mancher Noth errettet, in mancher Angst beschützt, von mancher Gefahr erlöst, in manchem Kummer getröstet, in mancher Wiederwärtigkeit versorget, und mir in mancherlei Anligen geholfen. Wann ich bin krank gewesen, so hast du mich wieder lassen gesund werden. In der Kindheit hast du schon für mich gesorget, in der Jugend hast du mich regirret. Und in dem Alter wirst du dich meiner auch annehmen. Durch deine Hülff hab ich in der Welt manchen Gönner und Förderer. Und in der Fremd habe ich manchen guten Freund gefunden. Und endlich über all mein Bleuben und Auskommen gefunden. Darum so sei gelobet, und gerühmet für alles, was ich jemalen von dir bekomme noch in meinen leben. Für die gegenwärtigen Zeiten, für die Jahren und für alle Tage die du mich hast erreichen lassen, für die sichere Ruhe, die du mir in den vergangenen Jahren verliehen hast. Für das Gesunde Leben, das du mir an diese vergangenen Jahren gegeben hast, und für einen jeglichen Bissen den ich von die guten Leude endpfangen hab. Ich sage Dank für den Stand in welchen du mich als Dienstbot gesetzt hast. Und für alle andere Freud die du mir noch gemacht hast in meinen leben. Darum so sei gelobet mein Gott, für mich, und alle die, welchen do so wohl thust als mir; und habe auch endlich da für Dank, das du mich solches hast alles erkennen lassen. Meine Seel solle dich rühmen, mein Geist solle dich loben, mein Herz solle dich Preisen, mein Mund solle dir danken. Und lobet den Herrn alle Völker. Und die Ehre sei Gott dem Vater, der mich erschaffen hat. Ehre sei Gott dem Sohn, der mich erlöst hat; Ehre sei Gott dem Heiligen Geist, der mich geheiligt hat: Ehre sei der Heiligen Hochgelobten Drejeinigkeit, von nun an bis in Ewigkeit Am e n.

Testament oder letzter Willen.

Weil sich mein Leben zu dem Untergang neiget, und die Welt samdt allen dem was darinnen ist, muß verlassen, so will ich um mehro in dem Angesicht Gottes meinen letzten Willen verzeichnen, und meiner Habschaft eine Richtigkeit machen: Für Zeugen oder Beistände will ich Maria, und den ganzen Himmlischen Hoff angeruffet haben. Erstlich vermache ich meine arme Seel dir, O Hh. Dreifaltigkeit. Zu dem Ende Dunke ich meine Finger in die offene Herzens Wund des gekreuzigten Jesus, und mit seinem eigenen Blut verschreibe ich dir meinen Verstand, auf das er deine Göttliche Wesenheit ewig betrachte, und darinn deine unendliche Vollkommenheiten sechen, ich verschreibe dir meinen Willen, da mit er dich in Ewigkeit inbrünstig liebte. Ich verschreibe dir auch meine Gedächtnüß, das selbe stäts deine unzählbare Gutthaten bedenke, und durch lange Ewigkeit dir dankbar seje: Diese drei Seelenkräften, welche du zu deinen Ebenbild erschaffen hast, sollen genzlich und durchaus dir zugehören, als dein Eigenthum O allerheiligste Dreifaltigkeit Am m e n.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Jutta BAUMGARTNER
 Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
 Volkskunde
 Paulustorgasse 11–13 A
 A-8010 Graz

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 137–154	GRAZ, 1996
--	------------------	------------	------------

SPURENSUCHE IM ZEUGHHAUS

Leopold TOIFL

Vorwort

„Die Ordnung eines Zeughauses spiegelt sich in der Unterbringung von Waffen und Gerät sowie der Möblierung wider. Im Inneren herrschte stets das Reihungsprinzip insbesondere für serielle Produkte vor und das Bestreben nach größtmöglicher aber immer noch optimal bearbeitbarer Packungsdichte.“ Diese Sätze stehen in einem kürzlich erschienenen ausführlichen Werk über Zeughäuser im deutschsprachigen Bereich, und zwar am Beginn des Kapitels ‚Zur Ordnung und Anordnung der Waffen und Sammelsurien‘* Dieses ist der Art und Weise alter Zeughausaufstellungen gewidmet, ohne sich freilich auch nur auf eine einzige authentisch überlieferte stützen zu können. Denn Innenansichten von Zeughäusern entstanden in der Regel erst im 18. und 19. Jahrhundert zu einer Zeit, als die Sammlungen bereits Schaucharakter angenommen hatten. Es ist daher verständlich, daß der Autor in seinem 270 Seiten umfassenden Textband gerade nur auf drei Seiten über diese Thematik zu referieren weiß. Dabei bezieht er sich – wie könnte es anders sein – hauptsächlich auf unser Landeszeughaus, dessen Aufstellung von allen erhaltenen Zeughaussammlungen noch immer den höchsten Grad an Authentizität für sich in Anspruch nehmen kann. Dies wird mit der folgenden Untersuchung, obwohl sie unseren bisherigen Wissensstand gehörig zurechtrückt, dennoch bestätigt. Sie wurde von Herrn Dr. Leopold Toifl, Historiker, und Herrn Hellfried Heilinger, Restaurator, beide am Landeszeughaus, in akribischer Kleinarbeit erstellt und brachte sehr plausible Ergebnisse. Es war wahrhaftig eine wochenlange Spurensuche an Böden und Balken, Stehern und Stellagen, Wandverkleidungen und Nischen der vier Obergeschoße des Hauses notwendig, ehe sich die einstige Einrichtung und damit die Art der Aufbewahrung weitgehend rekonstruieren ließ. Mit dieser Arbeit ist, dies kann man sagen, nicht nur der Erforschung unseres Zeughauses, sondern auch der allgemeinen Zeughausforschung ein wichtiger Baustein hinzugefügt worden. Die anfangs zitierten Sätze über die Ordnung eines Zeughauses wurden damit vollauf bestätigt. Elemente, wie die in dichter Folge quer im Raum stehenden Hängewände für Harnische (sie erinnern uns an Gemäldedepots unserer Tage), wie die gleichfalls in den Raum gestellten Gewehrrechen und die Pistolenkästen in Mauernischen entsprechen ganz dem Bestreben „nach größtmöglicher aber immer noch optimal bearbeitbarer Packungsdichte“ Für eine Schausammlung musealen Charakters sind sie freilich weniger geeignet, weshalb im vorigen Jahrhundert, als das Zeughaus der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, eine Neuordnung erfolgen mußte, die auch eine Änderung der Einrichtung notwendig machte. Darüber wird auf den folgenden Seiten berichtet. Ich danke meinen Mitarbeitern Dr. Toifl und Restaurator Heilinger für ihre ersprießliche Arbeit.

Peter Krenn

* Neumann, Hartwig Das Zeughaus – die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom 15. bis 19. Jahrhundert, Teil I, 2 Bände, Bonn 1992, S. 115–118.

Einleitung

Dem aufmerksam das Landeszeughaus durchstreifenden Besucher werden bei Betrachtung der Inneneinrichtung vor allem jene Regale auffallen, die in weitgehend übereinstimmender Plazierung die ersten drei Stockwerke gliedern. Es handelt sich dabei um Holzgestelle, die anlässlich der letzten umfangreichen Umgestaltung des Inneren, durchgeführt in den Jahren 1880/1881, aufgebaut wurden, wobei aus Erparnisgründen bei ihrer Anfertigung die meisten Holzteile des ursprünglichen, noch aus der Erbauungszeit des Zeughauses stammenden Interieurs verwendet wurden. Leider wurden vor dem Umbau keinerlei fotografische Aufnahmen oder sonstige Zeichnungen von der alten Inneneinrichtung gemacht, so daß keine authentische Darstellung existiert. Wir sind deshalb gezwungen, eine Rekonstruktion zu erarbeiten; dies geschieht mit dem folgenden Bericht.

Überhaupt ist bei der Erforschung der Geschichte des Grazer Landeszeughauses eines der schwerwiegendsten Hemmnisse die Tatsache, daß kaum Bildmaterial über das Gebäude erhalten geblieben bzw. überhaupt angefertigt worden ist. Zwar zeigen die meisten aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden Ansichten der steirischen Hauptstadt auch das landschaftliche Arsenal, doch besitzen diese Darstellungen nur wenig Aussagekraft über dessen Aussehen und Bauweise. Erst das groß angelegte Werk des landschaftlichen Sekretärs und Syndicus Georg Jakob von Deyersperg, beschreibend die Feierlichkeiten zu der am 6. Juli 1728 stattgefundenen Erbhuldigung der Steirer für Kaiser Karl VI., zeigt zumindest einen Teil der Herrengassenfront des Zeughauses in recht anschaulicher Weise.¹ Noch besser über das Aussehen der Fassade informiert ein im Landesarchiv erhalten gebliebenes Foto,² das noch das Erscheinungsbild des 17. Jahrhunderts dokumentiert. Leider vermag diese Ansicht des Jahres 1845 nichts über das „Innenleben“ des Arsens auszusagen, das damals noch dem Originalzustand entsprochen haben dürfte, ausgenommen nur die nach der Stilllegung des Zeughauses 1749 veränderte Anordnung der Waffenbestände im Geiste der barocken Kunst- und Wunderkammern.³

Wie schon gesagt existiert keine einzige (bekannte) Innenansicht des Zeughauses, die uns die alte originale Unterbringungsweise der Waffen näherbringen könnte. Auch die älteste, von Hugo Charlemont 1887 geschaffene kolorierte Darstellung des dritten Stockwerkes zeigt bereits die aus „modernen“ Regalen bestehende Einrichtung in Verbindung mit einem künstlerisch gestalteten Waffenarrangement.⁴

Das Fehlen aussagekräftiger Bildquellen hängt wohl mit der Tatsache zusammen, daß die steirische Regierung Anzahl, Zustand und Aufbewahrungsart ihrer im Zeughaus gelagerten Waffen- und Munitionsbestände geheimhalten wollte. Wie die Durchsicht von Aktenbeständen im Landesarchiv gezeigt hat, war die Landschaft

¹ Deyersperg, Georg Jakob von, Erbhuldigung für Kaiser Karl VI. am 6. Juli 1728, Graz 1741/1742, S. 74 f. Der von Johann Heinrich Störcklin nach einer Zeichnung des Ignaz Flurer angefertigte Kupferstich stellt den Auszug der Landstände aus dem Landhaus dar und zeigt auch einen Teil der Herrengassenfront des Zeughauses.

² Foto des Landeszeughauses von F. Völcker ddo 1845: StLA, Ortsbildersammlung Graz.

³ Toifl, Leopold, Zur Geschichte des Landeszeughauses in Graz, S. 256 f. In: Landesmuseum Joanneum, Jahresbericht 1992, NF 22, Graz 1993, S. 233–264.

⁴ Krenn, Peter, Eine neuentdeckte Innenansicht aus dem Landeszeughaus in Graz. In: Landesmuseum Joanneum Graz, Jahresbericht 1989, NF 18, Graz 1989, S. 161–172.

nämlich bemüht, die guten Armaturen verwahrt zu halten und zuerst die schlechteren entweder an Private zu verkaufen oder an die windische Militärgrenze zu schicken. Wohl um diesen Umstand zu verschleiern, verwehrte man gewöhnlicherweise betriebsfremden Personen den Zutritt, ja sogar Fachpersonal wurde die Besichtigung des Zeughauses nicht gestattet: am 28. Mai 1661 informierten die Verordneten den landschaftlichen Zeugwart Sigmund von Klaffenau, daß der in Varazdin stationierte Grenzzeugwart Anton Salomon Schmidtmayr nach Graz gekommen war, um hier die ihm aus dem Zeughaus zugesprochenen Geschütze, bestimmt für die windische Grenze, abzuholen. Ausdrücklich wurde Klaffenau verpflichtet, die Geschütze in den Hof bringen zu lassen, die Zeughaustore aber verschlossen zu halten und seinem Amtskollegen den Zutritt ins Gebäude zu untersagen.⁵ Wollte man Schmidtmayr nur leicht entbehrliche Stücke vorführen und in ihm kein Verlangen nach besseren, moderneren Waffen wecken? Als Folge solcher Geheimhaltung hatten konsequenterweise neben dem jeweiligen Zeugwart nur noch die Büchsenmeister, Zeugschmiede, Zeugschlosser und Plattner Zutritt zum Zeughaus.

Zur Geschichte der Inneneinrichtung

Gerade das Fehlen authentischer Bildquellen weckt das Verlangen zu wissen, wie denn nun das Interieur des Zeughauses im 17. Jahrhundert tatsächlich ausgesehen hat. Wir sind in der glücklichen Lage, auf Grund ausreichender Aktenbestände im steiermärkischen Landesarchiv aussagekräftige Nachrichten zur Historie des Zeughauses zu besitzen, die nicht nur Aufschluß über die Baugeschichte des Hauses selbst, sondern auch verschiedentliche Einblicke in dessen Innenleben gewähren. So ist bekannt, daß der landschaftliche Zeugwart Hans Christoph Putterer nach der endgültigen Fertigstellung des Gebäudes im Frühjahr 1648 mit der Bitte an die Regierung herantrat, das neue Arsenal mit Holzgestellen zur Aufbewahrung der Waffen ausstatten zu lassen. In Erfüllung dieses Wunsches trugen die Verordneten dem Bauschreiber Adam Wundegger am 15. April 1648 auf, „vermeldte nottwendige Arbaith im Zeughaus vorkheren“ zu lassen.⁶ Mit ihrer Durchführung wurde ein gewisser Balthasar Guetl betraut, der schon während des Zeughausbaues die anfallenden Tischlerarbeiten besorgt und unter anderem für die heute noch im 1. Stock zu findende „Haimligkeit“ (Toilette) zwei Sitzbretter samt Deckel und hölzernen Abflußröhren angefertigt hatte.⁷ Während der Monate Mai bis Oktober 1648 war Guetl mit der Herstellung der Holzgestelle befaßt, wofür ihm endlich 27 Gulden als Entlohnung aus dem Einnehmeramt zugesprochen wurden.⁸ Das für die Ausführung seiner Arbeit – nur die wurde ihm vergolten – notwendige Holz wurde dem Tischlermeister aus Frohnleiten zugeführt: die steirische Landschaft hatte nämlich dem

⁵ Verordnete an Sigmund von Klaffenau ddo 1661 Mai 28 Graz: StLA, Zeughausakten, Schubert 2 (Zeugwarte 1510–1782).

⁶ Verordnete an Adam Wundegger ddo 1648 April 15 Graz: StLA, landschaftliches Expeditbuch 1647–1649, fol. 179 v.

⁷ Verzeichnis des Balthasar Guetl über die von ihm beim Zeughausbau geleisteten Tischlerarbeiten ddo 1647 April 10 Graz: StLA, Zeughausakten, Schubert 1 (Bau: 1581–1765).

⁸ Quittung des Balthasar Guetl über den Empfang von 27 Gulden ddo 1648 Oktober 31 Graz: StLA, Ausgabenbuch 1648, fol. 259 v.

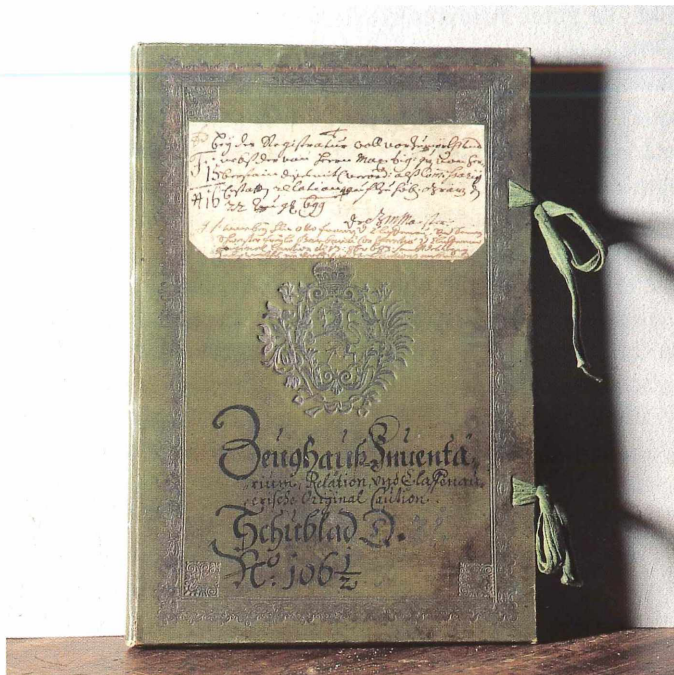


Abb. 1: Inventar des landschaftlichen Zeughauses in Graz, 1699 Juli 1

Pankraz Wagner den Auftrag erteilt, Guetl mit ausreichend Material zu versorgen, und ihm 50 Gulden Verlagsgeld dafür bezahlt.⁹

Welcher Art die Erzeugnisse Guetls waren, geht aus dem mit dem 1. Juli 1699 abgeschlossenen Inventar des Landeszeughauses (Abb. 1 und 2) hervor. Bei diesem Verzeichnis handelt es sich nicht mehr wie bei allen früheren Inventaren des 16. und 17. Jahrhunderts um eine reine Mengenangabe von Waffen und Munition, sondern erstmals auch um eine Quelle hinsichtlich Aufbewahrungsort und Aufbewahrungsart. Besagtes Inventar läßt erkennen, daß vor allem Gewehrrechen (im ersten Stock), Kästen, Truhen und Regale (im zweiten Stock) sowie Zwerchwände (im dritten Stock) zur Armatureseinlagerung dienten. Bevor wir uns nun einer genauen Rekonstruktion dieser örtlichen Gegebenheiten zuwenden, ist es notwendig aufzuzeigen, welche und wie viele Waffen zu diesem Zeitpunkt im Zeughaus eingelagert waren. Dazu muß vorab bemerkt werden, daß, bedingt durch die extreme Türkengefahr, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in zwei Kriegen mit dem osmanischen Reich kulminierte (1663/1664 und 1683–1699), die Armaturebestände auch des Grazer Zeughauses zunehmend angestiegen waren. Im Jahr 1699 war der Höchststand erreicht. Damals verzeichnete man im Zeughaus und seinen Dependancen im Eisernen Tor, im Paulustor, im Rauberhof und im Landhaus 189.156 Stück sowie zusätzliche 4069 Zentner 64 Pfund diverser Munitions- und Kugelsorten. Im Zeughausgebäude selbst, das uns in erster Linie interessiert, wurden 57.401 Stück verschiedenster Waffen und Zubehörteile gezählt.

⁹ Verordnete an Pankraz Wagner ddo 1648 April 4 Graz: StLA, Ausgabenbuch 1648, fol. 252 v.

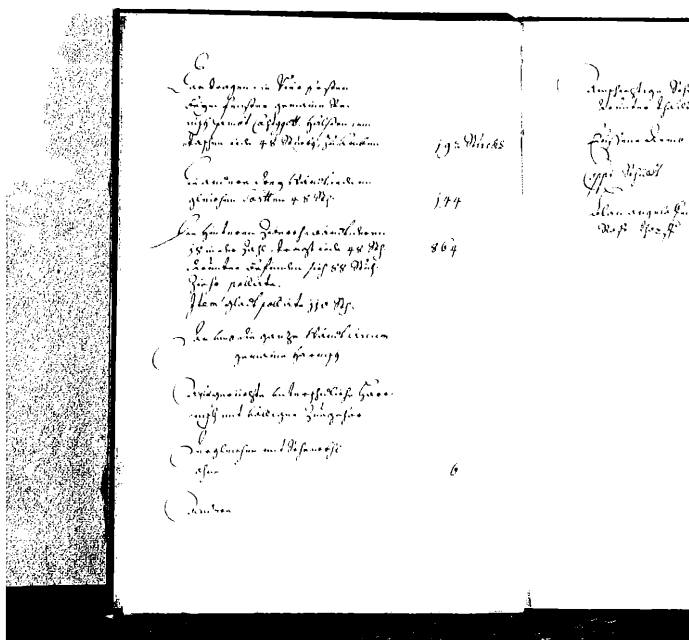


Abb. 2: Inventar des landschaftlichen Zeughauses in Graz, 1699 Juli 1

Erdgeschöß:	65 Geschütze
	130 Granaten
	115 Wasserspritzen
	48 Bomben
	358 Stück
1. Stock:	9044 Feuerwaffen (Feuerrohre, Musketen, Doppelhaken, Musquetons)
	9038 Zubehör (Kugelmödel, Musketengabeln, Patronentaschen)
	18.082 Stück
2. Stock:	6077 Feuerwaffen (Pistolen, Fissiquen, Karabiner, Puffer)
	1234 Harnische (Reiterkürasse, ganze Harnische)
	9032 Zubehör (Spanner, Karabinerhaken, Karabinerriemen, Hulfter, Pulverflaschen, Mödel)
	16.343 Stück
3. Stock:	3812 Feuerwaffen (Pistolen)
	1558 Harnische (Reiterkürasse, Landsknechtsharnische)
	40 Zubehör (Schilde, Roßstimen, Handschuhe, Diechlinge)
	5410 Stück
4. Stock:	382 Helme (Sturmhauben, Pickelhauben)
	147 Harnischteile (Krägen, Bruststücke, Handschuhe)
	3758 Stangenwaffen (Springstöcke, Hellebarden, Morgensterne, Partisanen)
	7720 Feuerwaffen (Fissiquen, Karabiner, Feuerrohre)
	3077 Blankwaffen (Säbel, Degen, Schlachtschwerter, Hacken, Hirschfänger)
	2112 Zubehör (Mödel, Trommeln, Patronentaschen, Musketengabeln)
	12 Fahnen
	17.208 Stück

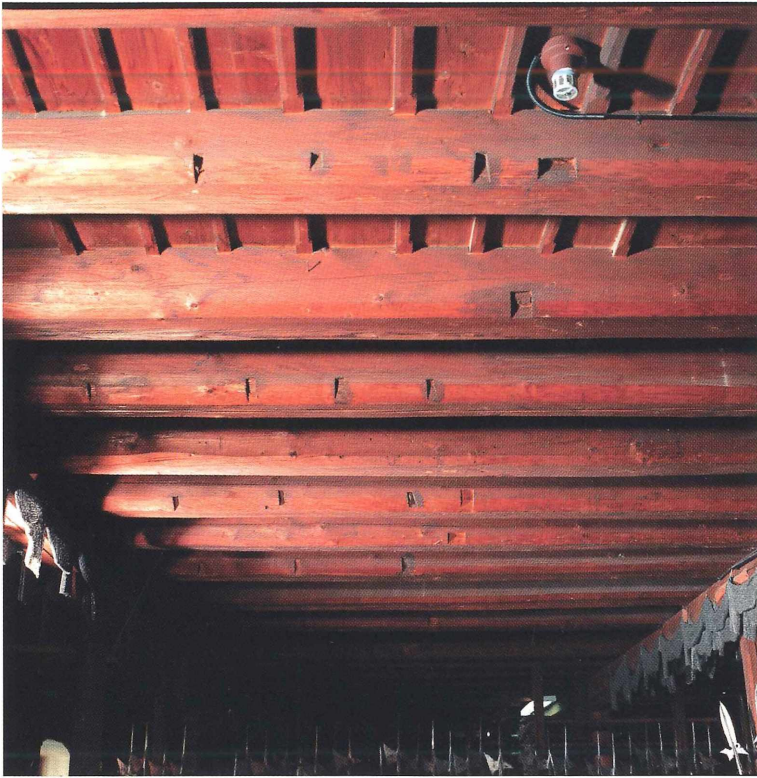


Abb. 3: An den Trambalken sind noch die Ausnehmungen für die früheren hölzernen Steher erhalten (vgl. auch Abb. 7, 8)

Versuch einer Rekonstruktion der Waffenlagerung im 17. Jahrhundert

Wie schon erwähnt, bietet das Inventar vom 1. Juli 1699 erstmals Einblick in Art und Weise, wie die landschaftlichen Armatursbestände am Ende des 17. Jahrhunderts (und auch später noch) im Zeughaus gelagert wurden. Für einige Stockwerke (vor allem das zweite und dritte) existieren erstaunlich genaue Nachrichten über Verwahrungsart und Standort der Kriegsmaterialien, während für andere Etagen die Angaben relativ oberflächlich gehalten sind. So wissen wir etwa, daß die im zweiten und dritten Stock befindlichen Pistolen in mit bis zu 13 Einlegefächern ausgestatteten „Kästen“ (die heute noch zu sehenden Wandnischen) lagen, daß die Reiterharnische im dritten Stock auf hölzernen Wänden hingen, während sie im zweiten Stock liegenderweise in Regalen verwahrt wurden. Zubehörteile, wie Pulverflaschen, Spanner, Karabinerhaken, Karabinerringe, Patronentaschen oder Kugeltaschen, wurden in „Puschen“ (Bündel) zusammengefaßt und zumeist nächst den ihnen zugehörigen Waffen an den Deckentramen bzw. an den eingezogenen Bretterwänden befestigt. Kleinmaterial, wie Feuersteine, Kugeln und Mödel, waren in mit Eisenbändern beschlagenen Holztruhen, die bei den Fenstern standen, aufbewahrt. Die Gewehre der ersten Etage lagen auf über den ganzen Raum verteilten Gewehrrechen, während jene im vierten Stock senkrecht „ymb vnd ymb“ an den Wänden hingen. Die Blank- und Stangenwaffen, ebenfalls im vierten Stock befindlich, waren in Stellagen gelagert.



Abb. 4: Der Steher eines ehemaligen Gewehrrechs wurde zum waagrechten Träger eines Harnischregals

So aufschlußreich diese den Inventaren vom 1. Juli 1699 und vom 28. Juni 1714 entnommenen Hinweise auch sein mögen, so reichen sie alleine für eine detailgerechte Rekonstruktion der „historischen“ Inneneinrichtung nicht aus. Wahrscheinlich wären wir beim Versuch, die alte Aufstellungsweise zu ermitteln, mit größeren Problemen konfrontiert, wären nicht trotz des Umbaus der Jahre 1880/1881 deutliche Spuren des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten geblieben. Sowohl an den Deckentramen als auch in den Fußböden sind nämlich Einkerbungen sichtbar geblieben, die eindeutig der Zeit vor dem 19. Jahrhundert zuordbar sind. Sie alle wurden von H. Heilinger ausgemacht, der überdies feststellte, daß bei den Umbauarbeiten von 1880/1881 die in den einzelnen Stockwerken vorhanden gewesene hölzerne Inneneinrichtung zersägt und für die Neugestaltung verwendet wurde. Allerdings wurde dabei das Unterste zuoberst gekehrt: so wurden mitunter ehemalige „Steher“ zu liegenden Trägern für Regale, Einlagebretter verkürzt und paarweise für breitere Stellagen verwendet, aus Truhen fertigte man Regalböden. Dennoch sind aber auch einige Originalbretter samt ihren Ausnehmungen sowie etliche Steher erhalten geblieben (Abb. 3 bis 6).

Ihre Existenz lassen im Verein mit den Hinweisen aus den Inventaren der Jahre 1699 und 1714 eindeutige Rückschlüsse auf die alte Aufstellungsweise zu. Für das dritte Stockwerk existieren Nachrichten über 18 Zwerchwände,¹⁰ die den rück-

¹⁰ Der Ausdruck „zwerch“ bedeutet soviel wie „quer“, Zwerchwände sind daher Querwände.

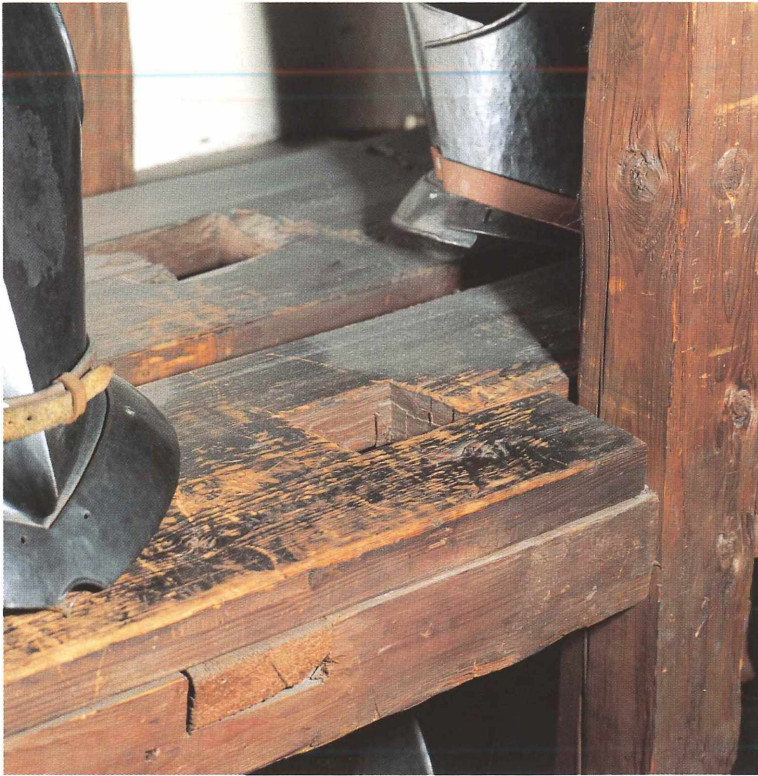


Abb. 5: Die Einlagebretter der „alten“ Harnischregale wurden verkürzt und paarweise in neuen Stellagen verwendet. Die originalen Mittelausnehmungen sind noch erhalten. (vgl. auch Abb. 16, 17)

wärtigen Teil der Rüstkammer ausfüllten und Reiterkürasse trugen. Bei der Überprüfung dieser Aussage zeigte sich, daß von den 37 Deckentramen (vom Stiegenhaus zu dem dem Landhauskeller zugewandten Part gezählt) an genau 18 Trambäumen Reste von aufgenagelten Brettern sichtbar sind. An diesen entsprechenden Brettern waren vertikale Pfosten befestigt, die (in diesem Fall) als Träger für die aus Holzbrettern gefertigten Zwerchwände dienten. In ähnlicher Weise konnten auch die in den Inventaren genannten „Ersten 4: Wändte beim Fenster“ (der Herrengassenseite) sowie die „andern 3: Wändt“ (parallel zum Stiegenhaus) lokalisiert werden. Hier allerdings wurden die senkrechten Hölzer, die die Bretterwände trugen, direkt in den an den Trambalken dafür vorgesehenen Ausnehmungen befestigt. Dazu wurde das obere Ende der Steher so weit rechtwinkelig ausgeschnitten, daß der breitere Teil direkt unter den Trambalken geklemmt werden konnte, während man den schmälere, brettähnlich überstehenden Teil direkt in die Kerbe des Trams nagelte. Auf diese Weise wurde ein seitliches Wegrutschen der Pfosten verhindert. Das bodennahe Ende der Steher dagegen war in liegende Kanthölzer eingelassen, welche ihrerseits mit Dübeln im Fußboden verankert waren (Abb. 7 bis 9). Die Dübellöcher lassen sich übrigens, gleich den Kerben an den Deckentramen, bis heute nachweisen.



Abb. 6: Teile ehemaliger Kugeltruhnen dienen jetzt als Einlagebretter für Harnischregale

Weitere Untersuchungen zeigten, daß im rückwärtigen Teil auch der anderen Stockwerke an jeweils 18 Deckentramen derlei Ausnehmungen nachzuweisen sind. Wie im dritten Stock nahmen auch hier die Einkerbungen vertikal stehende Pfosten auf. Einander paarweise zugeordnet, dienten diese Hölzer als Träger für Gewehrrechen (erster Stock) oder für Regale (zweiter und vierter Stock). Gleichermaßen konnten auch die sogenannten „Kästen“, in denen im zweiten und dritten Stock die Pistolen aufbewahrt wurden, rekonstruiert werden. Wir wissen, daß diese Kästen zwischen sieben und dreizehn Einlagebretter hatten. Betrachtet man die rings an den Wänden des Zeughauses befindlichen Holzvertäfelten Nischen, so fallen großteils an deren Seitenwänden waagrecht montierte Holzleisten auf, die einst die Auflagebretter für die Pistolen getragen hatten. Da sich die Zahl dieser Leisten mit den Angaben über die Zahl der in den Inventaren genannten Einlagebrettern deckt, darf es als erwiesen angesehen werden, daß die Mauernischen mit den Pistolenkästen identisch sind. Verschlossen dürften die Schränke durch zweiflügelige Türen gewesen sein – zumindest erlauben teilweise erhalten gebliebene Scharniere beiderseits der Nischen diesen Schluß (Abb. 10, 11). Wenden wir uns nun der konkreten Erforschung der einzelnen Stockwerke zu!

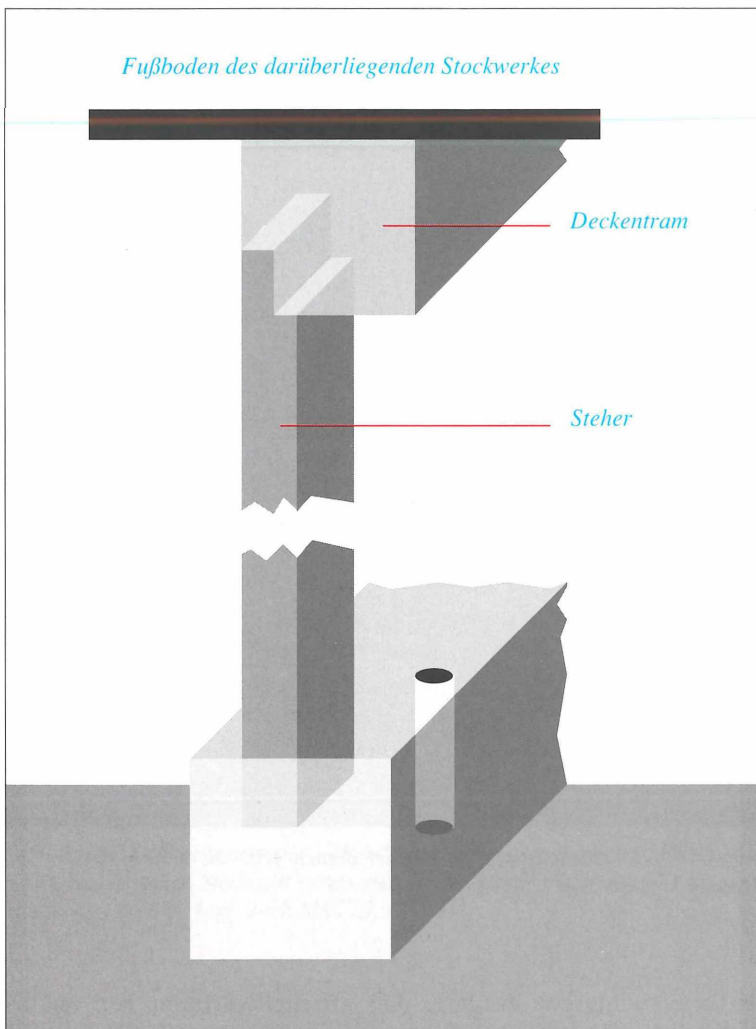


Abb. 7: Befestigung der Steher an den Deckentramen

Erster Stock

Hier dominierten die Gewehrrechen. Im herrengassenseitigen Teil der Rüst-
kammer (fortan als „A“ bezeichnet) sind an drei Deckenbalken in regelmäßigen
Abständen sechs Einkerbungen feststellbar, in denen vertikale Pfosten befestigt
waren. Da je zwei dieser Steher einen Gewehrrechen bildeten, barg dieser Teil des
Zeughauses insgesamt neun frei im Raum stehende Rechen. In dem dem Stiegenhaus
gegenüberliegenden Abschnitt (fortan als „B“ bezeichnet) tragen fünf Trambalken je
vier Kerben, so daß hier insgesamt zehn Gewehrrechen Platz fanden, während im
rückwärtigen Teil (fortan als „C“ bezeichnet) 18 Balken wiederum jeweils sechs
Ausnehmungen aufweisen. Aus der abermaligen paarweisen Steherzuordnung
ergaben sich pro Reihe drei, insgesamt also 54 Gewehrrechen. Zusammengerechnet
standen dem Zeugwart demnach im ganzen ersten Stockwerk 73 Rechen für die
Waffenlagerung zur Verfügung (Abb. 12).

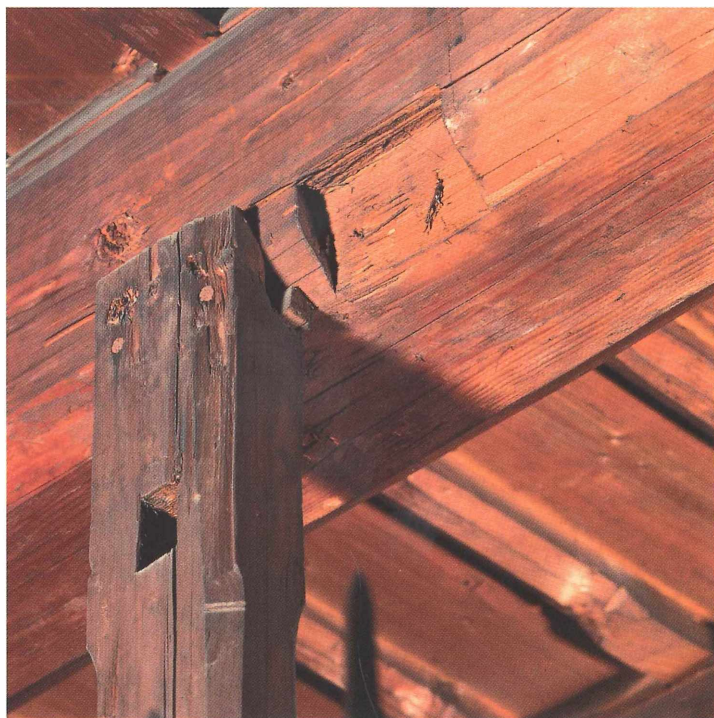


Abb. 8: Erhalten gebliebene Kerbe an einem der Dachtrame, daneben einer der wenigen originalen Steher (vgl. auch Abb. 7)



Abb. 9: Dübelloch im Fußboden

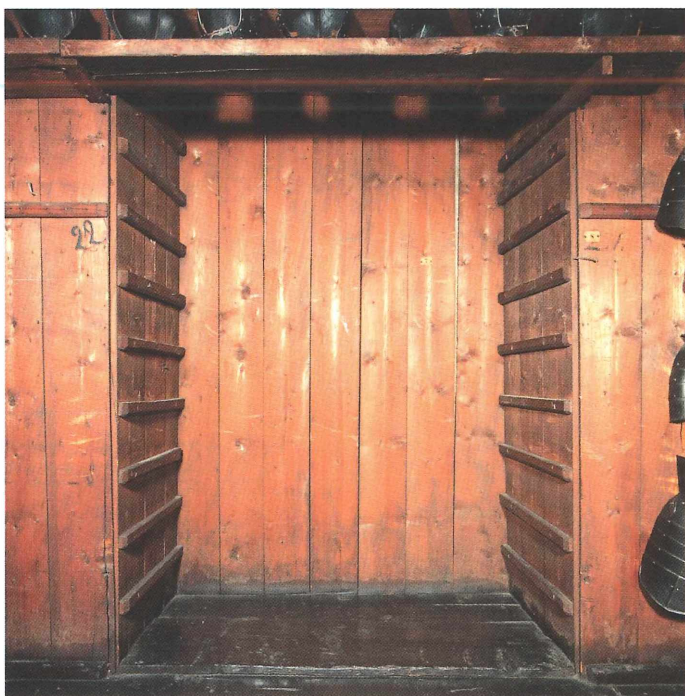


Abb. 10: Mit Holz verkleidete Wandnische im dritten Stock, die im 17. und 18. Jhdt. als Gewehrkasten diente. Die Trägerleisten für die (nicht mehr vorhandenen) Einlagebretter existieren noch

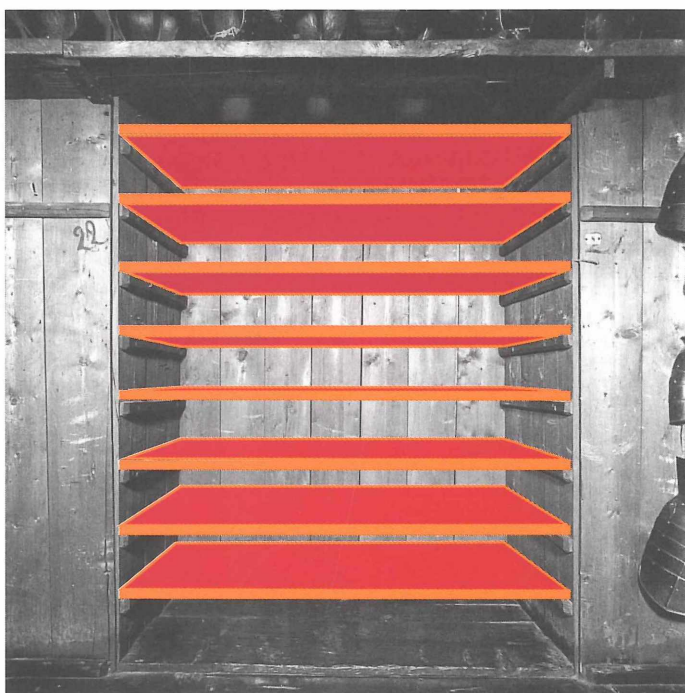
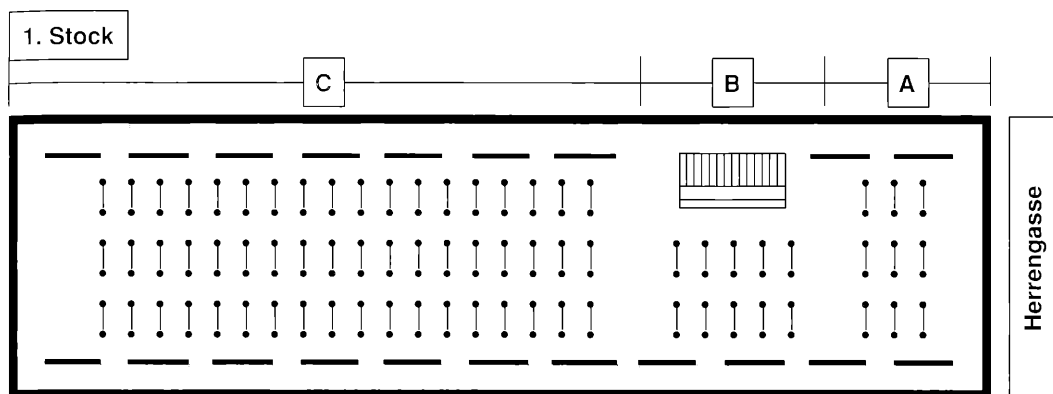


Abb. 11: Rekonstruktionszeichnung eines Pistolenkastens



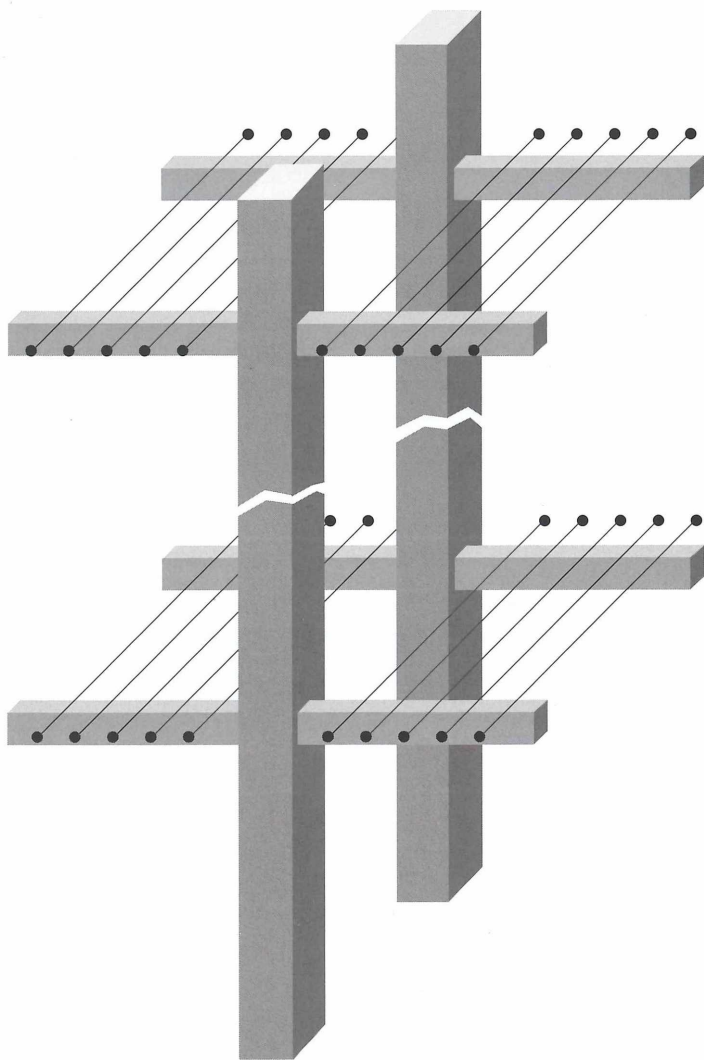
- | Gewehrrechen (freistehend) mit einem Fassungsvermögen von maximal 120 Waffen
 — Wandrechen für schwere Doppelhaken mit einem Fassungsvermögen von maximal 24 Waffen
- in **A** 9 Gewehrrechen für 1.080 Stück
 in **B** 10 Gewehrrechen für 1.200 Stück
 in **C** 54 Gewehrrechen für 6.480 Stück

Abb. 12: Situationsplan für Gewehrrechen im ersten Stock

Vergleiche der noch heute im ersten Stock vorhandenen Gewehrrechen mit den zu Regalen „verarbeiteten“ ehemaligen Stehern (in denen die Löcher für die Ausleger noch sichtbar sind) haben folgendes ergeben: jeder senkrechte Pfosten war in regelmäßigen Abständen von 23 Zentimeter zwölfmal durchbohrt. In jeder dieser Öffnungen waren Querhölzer so verkeilt, daß sie beiderseits herausragten und zur Lagerung von je fünf Waffen (Musketen, Musquetons, Feuerrohren) geeignet waren. Derart gestaltet, bot jeder Gewehrrechen Platz für maximal 120 Büchsen (Abb. 13). Folgt man dieser Berechnung für das gesamte erste Stockwerk, so konnten auf den insgesamt 73 vorhandenen Rechen 8760 Gewehre gelagert werden. Tatsächlich waren, wie das Inventar von 1699 ausweist, 8577 Waffen vorrätig. Zu dieser Zahl kamen noch 467 schwere Doppelhaken, die auf Grund ihres Gewichtes in geringerer Zahl (maximal 24 Stück) auf zusätzlichen Rechen, die an den freien Mauerstücken zwischen den Fenstern montiert waren, verwahrt werden mußten.

Erwähnenswert für den ersten Stock bleibt auch die Tatsache, daß der Fußboden noch die Originalpflasterung des 17. Jahrhunderts aufweist. Es handelt sich dabei um gebrannte, jedoch unglasierte Bodenziegel rötlicher Farbe, die teilweise sogar noch Fertigungsmarken des Herstellers, Georg Pämber aus Kroisbach bei Graz,¹¹ tragen. Als Kuriosum mag schließlich jene Bodenplatte angesehen werden, die den deutlichen Abdruck eines dem Handwerker entfallenen Messers mit Hirschhorngriff zeigt (Abb. 14, 15).

¹¹ Georg Pämber hatte am 8. Oktober 1544 die erwähnten Fußbodenziegel (5700 Stück) ins Zeughaus gebracht und als Bezahlung dafür 159 Gulden erhalten: StLA, Zeughausakten, Schubert 1 (Bau: 1581–1765).



*Abb. 13: Gewehrrechen, 1. Stock (Rekonstruktion).
Jedes Auslegerpaar trug fünf Waffen*



Abb. 14. Initiale „P“ des Zieglers Georg Pämber, der die Pflasterziegel für den Boden des ersten Stockwerkes lieferte.



Abb. 15: Dieser Fußbodenziegel im ersten Stock zeigt deutlich den Abdruck eines dem Handwerker entfallenen Messers mit Hirschhorngriff.

Zweiter Stock

An 18 Deckentramen im Abschnitt „C“ des zweiten Stockwerkes lassen sich in auffallender Regelmäßigkeit je drei Ausnehmungen nachweisen, die zur Fixierung senkrecht stehender Kanthölzer dienten. Diese Steher bildeten die Basis für Regale, die zur Lagerung von Reiterkürasse geeignet waren. Obwohl beim Umbau im vorigen Jahrhundert der Großteil der dazugehörigen Stellagenbretter zersägt worden war, blieben doch einige im Originalzustand erhalten. Auch die ursprünglich vertikal stehenden Pfosten lassen sich in den „modernen“ Regalen noch feststellen. Diesbezüglich angestellte Untersuchungen haben gezeigt, daß die Steher in regelmässigen Abständen von 47 Zentimeter jeweils fünf Bohrungen aufwiesen. Die Bretter selbst hatten bei einer Gesamtlänge von 600 Zentimeter mittig sowie links und rechts quadratische Ausnehmungen, durch die die Pfosten geschoben wurden. Die Bohrlöcher in den Stehern dienten indes zur Aufnahme der zur Befestigung der Regalböden nötigen Keile. Die jeweils fünf Öffnungen in den Stützen sind aber auch als Hinweis zu werten, daß die im Abschnitt „C“ befindlichen 18 Harnischstellagen bei einer Höhe von 235 Zentimeter und einer Länge von 600 Zentimeter insgesamt fünf Fächer aufwiesen (Abb. 16).

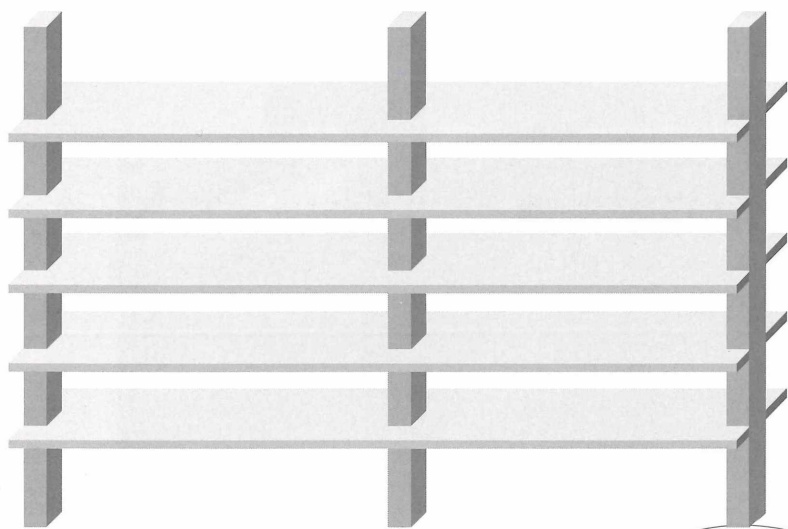


Abb. 16: Harnischregal im 2. Stock (Rekonstruktion)

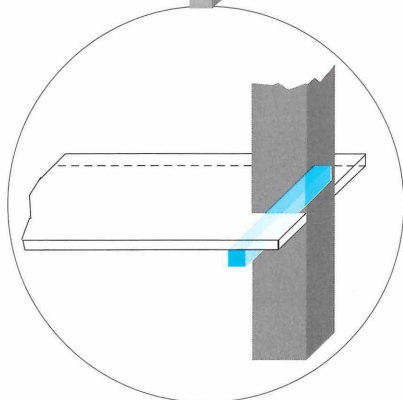
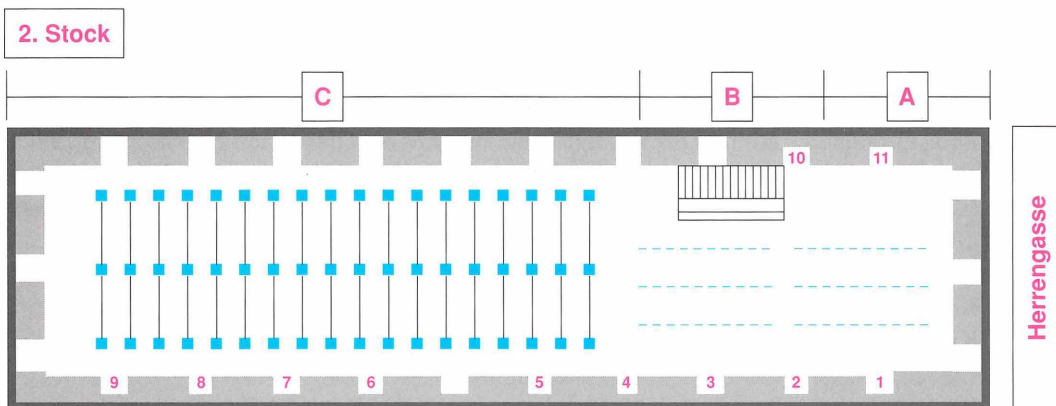




Abb. 17: Auf den Harnischregalen des zweiten Stockwerkes (vgl. Abb. 16) lagerten Reiterkürasse.



- 1–11** Pistolenkästen
Fassungsvermögen zwischen 240 und 480 Pistolen, gelagert auf 9 bis 10 Einlagefächern

----- mutmaßliche Regale



Harnischregale mit je 5 Einlagebrettern und 3 vertikalen Stehern
Fassungsvermögen von je 80 Kürasse

Abb. 18: Situationsplan für Harnischregale und Pistolenkästen im zweiten Stock

Gelagert wurden in den Regalen 860 Reiterkürasse (Arkebusierreiter), bestehend aus Brust, Rücken, Halskrägen und Pickelhauben, sowie weitere 312 „geschobene“ (husarische) Kürasse. Viele der heute noch vorhandenen Harnische weisen im Schulterbereich auffällige Scheuerspuren auf, woraus glaubhaft wird, daß man sie seinerzeit am Rücken liegend aufbewahrte (Abb. 17). Der zugehörige Helm dürfte zwischen Brust und Rücken gelegen haben. Von uns durchgeführte Versuche haben ergeben, daß pro Regalboden 16 Kürasse Platz fanden. Somit faßte jede Stellage 80 Harnische. Hochgerechnet waren dies bei den im Abschnitt „C“ stehenden 18 Regalen also insgesamt 1440 Stück.

Nicht ganz so klar stellt sich die Situation in den Sektoren „A“ und „B“ dar. Zwar sind auch hier die schon bekannten Kerben an den Deckenbalken zu finden, doch fehlen in den Inventaren jegliche Hinweise auf das Vorhandensein von Regalen. Wir wissen jedoch, daß im zweiten Stock neben den Harnischen und Pistolen auch Gewehre verwahrt waren: 1131 Karabiner und 187 Steinschloßgewehre im Jahr 1699 bzw. 560 Karabiner und 135 Steinschloßgewehre im Jahr 1714. Da die Kerben an den Deckenramen und hier auch im Fußboden mit schöner Regelmäßigkeit vorkommen, für Gewehrrechen aber nicht in Frage kommen (sie liegen zu weit auseinander), könnten aber auch hier Regale gestanden haben.¹² In diesen Stellagen wären dann die Feuerwaffen gelagert gewesen (Abb. 18). Nähere Erläuterungen müssen jedoch vorerst solange unterbleiben, bis künftige Untersuchungen mehr Aufschluß gebracht haben.

Wesentlich besser informiert sind wir über die Lagerung der Pistolen. Sowohl das Inventar von 1699 als auch jenes von 1714 erläutert, wieviele Pistolenpaare in welchen Kästen auf wievielen Fächern lagen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß es sich bei den sogenannten „Kästen“ um die mit Einlagebrettern versehenen Mauernischen handelt, so daß eine ausführliche Beschreibung hier unterbleiben kann. Es genügt zu erwähnen, daß die Zählung der Kästen herrengassenseitig beim rechten Fenster begann und, im Uhrzeigersinn fortlaufend, mit der elften Nische beim linken Fenster endete. Am Grundrißplan (wie Abb. 18) wurden die Kästen mit den Nummern 1 bis 11 versehen. Interessant erscheint, daß die Waffen teilweise äußerst dicht beieinander lagen, wie folgende Aufstellung verdeutlicht:

- Kasten 1: 10 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 2: 9 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren, 1 Fach mit 12 Pistolenpaaren
- Kasten 3: 9 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 4: 10 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 5: 8 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren, 1 Fach mit 24 Pistolenpaaren
- Kasten 6: 9 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren, 1 Fach mit 34 Pistolenpaaren
- Kasten 7: 10 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 8: 10 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 9: 10 Fächer mit je 24 Pistolenpaaren
- Kasten 10: 10 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren
- Kasten 11: 10 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren

Was abschließend das im zweiten Stock eingelagerte Zubehör betrifft, bleibt zu erwähnen, daß dieses stets in der Nähe der Waffen aufbewahrt wurde. So faßte man

¹² Es fällt auf, daß im Rauminnen des 1. Stocks ausschließlich Gewehrrechen, des 3. Stocks nur Bretterwände und des 4. Stocks nur Holzrechen vorkommen. Diese Tatsache legt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß auch im Abschnitt „A“ und „B“ des 2. Stocks Regale standen.



Abb. 19: Im Original erhalten gebliebene Holztruhe des 17. Jahrhunderts mit Kugelzangen

die Karabinerhaken und Karabinerriemen bündelweise zu je 20 bis 25 Stück zusammen und hängte sie neben den Karabinern (an den Stehern der Regale?) auf. Desgleichen wurden auch Pulverflaschen und Spanner zu Puschsen sortiert, jedoch an den Deckentramen befestigt. Feuer- und Flintensteine, die in der enormen Anzahl von 45.650 Stück vorrätig waren, wurden in vier Truhen, aufgestellt bei den Fenstern (welche, wird nicht erwähnt), gelagert. Erhalten hat sich bis heute leider nur eine einzige dieser Truhen (Abb. 19). Sie ist jetzt mit Kugelzangen gefüllt und in einer Fensternische des ersten Stockwerks aufgestellt.

Dritter Stock

Ähnlich wie in der zweiten Etage wurden auch hier Pistolen in den Wandnischen („Kästen“) gelagert, wobei ihre Anordnung als durchaus gleichwertig bezeichnet werden darf. Interessant zu hören aber ist, daß der dritte und neunte Kasten nicht belegt wurden, weil Feuchtigkeit in sie eingedrungen war.

Kasten 1: 10 Fächer mit je 30 Pistolenpaaren

Kasten 2: 13 Fächer mit je 16 Pistolenpaaren

Kasten 3: leer

Kasten 4: 13 Fächer mit je 30 Pistolenpaaren

Kasten 5: 13 Fächer mit je 17 Pistolenpaaren

Kasten 6: 13 Fächer mit je 30 Pistolenpaaren

Kasten 7: 13 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren

Kasten 8: 7 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren

Kasten 9: leer

Kasten 10: 13 Fächer mit je 12 Pistolenpaaren

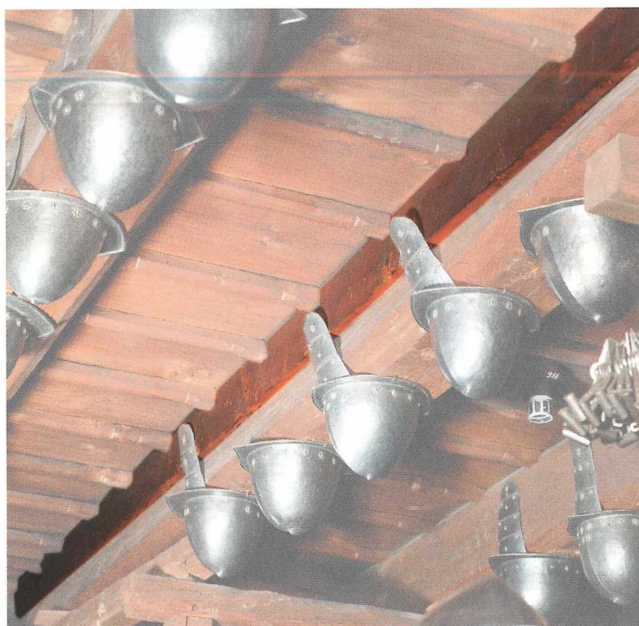


Abb. 20: Rest einer Zwerchwand, dritter Stock. Erhalten geblieben ist das direkt am Deckentram aufgenagelte oberste Brett der früheren Wand

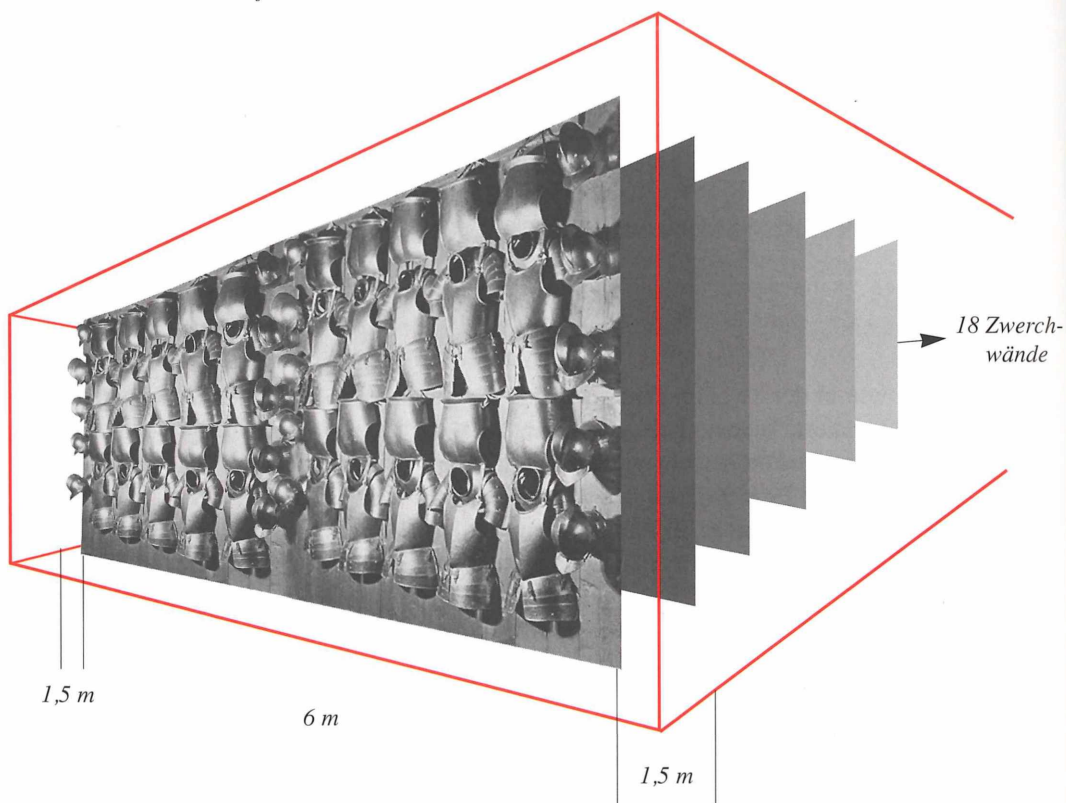
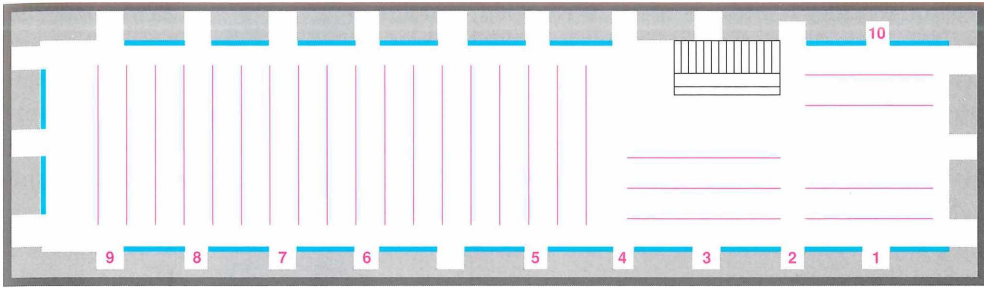


Abb. 21: Rekonstruktionszeichnung der Zwerchwände des 3. Stocks



1–10 Kästen mit Pistolen

- 1** = 10 Fächer à 30 Paare
- 2** = 13 Fächer
- 3** = leer
- 4** = 13 Fächer à 30 Paare
- 5** = 13 Fächer
- 6** = 13 Fächer à 30 Paare
- 7** = 13 Fächer à 12 Paare
- 8** = 7 Fächer à 12 Paare
- 9** = leer
- 10** = 13 Fächer à 12 Paare

— 20 Wandstücke
mit ca. je 15 gemeinen Harnischen,
insgesamt 306 Stück

— Zwerchwände bzw. Bretterwände
mit 24 Reiterkürasse auf jeder Seite

auf den 4 Wänden bei den Fenstern
(Herrengasse): 192

auf den 3 Wänden beim Stiegenhaus: 144

auf den 18 Zwerchwänden: 864

Abb. 22: Situationsplan für die Zwerchwände und die Pistolenkästen im dritten Stock



Abb. 23: Holzwand zur Befestigung von Landsknechtsharnischen im dritten Stock

Neben den Pistolen wurden auch im dritten Stock gemeine Reiterharnische (Arkebusierreiter) aufbewahrt. Ganz anders als in der zweiten Etage lagen die Rüstungen hier allerdings nicht in Regalen, sondern hingen auf Bretterwänden, die im Inventar als „Zwerch=Wändt“ bzw. als „die Vier Ersten Wändt beym Fenster“ sowie als die „andern drey Wändt“ bezeichnet werden (1699). Wie schon angedeutet, tragen die Deckenbalken im Abschnitt „C“ noch die Reste von aufgenagelten Brettern (Abb. 20), an denen senkrechte Pfosten befestigt waren, die wiederum die erwähnten Holzwände trugen (vgl. Seite 162). Eine nochmalige nähere Erläuterung scheint daher nicht mehr notwendig. Auf diesen 18 Zwerchwänden (Abb. 21) waren nun je 48 Reiterharnische samt dazugehörigen Casquets, Krägen und Armtaschen aufgehängt, insgesamt demnach 864 Stück. Die gleiche Grundzahl an Harnischen (je 48 Stück) trugen auch die bei den Herrengassenfenstern im Abschnitt „A“ befindlichen vier bzw. die beim Stiegenhaus im Sektor „B“ aufgestellten drei Wände. Somit konnten dort 192 bzw. 144 Arkebusierreiterrüstungen untergebracht werden. Die Besonderheit an dieser Aufstellungsart war, daß die Zwerchwände parallel zur Schmalseite des Zeughauses standen, wodurch das durch die Hoffenster einfallende Tageslicht auch zwischen die Reihen der Harnische drang. Im Gegensatz dazu standen die in „A“ und „B“ befindlichen sieben Wände parallel zur Längsseite des Arsenal, so daß hier das aus den zur Herrengasse führenden Fenstern eindringende Licht direkt die Rüstungen ausleuchtete (Abb. 22).

Zur Zahl der insgesamt 1200 Reiterkürasse gerechnet wurden im dritten Stock außerdem weitere 306 „gemeine Harnische“ (gemeint sind Landsknechtsharnische)¹³, die „ymb die ganze Wändt circum circa“ hingen. Zur Befestigung dieser Rüstungen dienten die zwischen den Hoffenstern bzw. den Pistolenkästen befindlichen freien Mauerflächen, woraus sich jene Aufstellungsart ergab, die auch heute noch zu sehen ist (Abb. 23). Komplettiert wurde die Zahl der Harnische schließlich durch 52 „aufgerichte vnterschiedliche“ Rüstungen, die wohl auf hölzernen Ständern montiert waren. Ihr genauer Standort konnte jedoch nicht mehr ermittelt werden. Diese Aussage gilt übrigens auch für das im dritten Stock aufbewahrte Zubehör, wie Schilde, Roßstirnen und Handschuhe.

Vierter Stock

Am problematischsten stellt sich die Rekonstruktion dieser Etage dar. Für Verwirrung sorgt schon die Tatsache, daß in unseren nämlichen Inventaren allein für den vierten Stock drei unterschiedliche Rüstkammern genannt werden:

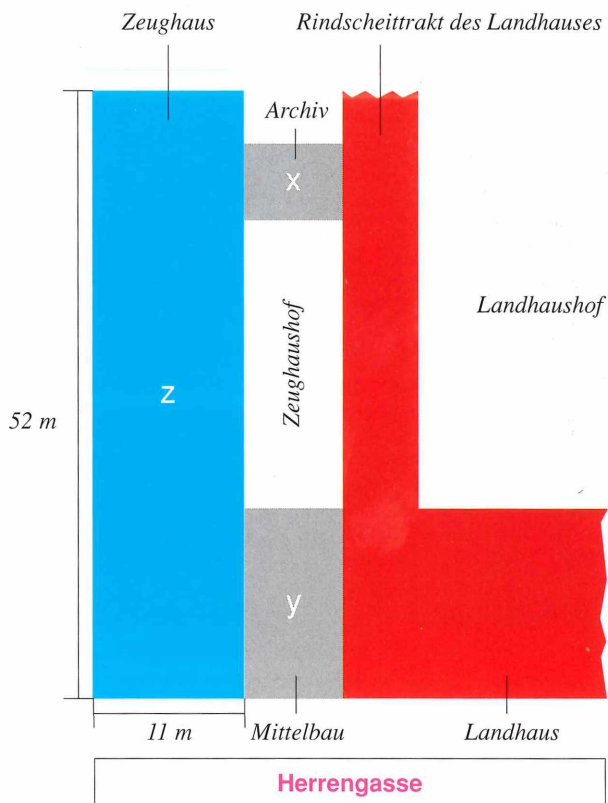
„In der Inneristen Rüst=Cammer Erster Höche herab“ (fortan als „X“ bezeichnet)

„In der Heraus: oder mitteren Rüst=Cammer“ (fortan als „Y“ bezeichnet)

„In der Ersten langen herausigen Rüst=Cammer“ (fortan als „Z“ bezeichnet).

Um zu verstehen, was damit gemeint ist, müssen wir die Bausituation des Zeughauses in der Mitte des 17. Jahrhunderts berücksichtigen. Nach der Fertigstellung des Zeughauses, das baulich getrennt vom Landhaus errichtet worden war, wurde im Jahr

¹³ Die Landsknechtsharnische stammten vorwiegend aus Augsburg und Nürnberg und waren bereits im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts angekauft worden. Weitere dieser Rüstungen waren aber auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Graz gefertigt worden. Allerdings muß dazu bemerkt werden, daß die Landsknechtsharnische in der Entstehungszeit der Inventare 1669 und 1714 nicht mehr in Gebrauch waren.



x = In der Innersten Rüst=Cammer Erster Höhe herab

y = In der Herauß: oder mittleren Rüst=Cammer

z = In der Ersten langen herausigen Rüst=Cammer von der Höhe herab

Abb. 24: Rekonstruktionszeichnung der im vierten Stock des Zeughauses und der angrenzenden Gebäude befindlichen drei Rüstkammern

1645 eine Verbindung zwischen beiden Gebäuden geschaffen.¹⁴ Aus dem von Heinrich Formentini und Josef Carlon gezeichneten Plan des Landhauses, der den Zustand des Jahres 1778 wiedergibt,¹⁵ wird erkenntlich, daß eben der an das vierte Stockwerk des Zeughauses angrenzende Raum dieses Verbindungshauses als Rüstkammer genutzt wurde. Dem gleichen Verwendungszweck zugeführt wurde schließlich auch das Dachgeschoß des im Jahr 1673 zwischen Zeughaus und Landhaus neu errichteten landschaftlichen Archivs.¹⁶ Legt man diese Erkenntnisse dem Grundriß Formentinis und Carlons zugrunde und folgt man dem Gedankengut der Planzeichner, die die der Schmiedgasse zugewandte Baumasse stets als „hinten“ oder „innen“ bezeichneten, so ergibt sich bei der Benennung der Rüstkammern folgende Aufteilung: „X“ wäre der Dachboden es Archives, „Y“ die oberste Kammer des

¹⁴ Toifl, Leopold, Zur Geschichte, S. 245 (wie Anm. 3).

¹⁵ StLA, Pläne Graz, Mappe 42, Nr. 290.

¹⁶ Toifl, Leopold, Zur Geschichte, S. 249 (wie Anm. 3).



Abb. 25: Aus dem frühen 18. Jhdt. stammende Kreideaufschrift an einem Deckentram des vierten Stockwerkes: „E = 340 Stuk Karabiner Riem mit Karabiner Hagen“

zwischen Landhaus und Zeughaus stehenden Traktes und „Z“ der eigentliche vierte Stock des Zeughauses selbst (Abb. 24).

Obgleich die Inventare von 1699 und 1714 diese Annahme nicht ausdrücklich bestätigen, so sind in ihnen doch Hinweise für ihre Richtigkeit zu finden: einer der Deckentrame des vierten Stockwerkes trägt die dem frühen 18. Jahrhundert zuzuordnende Kreideaufschrift: „E = 340 Stuk Karabiner Riem mit Karabinerhagen“ (Abb. 25). Diese Aussage stimmt inhaltlich mit dem Inventar von 1714 überein, welches das Vorhandensein von Karabinerriemen und Karabinerhaken allein für die „lange herausige Rüst=Cammer“ ausweist. Weiters sind im heute noch erhaltenen Verbindungs- trakt zwischen Arsenal und Landhaus (den wir als „Y“ mutmaßen) Gewehrrechen erhalten, die für die Lagerung der längenmäßig kürzeren Karabiner in Frage kommen. Aus beiden Inventaren geht hervor, daß eben in „Y“ derlei Waffen gelagert waren.

Leider gibt weder das Verzeichnis von 1699 noch jenes von 1714 konkrete Hinweise auf die Lagerungsart der im vierten Stock verwahrten Zeugbestände. Klar ersichtlich wird nur, daß in der Rüstkammer „X“ Harnischeile lagen, während Raum „Y“ ausschließlich der Aufbewahrung von insgesamt 2340 Feuerwaffen diente. Zahlenmäßig höher und zugleich sortenreicher bestückt zeigte sich indes der eigentliche vierte Stock „Z“ mit diversen Stangen-, Blank- und Feuerwaffen. Die einzige Aussage hinsichtlich des Aufbewahrungsmodus betrifft Kammer „Y“, wo 389 Karabiner „ymb vnd ymb“ (die Wände) henckhen“. Obgleich die archivalischen Quellen in ihrem Fall versiegen, kann doch einiges über das Aussehen der letzten Etage gesagt werden.

Im Abschnitt „C“ zeigen nämlich wiederum 18 Deckentramen die schon bekannten Einkerbungen. Hier sind pro Balken acht Ausnehmungen zu beobachten, wobei allerdings ein Unterschied zu den übrigen Stockwerken (in denen jeder zweite Balken

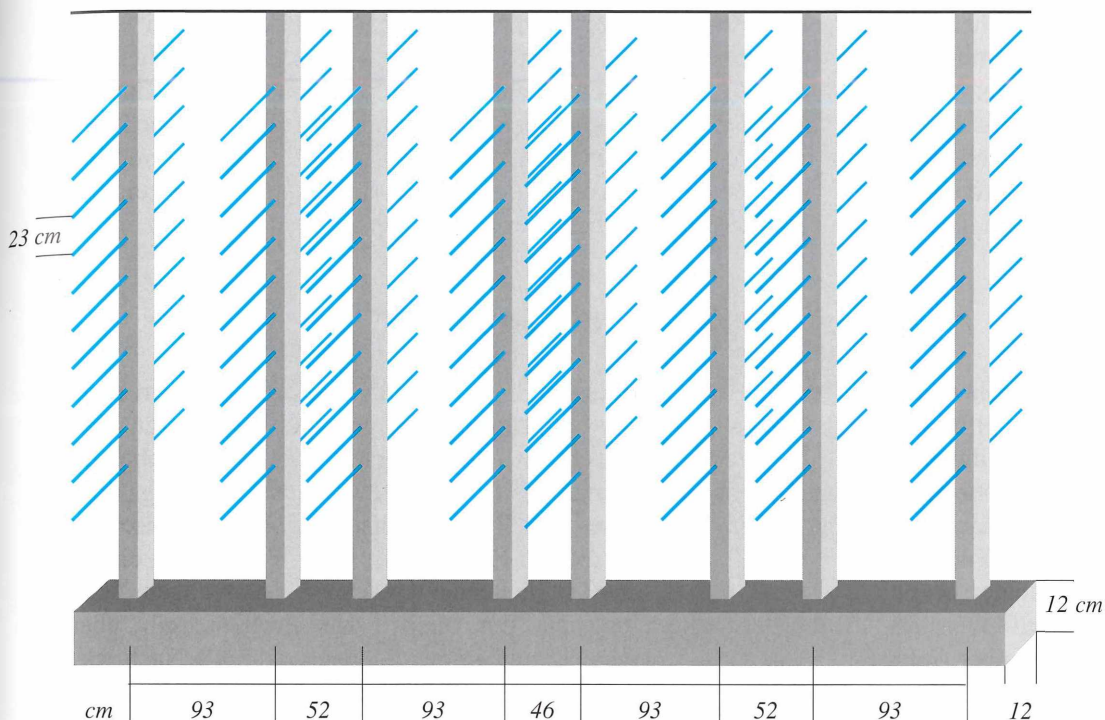
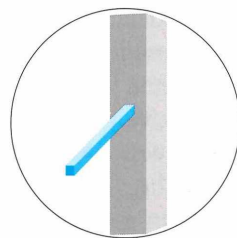


Abb. 26: Holzrechen im vierten Stock, geeignet zur Lagerung von Stangen-, Blank- oder Feuerwaffen (Rekonstruktion)



Ausnahmen trägt) erkennbar wird: der Abstand der gekerbten Trame zueinander ist im vierten Stock nicht regelmäßig. Im hintersten, der Schmiedgasse zugewandten Teil sind die Abstände ungleich dichter als etwa im mittleren Bereich. Vergleicht man die Abstände der acht Ausnahmen an den Deckenbalken, so fällt auf, daß sie sich in den Distanzen der Löcher in den Bodenhölzern der heutigen Stangenwaffenrechen wiederholen. Damit scheint erwiesen, daß die jetzt aufgestellten Halterungen für Hel-lebarden, Spieße und Morgensterne identisch mit jenen des 17./18. Jahrhunderts sind. Einschränkung muß dazu jedoch bemerkt werden, daß im Rahmen der Umbauarbeiten von 1880/1881 die Zahl der senkrechten Steher von acht auf vier reduziert wurde. Außerdem rückte man die Rechen in gleichmäßige Abstände, wodurch sich ihre Zahl von 18 auf elf verringerte. Gleich dagegen blieb die Zahl der Ausleger pro Steher, die in einem Abstand von 23 Zentimeter je elfmal aus dem Holz herausragten und zur Aufnahme der Waffen bestimmt waren. Bedingt durch die unterschiedlichen Ent-fernungen der vertikalen Pfosten zueinander, eigneten sich die Rechen damals sowohl zur Aufnahme von Stangen- als auch von Blank- oder Feuerwaffen (Abb. 26).

Was nun die Raumausstattung der Abschnitte „A“ und „B“ der „langen heraus-sigen Rüst=Cammer“ betrifft, muß auf künftige Untersuchungen verwiesen werden.

Hier herrscht punkto Kerben an den Deckentramen ein Chaos. Offenbar haben wir es hier mit mehreren Umbauphasen zu tun, über die allerdings bisher aktenmässig noch nichts bekanntgeworden ist. Vielleicht können spätere Untersuchungen Klarheit bringen. Dennoch kann aber als wahrscheinlich angenommen werden, daß auch hier ähnliche Rechen wie jene des Abschnittes „C“ gestanden haben. Vergleiche mit den anderen Stockwerken, die stets im ganzen Raum gleiche Ausstattungsstücke zeigten, legen diesen Schluß nahe. Beweise stehen aber leider noch aus.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vier Stockwerke des Zeughauses waren für die steirische Landschaft am Ende des 17. Jahrhunderts nur ein Teil der Unterbringungsmöglichkeiten für ihre Armatursbestände. Weitere waren nachweislich im Arsenal selbst (Dachboden, Kanonenhalle im Erdgeschoß), im Landhaus (über der Präsidentenwohnung, über der Landmarschallswohnung, Gewölbe beim Brunnen, Eisengewölbe), im Eisernen Tor, Paulustor, Pulverturm sowie in diversen Räumen der Landschaftsbastei eingerichtet worden. Es würde den Rahmen vorliegender Untersuchung sprengen, auch auf diese Dependancen näher einzugehen. Ein Blick in die Inventare gibt aber darüber Aufschluß, was in den genannten Zeugkammern gelagert wurde – Nachrichten über deren Einrichtung werden aus ihnen jedoch nicht ersichtlich.

Kehren wir zum Zeughaus zurück. Generell kann darauf hingewiesen werden, daß jedes der vier Stockwerke seinem Lagerinhalt entsprechend „möbliert“ war. So lagerten denn in der ersten Etage die 9044 Feuerwaffen ausschließlich auf über den gesamten Raum verteilten Gewehrrechen. Der zweite Stock dagegen präsentierte sich zweigeteilt: die hier befindlichen 1234 Harnische und teilweise auch die Fissiquen und Karabiner wurden in den den ganzen Raum einnehmenden Regalen verwahrt, während die Pistolen in den eigens dafür als Kästen adaptierten Wandnischen gelagert wurden. Die gleiche Aufbewahrungsart galt übrigens auch für die im dritten Stock befindlichen 3812 Pistolen. Die spezifische Einrichtung waren hier jedoch jene zwischen Boden und Decke eingezogenen Bretterwände, welche 1558 Reiterkürasse und Landsknechtsharnische trugen. Als besonders ausgeklügelt darf die Ausstattung der vierten Etage (zumindest im Bereich „C“) gelten, wo achtteilige Holzrechen mit unterschiedlichen Abständen der senkrechten Steher zueinander eine leichte Verwahrung der hier befindlichen Feuer-, Blank- und Stangenwaffen ermöglichten. Zwei weitere, ebenfalls dem vierten Stock zugerechnete kleinere Kammern dienten der Lagerung ausschließlich von Harnischteilen bzw. von Karabinern.

Als gesichert darf auch gelten, daß die Regale, Rechen und Wände im Abschnitt „C“ (dort stets 18 Stück) immer parallel zur Schmalseite des Zeughauses, in den Bereichen „A“ und „B“ aber parallel zur Längsseite errichtet worden waren. Grund dafür war eine damit zu erzielende optimale Ausnutzung des aus den Hof- bzw. Herrengassenfenstern einfallenden Tageslichtes.

Leider wußte man nach der Stillegung des Zeughauses im Jahr 1749, vor allem aber während der romantisierenden Epoche am Ende des 18. Jahrhunderts – Fritz Pichler bezeichnete diese Ära als „Mittelzeiten“ –, mit dieser von praktischen Aspekten geleiteten Armaturslagerung nichts mehr anzufangen. Damals entstanden Waffenarrangements, die mehr und mehr künstlerischen Gesichtspunkten folgend

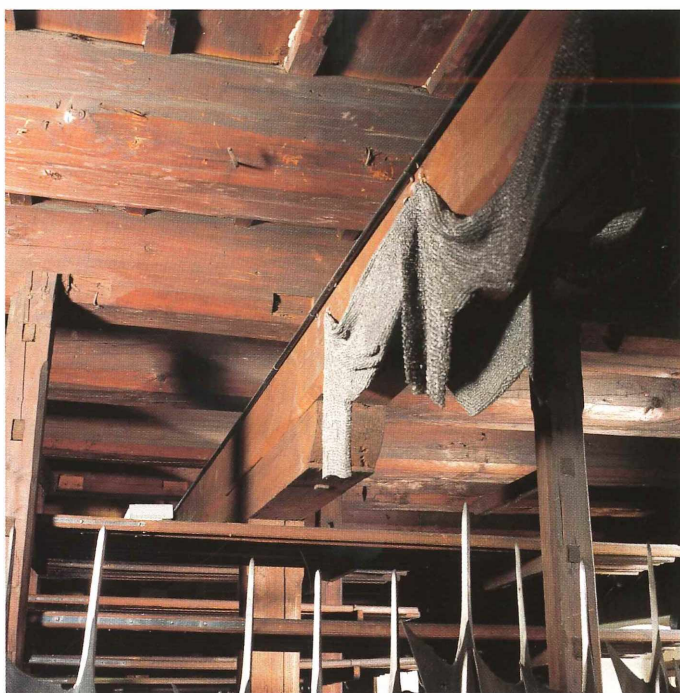


Abb. 27: Detailaufnahme der 1880/81 neu eingezogenen Längsträger



Abb. 28: 1880/81 wurden außer den neu eingezogenen Längsträmen auch bis an den Plafond reichende Regale aufgestellt

gestaltet wurden: man schuf beispielsweise aus Pistolen gestaltete Tische oder Doppeladler, ähnlicherweise verewigte der Zeughausadministrator Max Dienzl von Angerburg seinen Namen in Form von zusammengesetzten Waffen an der Decke des vierten Stocks. Harnische wurden willkürlich „Helden der steirischen Geschichte“ zugeordnet, und zudem stellte man Objekte im Zeughaus ein, die keinerlei Bezug zu ihm hatten. So waren hier noch im Jahr 1876 die mit rotem Samt ausgeschlagene Bathory-Sänfte (zweiter Stock), der Prunkwagen Kaiser Friedrichs III. (dritter Stock) sowie ein skelettierter Elefantenkopf und das Schloßbergmodell des ständischen Kanoniers Anton Sigl (vierter Stock) zu finden.¹⁷ Es ist den vernünftigen Ideen Fritz Pichlers und Franz von Merans zu verdanken, daß am Ende des 19. Jahrhunderts der Weg zurück zur alten Ordnung eingeschlagen wurde. „Insbesondere sind erst in den Mittelzeiten jene 57 Trophäen aus allerhand Waffengattungen entstanden, welche neustens zum grössten Theile aufgelöst wurden; in manchen Partieen ist erweislich Unzusammengehöriges zusammengezwängt und ein gross Stück Arbeit muß erst dahin führen, dem alten Einheitsgebilde thunlichst nahezukommen“, bemerkte Pichler dazu.¹⁸ Nachdem schon 1874 mit der Restaurierung der Harnische und Handfeuerwaffen begonnen worden war, wurde zu Beginn der achtziger Jahre versucht, den ursprünglichen Zeughauscharakter vollends wiederherzustellen. Auf Probleme dabei stieß man, weil die Trambäume weitgehend verrotten waren und die einzelnen Stockwerke Einsturzgefahr halber dringend gegeneinander abgestützt werden mußten. Am leichtesten erreicht werden konnte dies durch die Einziehung zweier parallel laufender Längstrame, die Verlegung neuer Deckentrame sowie durch die Aufstellung breiterer, bis an den Plafond reichender Regale (Abb. 27, 28). Diese nahmen den Druck des jeweils darüberliegenden Stockwerkes auf und leiteten ihn schließlich auf das starke Gewölbe des Erdgeschoßes ab. Diese Arbeiten wurden, wie schon erwähnt, in den Jahren 1880/1881 ausgeführt.¹⁹

Obleich die Originaleinrichtung des Zeughauses dabei stark verändert wurde, erzielten Pichler und Meran dennoch bei der Neuaufstellung der Waffen im Vergleich zum Bestand des 17. Jahrhunderts größtmögliche Authentizität. Eine Authentizität, die bis heute geblieben ist.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Leopold TOIFL
Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum
Landeszeughaus
Schmiedgasse 34
A-8010 Graz

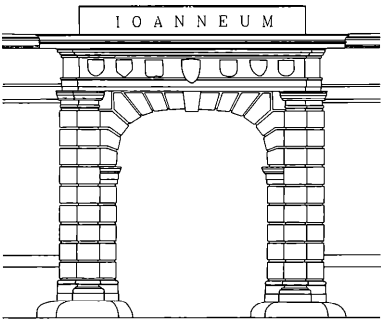
¹⁷ Pichler, Fritz, Das historische Museum im Joanneum, Graz 1876. S. 19. Krenn, Peter, Das Steiermärkische Landeszeughaus in Graz, S. 492. In: Die Steiermark. Land, Leute, Leistung, Graz 1971. S. 483–493.

¹⁸ Pichler, Fritz, Das Landeszeughaus in Graz, Band I, Leipzig 1880. S. 90.

¹⁹ StLA, Bauakten VIII/4, Nr. 7330/880.

LANDESMUSEUM JOANNEUM GRAZ JAHRESBERICHT 1995	NEUE FOLGE 25	S. 155–182	GRAZ, 1996
--	------------------	------------	------------

BERICHTE DES KURATORIUMS,
DER DIREKTION UND DER REFERATE



KURATORIUM

Nach den Satzungen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum vom 16. November 1987 (GZ.: 6-371/I Jo 14/65-1987), § 4, fungiert als unterstützendes und beratendes Organ in allen Angelegenheiten des Landesmuseums Joanneum ein Kuratorium.

MITGLIEDER DES KURATORIUMS IM JAHRE 1995

Landeshauptmannstellvertreter a. D. Prof. Kurt JUNGWIRTH, Präsident

Univ.-Prof. Architekt Dipl.-Ing. Günther DOMENIG

Dr. Manfred HERZL

LAbg. a. D. Johann KIRNER

Dr. Michael MAYER-RIECKH

Generaldirektor Maximilian MERAN

Bergrat h. c. Dipl.-Ing. Gottfried PENGG-AUHEIM

Prälat Dr. Willibald RODLER

Generaldirektor i. R. Dr. Hanns SASSMANN, Stellvertreter des Präsidenten

Konsul Direktor Erhard WRESSNIG, Stellvertreter des Präsidenten

Sekretär des Kuratoriums: Dr. Odo BURBÖCK

Das Plenum des Kuratoriums tagte am 19. 6. und 27. 11. 1995.

Herr Kurator Erhard Wressnig ist durch Rücktritt aus dem Kuratorium ausgeschieden.

In zahlreichen Vorsprachen und Eingaben an die zuständigen Stellen der Steiermärkischen Landesregierung und in einer Anzahl von Aktionen gelangten die Beschlüsse zur Durchführung. In vielen Fällen konnten die Mitglieder des Kuratoriums durch privates Sponsoring den Referaten helfend ihre Unterstützung gewähren.

Dr. Odo Burböck



DIREKTION

A-8010 Graz, Raubergasse 10/I

Tel. (0 31 6) 80 17-47 00, 47 01, 47 03, Fax (0 31 6) 80 17-48 00, 48 48

Im Jahre 1995 wurde eine neue Seite in der 184jährigen Geschichte des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum aufgeschlagen.

Seit 1990 war der gemäß einer Parteienvereinbarung zwischen ÖVP und SPÖ eingerichtete Joanneumsausschuß mit seinem tatsächlich agierenden Unterorgan, dem Joanneums-Bauausschuß, als eine Art Vormundschaft für das Landesmuseum tätig. Er war ins Leben gerufen worden, um den mit dem Abschluß der Sanierung des Opernhauses „frei“ gewordenen Kulturschilling – als Landesabgabe aus den Rundfunk- und Fernsehgebühren – für die Renovierung des Landesmuseums Joanneum und für den Bau des sog. Trigonmuseums als Haus der Moderne zweckgebunden einzusetzen. Diese Junktimierung von zwei für sich genommen sehr wichtigen, aber nur im Ideellen zusammenhängenden Projekten sollte sich als unglücklich erweisen.

Der Anteil des Joanneums am Gesamtbudget der Kultur wurde bereits in den Jahren vor 1990 immer geringer, wobei der frei verfügbare Teil davon gegen Null ging. So waren schließlich für alle 16 Sammlungen (Abteilungen) des Hauses insgesamt nur mehr ca. 150.000 Schilling als jährliches Budget für Sonderausstellungen vorhanden; im Bereich des Ankaufes standen für alle Abteilungen ca. 450.000 Schilling im Jahr zur Verfügung. Im Bereich der Ausstattung konnten allerdings für alle zehn Standorte (!) oft nicht einmal mehr die notwendigsten Anschaffungen getätigt werden.

Der Bauausschuß verfügte über alle Mittel aus dem außerordentlichen Haushalt und begann, einzelne Projekte, wie z. B. ein dringend notwendiges zentrales Magazin für alle Sammlungen, zu realisieren. Parallel dazu erfolgte eine mehrere Jahre dauernde umfangreiche Durchleuchtung des ganzen Landesmuseums, um Stärken und Schwächen des Hauses und die notwendigen Reformschritte herauszufiltern. Durch diese Untersuchungen wurden bei den Betroffenen Hoffnungen geweckt, die allerdings in keinem Bereich erfüllt werden konnten. Zudem glaubten bestimmte Medien, eine Kampagne gegen das Museum und seine Mitarbeiter starten zu müssen, vielleicht auch in der Absicht, dadurch rascher Veränderungen herbeiführen zu können. Ein wichtiges Ergebnis aus der Begutachtung durch eine Betriebsberatungsfirma war der Vorschlag, das gesamte Joanneum aus dem Landesdienst herauszulösen (Ausgliederung als „Zauberwort“) und in eine GesmbH unter einem oder zwei Geschäftsführern umzuwandeln; die Bediensteten sollten zwischen der Rechtsform der Privatangestellten oder ihrem Verbleib im Landesdienst wählen können; Neuaufgenommene wären auf keinen Fall Landesbedienstete gewesen. Diese „Zweiklassengesellschaft“ in ein und demselben Betrieb ist außerordentlich problematisch, insbesondere für nicht gewinnbringende Organisationen. Tatsächlich hätte ja der Hauptgesellschafter, das Land Steiermark – zugleich Eigentümer aller Museumsgebäude und der Sammlungsobjekte – für den laufenden Betrieb wie bisher weiter zuschießen müssen.

Nach vielen Diskussionen und einem geharnischten Protest der Personalvertretung wurde dieser Weg nicht weiter verfolgt.

Im November 1994 fand ein Hearing für den ausgeschriebenen Posten des Museumsdirektors mit 17 Bewerbern statt; das Ergebnis war für viele eine echte Überraschung: nämlich statt des politisch und in den Medien bereits als fix vorgesehenen museumsfremden Kandidaten eine jüngere Bewerberin aus dem Hause selbst.

Dr. Barbara Kaiser – bis dahin Leiterin der Abteilung Schloß Eggenberg – stand am Beginn des Jahres 1995 vor einer sehr schwierigen Aufgabe: minimale Budgetmittel, jahrelange Versäumnisse im Hause selbst und beim wichtigen Kontakt mit den zuständigen politischen Stellen, eine voreingenommene Presse, eine skeptische, bestimmten Vorstellungen über das Joanneum anhängende Öffentlichkeit usw. Vor allem fehlte aber ein Konzept zur Sanierung und Neupositionierung des Joanneums, und der hohe Frustrationsgrad bei den Mitarbeitern am Haus, deren Situation sich trotz vieler Studien über ihr Museum und vieler Vorschläge zur Änderung und Abhilfe überhaupt nicht verbessert hatte, machten die schwierige Situation nicht leichter.

Es fehlte an der notwendigen Infrastruktur sowohl in personeller, finanzieller und technischer Hinsicht, auch in dienstrechtlichen und administrativen Belangen war das Joanneum von übergeordneten Dienststellen abhängig; es genoß einen wenig schmeichelhaften Ruf bei den Ämtern und in den politischen Büros – ganz im Gegensatz zur guten fachlichen Reputation bei den Kollegen an in- und ausländischen Museen und vor allem zur tatsächlich geleisteten Arbeit, die – oft unbemerkt von der Öffentlichkeit und sehr oft auch unbedankt von sehr vielen Mitarbeitern trotz widriger Umstände vollbracht – dem Hause zur Ehre gereicht!

So galt es zunächst, Ordnung in das Denken zu bringen und die größten äußerlichen Mängel zu beheben. Die fehlenden Mittel mußten durch Ideen und Engagement wettgemacht werden – eine Kunst, die bis zu einem gewissen Grad Erfolg verspricht und in diesem Hause eine gute Tradition besitzt.

Ein Gesamtkonzept zu entwickeln hatte oberste Priorität – sein Fehlen war schon dem Bauausschuß immer wieder Anlaß zur Kritik gewesen – und bildete Voraussetzung und Grundlage für alle finanziellen Zusagen, die eventuell erreichbar waren. Es ging darum, gemeinsame Ziele vorzugeben, den Weg, die Richtung anzugeben, wohin sich das traditionsreiche Haus, dessen Stifter sich so sehr dem Fortschritt verpflichtet gefühlt hatte, entwickeln sollte.

Zugleich waren in der Fülle der notwendigen Maßnahmen Prioritäten zu setzen, um die auseinanderdriftenden Teile zusammenzuhalten, so daß wieder *ein* Haus entstünde, in dem jeder seinen Platz finden und das dennoch seine Aufgaben, seine Bestimmung erfüllen sollte. Die wertvolle Substanz, das große Potential der Menschen im Hause an Wissen und Können zu aktivieren und nutzbar zu machen, die Schätze des Hauses der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, den Schritt ins Konkrete zu wagen, war das Ziel für eine Zeit, da der politische Wille manifest sein würde, die Reformen mit dem theoretisch vorhandenen Geld auch in die Wirklichkeit umzusetzen. In vielen Sitzungen, Besprechungen und Reflexionsprozessen nahm ein Konzept „Joanneum neu“ Gestalt an.

Es war ein sehr schwieriges Jahr, über dessen erster Hälfte vor allem das Wort „Reparatur“ stand. Dann kam als wichtiges Signal die Erhebung zur eigenen Abteilung im Amt der Steiermärkischen Landesregierung. Das ganze Joanneum mit seinen elf Häusern bildet nun eine einzige Dienststelle. Damit standen Selbständigkeit und Eigenverantwortung in einer Linie als Voraussetzungen für den großen Investitionsschub, der sich erst am Ende des Jahres 1995 abzeichnete. Als Folge des Ergebnisses der Landtagswahlen vom Dezember 1995 wechselte das Kulturreferat vom zurückgetretenen Landeshauptmann Dr. Josef Krainer zu Landeshauptmannstellvertreter Univ.-Prof. DDr. Peter Schachner-Blazizek. Und nun erfolgte das politische Signal, das Landesmuseum Joanneum prioritär zu behandeln, und gleichzeitig erging der Auftrag, entsprechende Konzepte vorzulegen.

Eine wichtige Bedingung dafür war u. a. auch, zentrale Einrichtungen zu schaffen in Form von zwei neuen Referaten „Innere Dienste“, in die das alte Verwaltungsbüro eingeflossen ist, und „Kommunikation“ Bisher gab es ja keinen Groschen für Werbung und Öffentlichkeitsarbeit und natürlich auch kein eigenes Personal dafür – alles eine Selbstverständlichkeit für große Museen in aller Welt. Die Notwendigkeit, ein Referat Innere Dienste mit einer sehr kleinen, aber schlagkräftigen personellen Ausstattung einzurichten, ergab sich aus den zentralen Aufgaben für alle Sammlungen bzw. Häuser des Landesmuseums. Es war mit einer geradezu explosionsartig angewachsenen Aufgabenflut konfrontiert, die aus der neugewonnenen Selbständigkeit und den neugestellten Aufgaben entstand. Das Referat für Kommunikation wird 1996 seine endgültigen Konturen erhalten, nach der erfolgreich abgeschlossenen Ausschreibung von zwei dafür vorgesehenen Posten.

Zur Aufgabe, das „Ganze“ zu erneuern, trat auch die Notwendigkeit, auf dem eigentlichen Kerngebiet eines Museums, nämlich der Präsentation, hervorzutreten und mit einer Art „Musterausstellung“ zu zeigen, daß das in einem Teil der öffentlichen Meinung als „verstaubt“ geltende Haus in Wahrheit „lebt“ und etwas zu sagen und zu zeigen hat. In diesem Sinne wurde die umfangreiche Vorbereitung für die Ausstellung „Zwischen Himmel und Erde. ALLumfassend – Das Joanneum“ mit allen Referaten gemeinsam begonnen und schließlich mit einem kleinen Team auch konkret umgesetzt. Alle wesentlichen Vorarbeiten, wie Konzept, Ausstellungs-drehbuch, Ausführungspläne, Fotoaufnahmen der einzelnen Objekte, Katalogbeiträge usw. sind bereits weit gediehen. Die Ausstellung über das Schatzhaus Joanneum soll im Mai 1996 im Schloß Eggenberg eröffnet werden.

Das Joanneum als „Schatzhaus der Steiermark“ ist ein Archiv der Natur, der Volkskultur, der Kulturgeschichte und der Kunst des Landes von der Vorgeschichte bis in die neueste Zeit und seiner Verbindungen zu seinen engeren und weiteren Nachbarn. Es muß von jeder Generation neu erforscht, bewertet und ergänzt werden. Dafür und für die Benützung durch die Öffentlichkeit müssen entsprechende infrastrukturelle, räumliche, bauliche und personelle Voraussetzungen geschaffen werden. Um etwas zu bewahren, muß es ständig erneuert werden, andernfalls wird auch die zu bewahrende Substanz verlorengehen. Dieses traditionsreiche Haus möge sich bis zu seinem 200. Geburtstag in einem neuen Kleid als ein selbstbewußtes Zentrum der Kultur dieses Landes präsentieren!

Dr. Peter Cordes

INNERE DIENSTE

A-8010 Graz, Raubergasse 10/I und III
Tel. (0 31 6) 80 17-47 00 bis 47 03, 48 20 bis 48 22
Fax (0 31 6) 80 17-48 00, 48 48 und 48 46

Die Erhebung des Landesmuseums Joanneum zu einer eigenen Abteilung des Amtes der Steiermärkischen Landesregierung am 2. Juni 1995 bildet sowohl nach außen als auch im inneren Gefüge des Joanneums einen besonders wichtigen Schritt auf dem Weg zu seiner Neubestimmung.

Die Einrichtung eines Referates für Innere Dienste ist in diesem Zusammenhang zu sehen; sie bedeutet die Erfüllung einer Forderung, wie sie in allen anderen großen österreichischen Museen längst verwirklicht ist. Dieses neue Referat nimmt die bisher von übergeordneten Dienststellen für das Joanneum geleisteten Aufgaben innerhalb der Landesverwaltung nunmehr selbst wahr. Dazu zählen u. a. der unmittelbare Kontakt mit den politischen Büros und den Organen der Steiermärkischen Landesregierung insbesondere in den Bereichen Personal, Finanzen, Baumaßnahmen etc. sowie das umfangreiche administrative Gebiet Innere Organisation, Leihgaben, Mieten, Verträge usw. Einen bedeutenden Arbeitsumfang nehmen dabei die Erstellung und die Vorlage der damit verbundenen Sitzungsanträge an die Landesregierung mit der Abwicklung der einschlägigen Korrespondenz ein. Auch die innere Organisation des Landesmuseums selbst bildet einen großen Aufgabenbereich v. a. die Erstellung des Budgets (in diesem Jahr für 1996 und 1997), die haushaltsmäßige Abwicklung, die Verwaltung der einzelnen Häuser, der zentrale Einkauf, die Führung des Allgemeinen und des EDV-Inventars etc., wobei – entsprechend der Erweiterung des eigenen Erledigungsbereiches – das ganze Landesmuseum nur mehr als eine Dienststelle gilt.

Für das Jahr 1996 müssen daher alle Untervoranschläge – ausgenommen jener der Neuen Galerie – auf eine Voranschlagsstelle konzentriert werden. In gleicher Weise werden Fragen der Einrichtung, der Sicherheit, der technischen Ausrüstung usw. nunmehr im zentralen Bereich abgewickelt, ebenso die Koordination der Aufsichts- und Reinigungsdienste.

Für den Bereich der Landesverwaltung mußte die Benennung der einzelnen Sammlungen von „Abteilung“ in „Referat“ umgeändert werden.

Bei den Baumaßnahmen im Jahr 1995 bildete das Schloß Eggenberg mit der dazugehörenden Parkanlage einen Schwerpunkt: Anfängen von Arbeiten am Foyer über die Erweiterung der Alarmanlage und die Herstellung einer Feuerlöschleitung bis hin zur Errichtung von Brandschutzwänden und zum Einbau einer Videoüberwachungsanlage in den Räumen der Archäologischen Sammlungen spannt sich der Bogen der baulichen Verbesserungen des Schloßgebäudes. Daneben sind Maßnahmen zur Sanierung der Parkanlage wie der Bau einer Teichanlage, der erste Teil eines großangelegten Bepflanzungsprogrammes und die Errichtung einer Außenbeleuchtungsanlage im Park zu erwähnen.

Für das Landeszeughaus ist die Fertigstellung des Foyers (ohne Museumsshop) und einer besonders gestalteten modernsten WC-Anlage, die auch den Besuchern von Veranstaltungen im Landhaushof zur Verfügung steht, sowie der Beginn der Neuerrichtung des Werkstätentraktes als besonders wichtig hervorzuheben; außerdem wurden die Räumlichkeiten mit leistungsfähigen Feuerlöschgeräten bestückt. Im Gebäude Neutorgasse 45 wurden die Arbeiten an der Neugestaltung des Eingangsbereiches weitergeführt.

Einen weiteren Schwerpunkt bildeten die Maßnahmen im Zentralmagazin: Im Laufe des Jahres 1995 wurde die bisher vom Bauausschuß (des Joanneum-Ausschusses) betreute sog. Humanic-Halle in der Lastenstraße 11 in die Obhut des Landesmuseums Joanneum bzw. der Fachabteilung IV b der Landesbaudirektion übergeben. Danach mußte eine Reihe von bauphysikalischen Problemen bewältigt und die ganze Besiedlung auf eine neue Grundlage gestellt werden. Von der Übernahme eines gänzlich fertiggestellten Magazinbaues – wie vorgesehen – konnte keine Rede sein; vielmehr wären erst grundsätzliche Fragen wie Adaptierung der Räume, Klimatisierung, Zuteilung zu den einzelnen Sammlungsbereichen, Sicherheits- und Brandschutzmaßnahmen, Logistisches usw. zu klären. Das größte Problem bildete die ursprünglich vorgesehene Unterbringung der wertvollen Objekte in Pal-Boxen und deren Verschlichtung in Corletten, diese sollten per Hubstapler in die hierfür vorgesehenen Regale gehoben werden. Das hätte bedeutet, daß die Objekte in mit Klebebändern verschlossenen „Schachteln“ nur unter schwierigen Umständen und jeweils nur durch einen befugten Staplerfahrer zugänglich bzw. benützbar gewesen wären!

Die fachgerechte Unterbringung der rund 400.000 zu übersiedelnden überwiegend Klein- und Kleinstobjekte wie Mineralien, Fossilien, Gesteinsproben, Insekten, Herbarbelege usw. kann aber nur in einer sogenannten Fahrregalanlage erfolgen. Denn ein System dieser Art – wie es von allen vergleichbaren österreichischen Landesmuseen und Bundesmuseen dem internationalen Standard entsprechend verwendet wird – ermöglicht neben der Erfüllung der konservatorischen Bedingungen auch die tägliche Manipulation mit den wertvollen Sammlungsgegenständen. Erst diese jederzeitige Verfügbarkeit der Objekte gewährt die reibungslose Sicherstellung einer geordneten Sammlungs-, Bewahrungs- und Forschungstätigkeit sowie die Möglichkeit der Präsentation in eigenen wie auch in anderen Ausstellungen - alles Grundlagen der Museumsarbeit!

Diese Argumente überzeugten auch den Bauausschuß, der in seiner letzten Sitzung im März 1995 auf Antrag der neuen Direktorin Dr. Barbara Kaiser beschloß, eine Mobilregalanlage im Zentralmagazin zu installieren. Parallel dazu erfolgten die mehrere Monate dauernden Erhebungen in den einzelnen Referaten (Abteilungen), um Art und Umfang der benötigten Depotplätze festzustellen. Auf diese Weise wurde die österreichweite Ausschreibung für eine maßgefertigte Mobilregalanlage erstellt, die alle Ansprüche auf zeitgemäße Unterbringung, Sicherheit, Zugänglichkeit, Bedienungskomfort usw. vollständig erfüllen soll. Die eigentlichen Bau- und Montagearbeiten für diese Anlage sollen im Laufe des Jahres 1996 durchgeführt werden. Der Bereich Sicherheit und Haustechnik des Referates Innere Dienste unterstützte im Berichtsjahr 1995 verschiedene Ziviltechnikerbüros bei der Erstellung von Brandschutzkonzepten und den daraus resultierenden wichtigen Brandschutzplänen für alle Museumsgebäude in Graz.

Alle vorgenannten Aufgaben mußten mit einem Minimum an Personal und einer sehr provisorischen Infrastruktur bestritten werden. Dazu kamen auch die sehr zeit- und aufwendigen Vorbereitungen von und die Teilnahme an verschiedenen Projektsitzungen, Konzeptentwicklungen und die Vorbereitungen für ein Gesamtkonzept „Joanneum neu“ mit seiner sowohl inhaltlichen als auch finanziellen Anforderungen.

Das Referat für Innere Dienste versteht sich als eine zentrale Serviceeinrichtung für alle Bereiche des Landesmuseums Joanneum, das – gemäß den Intentionen seines Stifters – in der Zukunft immer mehr als eine Einheit in der Vielfalt wirken soll!

Dr. Peter Cordes

KOMMUNIKATION/JUGENDBETREUUNG

A-8010 Graz, Raubergasse 10/III, Tel. (0 31 6) 80 17-47 20, 47 21, 47 22
Fax (0 31 6) 48 46

Im Bereich Jugendbetreuung des Referates Kommunikation entstanden in mehr als zwei Jahrzehnten zahlreiche Aktivitäten, in denen unsere Besucher rege Beziehungen zum Original knüpfen und ihre Fähigkeiten zu phantasievollem Denken und Handeln entdecken konnten. Dabei wurden Zusammenhänge zwischen Ausstellungsstücken und dem Lebens- und Sinnzusammenhang aufgezeigt. Beim anschauungsnahen Denken und spielerischen Selbsttun wird im Idealfall eine Beziehung zum Museum aufgebaut, die über die elementare Leidenschaft des Sammelns und Lesens hinaus eine auf Dauer gerichtete Beziehung zum Hause gründen soll.



1. Klubseminar II: „Winterruhe oder Winterschlaf?“ – das war die Frage.

Anhaltend Freude zu vermitteln ist die Basis. Ein französisches Sprichwort sagt: „Kultur ist das, woran man sich erinnert, wenn man alles vergessen hat.“

Zum Spielen und Lernen: Manche Mitarbeiter in unseren Museen geben sich der Vision von Spiel hin, das einäugig bleibt. „Richtiges Spiel“ ist ihrer Meinung nach nur jenes, das konstruktiv ist, bei dem man etwas Vernünftiges lernen kann. Es kann leicht schal werden, vor allem wenn es Konditionierung sucht – wie Schulunterricht. Das Museum möchte nicht an Schule erinnern.

Der Museumsbesuch kann Verständnis wecken, ermöglicht Einsichten – aber alles hängt vom Interesse des Besuchers ab. Lernen gehört zum Leben. Die Begegnung mit dem Einmaligen und Beispielhaften ist die eigentliche Aufgabe der musealen Kommunikation, die Begegnung mit dem authentischen Objekt – mit emotionalen, sinnlichen und intellektuellen Kategorien. Die wirklichen Dinge, über deren

Aura man phantasieren kann, wird jedes Medium ersetzt. Keine Simulation kann die Tatsache ersetzen, daß das historische authentische Ding eine gewisse nostalgische Beziehung zum Betrachter herstellen kann, die über den bloßen Bildungswert hinausgeht. Das kann einen Prozeß des Lernens in Gang setzen, jedoch auf individuelle Weise und in freier Entscheidung. Inhalte können nicht vervielfältigt werden. Man kann Objekte in Zusammenhänge bringen und von ihnen eine Geschichte erzählen. Viel hängt von den Erwartungen ab, von guter Motivation, Wahrnehmungsvarianten und dem „Trichter des Vergessens“!

Eine fördernde, stimulierende Atmosphäre in den Schausammlungen und Ausstellungen war uns Aufforderung genug, junge Gäste mit ihren Lehrern zu uns einzuladen.



2. Klubseminar II: „Nußmühle, Holzrind und Brettertraktor“ – und größte Freude beim Spielen.

Das Problem ist immer das, daß die mehr oder weniger notwendige Reduktion bei der Betreuung als Gewinn und Gefahr zugleich auftritt, vor allem letzteres, wenn man die Unteilbarkeit von Kunst und Qualität übersieht. Banalität, krampfhaft kindisch-sein-wollen trennt sogar die Geister im Museum.

Es liegt auf der Hand, daß die Mehrschichtigkeit und Vieldimensionalität von Objekten nicht linear in Sprache übersetzt werden kann. Immer bleibt etwas, immer entgeht etwas, das sich der Verbalisierung entzieht. Man kann nur um Verständnis bitten.



3. Klubseminar I: „Ist das Murmeltier vielleicht ein Urahne des beliebten Gartenzwerges?“



4. Museumsfest 1995: „Riesengroß und winzig klein“, „Wer trifft den Ring – sitzt fest im Sattel?“ – ein kleines Spiel vor dem Besuch der Originale im Landeszeughaus.

Oft werden bei uns Beziehungen geknüpft, die anzuhalten scheinen. Zahlreiche Rückmeldungen bestätigen das.

- Es wurden weitere besucherorientierte Betreuungsangebote für junge Menschen ausgearbeitet, zum Teil als Hilfe und Bereicherung für den Projektunterricht an Schulen. Gesamtzahl derzeit ca. 50 Projekte.
- Im Berichtsjahr wurden 27 Seminare für die Jugendklubs I bis III organisiert, die in erster Linie der Erprobung an Projektideen dienen.
- Die Gesamtzahl der betreuten Jugend-, Schul- und Kindergartengruppen betrug 330.
- Es wurden zwei Museumsfeste für junge Besucher „Riesengroß und winzig klein“ in Graz und ein Schloßfest in Trautenfels organisiert. Besucherzahl 1600 und 1400.
- Das im Museum entwickelte Gedankengut im Arbeitsbereich Bildung und Vermittlung wurde in Vorträgen, Seminaren, Pädagogischen Wochen, bei Lehrer-gemeinschaften, vor Studenten der Universität und der Pädagogischen Akademie vorgestellt.
- Zahlreiche Mitarbeiter, darunter Fachpraktikanten des Hauses, wurden eingeschult.
- Mehrere Beratungen zur Erstellung von wissenschaftlichen Arbeiten und Unterrichtsprojekten wurden erstellt.

Dr. Harald Sammer

KOMMUNIKATION / GRAPHIK

A-8010 Graz, Raubergasse 10/III, Tel. (0 31 6) 80 17-47 15, 47 16

Fax (0 31 6) 48 46

Im Bereich der Graphik des Referates Kommunikation wurden für die einzelnen Referate folgende Arbeiten durchgeführt:

Geologie und Paläontologie:

Gestaltung von drei Vitrinen „Franz Unger – ein Forscherportrait“

Zoologie:

Gestaltung einer Fahne für den Außenbereich und sämtliche graphische Tätigkeiten für die Ausstellung „Käfer“

Jugendreferat:

Plakat, Falter und alle graphischen Arbeiten für das „Museumsfest“

Alte Galerie:

Plakatgestaltung für die Sonderausstellungen „Stefano della Bella und Jacques Callot“ bzw. „... und der Vorhang zerriß“ – Gotische Fastentücher.

Mineralogie:

Diverse ergänzende Beschriftungen für die Ausstellung „Steinerne Welten – zur Kugel geschliffen“

Franziska Hartlauer

GEOLOGIE UND PALÄONTOLOGIE

A-8010 Graz, Raubergasse 10/I, Tel. (0 31 6) 80 17-47 30 bis 47 36
Fax (0 31 6) 80 17-48 00

Im Berichtsjahr liefen neben der musealen Routinearbeit und den aktuellen Aufgaben der Landesgeologie drei mehrjährige Projekte an bzw. aus, die im wesentlichen aus Fremdmitteln getragen wurden:

1. Höhlensedimente im Grazer Bergland

Forschungen in den Höhlen des mittelsteirischen Karstes haben eine lange Tradition und zeigen die enge Bindung an das Landesmuseum Joanneum seit mehr als 150 Jahren. Doch erst M. MOTTL hat als Kustos der Abteilung für Geologie und Paläontologie im Rahmen ihres systematischen Forschungsprogrammes von etwa 1947 bis 1955 wesentliche Grundlagen auf dem Gebiet der Paläontologie geschaffen. Seither haben sich die Methoden der Forschung, die Arbeitstechniken und Fragestellungen, aber auch die Möglichkeiten des Einsatzes neuer Untersuchungen (z. B. absolute Datierungen) zum Teil grundsätzlich gewandelt. Vor diesem Hintergrund und zusätzlich motiviert durch die Ergebnisse einer 1986 im Rahmen des Höhlenschutzprogrammes der Steiermärkischen Landesregierung angelaufenen Grabungskampagne im Höhlengebiet von Peggau startete 1991 das vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich getragene und vom Referat Geologie und Paläontologie koordinierte Projekt „Höhlensedimente im Grazer Bergland – Abbild pleistozäner Lebensräume in Mitteleuropa“ (P 8246-GEO), das 1995 mit einem Endbericht abgeschlossen wurde.

Die kritische Revision des Kenntnisstandes über die Höhlensedimente wird erschwert durch die unzureichende Dokumentation der Altgrabungen, Grabungstechniken, die heute überholt sind, und eine selektive Aufsammlung und rigorose Auswahl des Fundmaterials. Es erschien daher notwendig, mit einer interdisziplinären Auswertung neuerer Höhlengrabungen in Höhlen des Grazer Berglandes eine solide Basis aufzubauen. Eine intensive Kooperation mit den relevanten Instituten der Universitäten Wien und Graz und zahlreichen Spezialbearbeitern erwies sich daher als unverzichtbar.

Das Spektrum der Untersuchungen umfaßte die Fachgebiete
Geologie, Sedimentologie und Stratigraphie
Paläontologie, Taphonomie und Faunistik
Pollenanalyse und Vegetationsgeschichte
Urgeschichtsforschung

Unter Einbindung des Höhlenschutzprogrammes der Steiermärkischen Landesregierung konnte durch das Projekt ein aktueller Anschluß an die Forschungen bis in die 60er Jahre gefunden werden, wodurch die Bedeutung der Mittelsteiermark für die paläoklimatischen und kulturgeschichtlichen Aspekte der Quartärforschung abermals hervorgehoben wurde. Die dokumentierten biologischen und

radiometrischen Parameter (Tier- und Pflanzenarten, 14C-Daten) werden für eine Datenbank zugänglich gemacht, die in den nächsten Jahren von der European Science Foundation zur umfassenden Dokumentation der eiszeitlichen Tierwelt erstellt werden wird.

Die Projektergebnisse sind bisher in 29 Publikationen niedergelegt und wurden insbesondere von den Projektmitarbeitern F. A. FLADERER (Paläontologie) und G. FUCHS (Archäologie) in einer Reihe von Vorträgen sowie Poster- und Objektpräsentationen auf Fachtagungen und Ausstellungen im In- und Ausland vorgestellt.

2. Paläobotanischer Typenkatalog

Bereits in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurden bald nach seiner Gründung am Landesmuseum Joanneum in Graz unter dem damaligen Professor für Botanik, Franz UNGER, die ersten paläobotanischen Forschungsarbeiten in Österreich an Hand reicher Aufsammlungen in verschiedenen Teilen Österreichs durchgeführt. Ihre Ergebnisse wurden in zahlreichen, noch heute grundlegenden Publikationen niedergelegt, wobei das Material dazu im Joanneum hinterlegt wurde.

Diese Arbeiten fanden noch im letzten Jahrhundert ihre Fortführung und Ergänzung nach Errichtung des ersten paläobotanischen Universitätsinstitutes im deutschen Sprachraum unter Constantin von ETTINGSHAUSEN (heute Teil des Institutes für Botanik der Universität Graz). Auch von ihm wurden umfangreiche Materialien aufgesammelt und beschrieben, die teils am Institut für Botanik der Universität Graz, teils vereinigt mit jenen von UNGER am Landesmuseum Joanneum deponiert wurden.

In den alten Sammlungsbeständen sind die Typen, d. h. jene Fossilien, auf welchen die Erstbeschreibung in der Literatur beruhen, meist nicht als solche gekennzeichnet und befinden sich unter nicht beschriebenem Museumssammlungsmaterial verborgen. Diese Objekte stellen jedoch auch nach Jahrzehnten und Jahrhunderten für inländische und ausländische Forscher weltweit die Grundlage systematisch-taxonomischer Vergleiche zwischen paläontologischen Arten dar, da hierbei immer an die Wurzeln der einzelnen Arten zu gehen ist.

Entsprechend der Weltgeltung der Paläobotanischen Sammlung wurde bereits 1972 an die Abteilung für Geologie und Paläontologie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum von der Paläobotanischen Arbeitsgemeinschaft Deutschlands die Einladung gerichtet, die UNGER-Sammlung für einen internationalen Typenkatalog zu bearbeiten, was damals aus personellen und materiellen Gründen abgelehnt werden mußte, obgleich einer der führenden deutschen Paläobotaniker, Dr. Harald WALTER vom Staatlichen Museum für Mineralogie und Geologie in Dresden, gerade dieser Sammlung eine „Urmeter“-Bedeutung für die paläobotanische Forschung beigemessen hatte.

Auf Grund einer Subvention aus Mitteln des Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank (Projekt Nr. 5655) konnte diese Arbeit nun in einer Kooperation mit der Universität Graz bzw. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Prof. Dr. H. W. FLÜGEL) und dem Naturhistorischen Museum Wien (Frau Doz. Dr. J. EDER) in Angriff genommen werden.

3. Aufbau einer Geodatenbank

In enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Umweltgeologie und Ökosystemforschung von Joanneum Research wird am Aufbau einer Geodatenbank als Teildatenbank des GIS (Geographisches Informationssystem) Steiermark gearbeitet (Sachbearbeiter: I. FRITZ). Ziel ist ein schnell zugreifbarer, aktueller und aktualisierbarer, verknüpf- und überlagerbarer Datenbestand aus den Bereichen Geologie und mineralische Rohstoffe der gesamten Steiermark.

Univ.-Prof. Dr. Walter Gräf

MINERALOGIE

A-8010 Graz, Raubergasse 10/II, Tel. (0 31 6) 80 17-47 40 bis 47 46
Fax (0 31 6) 80 17-48 00

Das Jahr 1995 war für das Referat für Mineralogie wieder gekennzeichnet durch eine Fülle sehr unterschiedlicher Aufgaben, welche die große Bandbreite der Museumsarbeit widerspiegeln.

Rund 1700 Mineral- und Gesteinsproben passierten die Eingangsregistrierung als Folge von museumseigener Aufsammlertätigkeit, Geschenk, Kauf und Tausch oder im Rahmen des von Privatsammlerseite sehr intensiv genützten und von unserem Referat seit über zwei Jahrzehnten angebotenen Mineralbestimmungsservice. Endgültig der Sammlung einverleibt konnten etwa 440 Objekte werden, darunter z. T. sehr seltene Phosphate aus den Fischbacher Alpen (Augelith, Crandallit und das zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte – mittlerweile nach der Typlokalität Pretul



Mag. H.-P. Bojar am neu installierten Rasterelektronenmikroskop des Joanneums. Foto: W. Postl.

benannte – Scandiumphosphat Pretulit). Lücken in der Systematischen Sammlung konnten durch den Zugang von Abernathyit, Burbankit, Ellenbergerit, Preobrazhenskkit, Szenicsit, Ternesit, Taperssuatsiait und Uranpyrochlor geschlossen werden. Alle Sammlungszugänge und Bilddokumente wurden selbstverständlich, und das seit dem Jahre 1983, EDV-mäßig erfaßt, die Neuerwerbungen sind überdies alle in Heft 60/61 der „Mitteilungen der Abteilung für Mineralogie am Landesmuseum Joanneum“ dokumentiert.

Schwerpunkte der wissenschaftlichen Forschungstätigkeit waren im Bereich der Sammlungen die Aufarbeitung historischer Sammlungsteile zur Vorbereitung zukünftiger Sonderausstellungen (z. B. die „Brasiliensammlung“, ein Legat der Cousine Erzherzog Johanns, der Kaiserin von Brasilien) sowie die mineralogische Bearbeitung von Ausbruchmaterial aus den Autobahntunnels bei Wald am Schoberpaß, des Eisenbahntunnels durch den Galgenberg bei Leoben oder des 1995 angeschlagenen Sondierstollens durch den Semmering. Ebenso neu initiiert wurde eine moderne Untersuchung der oststeirischen Lazulithvorkommen. Daneben sind die längerfristigen, z. T. in Zusammenarbeit mit der Karl-Franzens-Universität Graz und dem Naturhistorischen Museum Wien laufenden Projekte „Untersuchungen an Calcium-Beryllium-Phosphaten und Mineralparagenesen vom Lithium-Versuchsbergbau auf der Weinebene, Koralpe“, „Kluftmineralparagenesen im Bereich der Hohen Tauern“, „Mineralparagenesen im oststeirischen Vulkangebiet“ sowie „Bearbeitung von Mineralen der Osumilith-Gruppe im steirisch-burgenländischen Vulkangebiet“ fortgesetzt worden. Letzteren beiden Forschungsvorhaben ist auch Heft 60/61 der Mitteilungen der Abteilung für Mineralogie gewidmet.

Im Juni 1995 wurde mit Mitgliedern des Joanneum-Vereines eine Studien- und Sammelexkursion zu den Vulkanen der Eifel und des Vogelsberggebietes (BRD) durchgeführt. Diese Fahrt war eine weitere Etappe bei dem seit längerem verfolgten Ziel, die Phänomene des oststeirischen Vulkanismus mit jenen anderer erloschener oder aktiver Vulkangebiete (z. B. Island, Äolische Inseln) zu vergleichen.

Im weiten Feld der Öffentlichkeitsarbeit bildete das Gastspiel der im Jahre 1994 im Joanneum erstmals präsentierten Sonderausstellung „Steinerne Welten – zur Kugel geschliffen. Aus der Privatsammlung H. Bieler“ im Naturhistorischen Museum Wien einen Höhepunkt neben der traditionellen Herbstfachtagung der beiden erdwissenschaftlichen Referate des Joanneums. Die Beschickung verschiedenster Ausstellungen mit Leihgaben, die Organisation und Abhaltung von Vorträgen, Exkursionen, Führungen oder Servicetagen sowie die Verfassung von Publikationen gehörten zur Routinearbeit.

Mitarbeiter des Referates waren auch bei museumsweiten, sehr zeitintensiven Projekten involviert. So lag die joanneumsinterne Koordination des EDV-Projektes MUSIS (museumsweites Informations- und Sammlungsverwaltungssystem) und das EU-Projekt ONE (OPAC Network in Europe – ein Kooperationsprojekt, an dem 15 Organisationen aus acht Ländern an der Verbesserung der Zugangsmöglichkeiten für Bibliotheksbenutzer zu öffentlich zugänglichen Bibliothekskatalogen via Internet arbeiten) bei W. Postl.

Für die Planung der neuen Schausammlung in Schloß Trautenfels sowie der Sonderausstellung „Zwischen Himmel und Erde“ in Schloß Eggenberg hat B. Moser in den Projektteams als wissenschaftlicher Mitarbeiter den Bereich Natur vertreten.

Eine fundamentale Erweiterung des gerade für die Identifizierung und detailliertere Untersuchung von Mineralien notwendigen Instrumentenparkes erfuhr das Referat für Mineralogie durch die Anschaffung eines gebrauchten Rasterelektronenmikroskopes mit dazugehörigem energiedispersivem Analysensystem. Mit dieser Gerätekonfiguration ist das Joanneum in der Lage, die Oberflächenstruktur anorganischer und auch organischer Objekte bis zu einer Vergrößerung nahe 200.000fach zu studieren und, das gilt für anorganische Materialien, insbesondere Mineralproben, auch deren Elementzusammensetzung zu bestimmen. Der Einsatz geht quer durch

alle im Joanneum vertretenen Fachdisziplinen: von der Untersuchung kristallmorphologischer und kristallchemischer Eigenschaften von Mineralen, der Analyse von Metallen, Legierungen, Schlacken, Gläsern, Glasuren, Keramiken und Farbpigmenten bis zur Bestimmung und Darstellung von tierischen und pflanzlichen Präparaten.

Das Referat für Mineralogie dankt an dieser Stelle dem Bauausschuß des Joanneums, der die Anschaffung des Analysensystems unterstützt und somit die Voraussetzung für einen routinemäßigen Untersuchungsbetrieb im eigenen Haus geschaffen hat. Bislang konnte doch nur eine relativ kleine Anzahl an ausgewählten Proben extern untersucht werden.

Gedankt sei auch der Geschäftsführung der Veitsch-Radex AG für das Entgegenkommen bei den Kaufkonditionen, dem Referat für Zoologie für die Überlassung eines Depotraumes zur Aufstellung des Gerätesystems sowie der Fachabteilung IV b der Landesbaudirektion für die rasche Abwicklung der Raumadaptierungsarbeiten.

Dr. Walter Postl

BOTANIK

A-8010 Graz, Raubergasse 10/I, Tel. (0 31 6) 80 17-47 50 bis 47 55

Fax (0 31 6) 80 17-48 00

Alpengarten Rannach, A-8046 Graz-St. Veit, Rannach 15, Tel. (0 31 6) 69 30 31

Fax (0 31 6) 69 60 70

Wegen empfindlicher Einschnitte im Personalstand (ein B-Posten durch Krankenstand und anschließende Versetzung in den Ruhestand ganzjährig nicht besetzt, ein C-Posten durch Versetzung in den Ruhestand ab April nicht besetzt) mußte die Tätigkeit in einigen Arbeitsbereichen eingeschränkt werden, in anderen konnte der bisherige Umfang nur durch Gewährung zweier zusätzlicher Praktikantenmonate, durch Überstundenleistungen und Leistungen in der Freizeit annähernd erreicht werden.

Das Herbarium erfuhr durch zwei umfangreiche Schenkungen (Farn- und Blütenpflanzenherbarium des Akademischen Gymnasiums Graz, Flechtenaufsammlungen von Mitarbeitern des Institutes für Botanik der Universität Graz im Teigitschtal) einen überdurchschnittlich großen Zugang (einschließlich Ankauf und eigene Aufsammlung rund 8000 Belege). Kritische Überprüfung der Bestimmung und Bestimmungsarbeit an den Zugängen leisteten dabei wieder einige Mitglieder der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft des Naturwissenschaftlichen Vereins für Steiermark unentgeltlich als freie Mitarbeiter.

Der Erforschung der Flora der Steiermark dienten 16 zum größeren Teil gemeinsam mit Mitgliedern der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft durch-

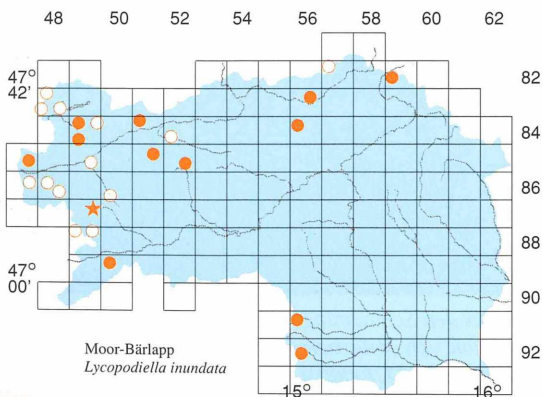


Gebiet des Predigtstuhles (rechts im Hintergrund) in den Schladminger Tauern – Ziel einer gemeinsamen Farn- und Blütenpflanzenkartierungsexkursion von Mitarbeitern des Referates Botanik und der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft (Foto: D. ERNET).

geführte, über die ganze Steiermark gestreute Exkursionen. Aber auch botanische Führungen und Exkursionen im Rahmen von Tagungen konnten für diesen Zweck genutzt werden. Die Beobachtungen wurden wieder teils herbarmäßig (eigene Aufsammlungen), teils fotografisch (Farbdiaeaufnahmen) sowie in nach Fundorten und Biotoptypen geordneten Artenlisten dokumentiert. Auf den meisten Exkursionen wurden die Beobachtungen mittels der Datenträger zweier Kartierungsprojekte, der Kartierung der Farn- und Blütenpflanzenflora der Steiermark im Rahmen des Projek-



Moor-Bärlapp (*Lycopodiella inundata*) in einem Moor im Bereich der Hinteren Striegleralm im Gebiet des Predigtstuhles (Foto: D. ERNET).



Verbreitung des Moor-Bärlappes in der Steiermark (nach Zimmermann & al. 1989. Atlas gefährdeter Farn- und Blütenpflanzen der Steiermark, ergänzt): Rasterpunkte ○ für Funde vor 1994, ● nach 1945, ★ für neuen Fund im Bereich der Hinteren Striegleralm.

tes der „Kartierung der Flora Mitteleuropas“ und der „Kartierung der Großpilzflora der Steiermark“, festgehalten. Insgesamt wurden 74 Kartierungsquadranten bearbeitet. Gemeinsam mit Mitgliedern der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft erfolgte die Auswertung der Kartierungsdaten im Hinblick auf die Erstellung von Verbreitungskarten und Kartierungsständen. Bemerkenswerte Funde von Pflanzenarten wurden publiziert.

In sechs Vorträgen und acht ein- bis mehrtägigen botanischen Führungen, einem Hörfunkinterview, einem Beitrag zum Museumsfest des Joanneums und in zahlreichen schriftlichen und mündlichen Auskünften betreffend die Bestimmung von Pflanzenproben wurde Wissen vorwiegend über die heimische Pflanzenwelt vermittelt.

Die Gutachter- und Beratertätigkeit stand weiterhin in engem Zusammenhang mit Fragen des Naturschutzes (z. B. Teilnahme an den Sitzungen des Landesnaturschutzbereiches, des Kuratoriums des Institutes für Naturschutz und Landschaftsökologie in der Steiermark, Stellungnahmen für die Rechtsabteilung 6).

Die hauptsächlich dem Erwerb von Fachliteratur durch Schriftentausch dienende Herausgabe (populär)wissenschaftlicher Druckwerke wurde nach Redaktions-, Satz- und Layoutarbeiten mit der Herausgabe der Nr. 14 der „Notizen zur Flora der Steiermark“ (gemeinsam mit der Floristisch-geobotanischen Arbeitsgemeinschaft) fortgesetzt. Die Redaktions-, Satz- und Layoutarbeiten zu dem Buch und zugleich der Nr. 23/24 der „Mitteilungen der Abteilung für Botanik“ mit dem Titel „Die Orchideen der Steiermark. Eine Ikonographie und Verbreitungsübersicht“ konnten ziemlich weit vorangetrieben werden.

Im Alpengarten Rannach wurden neben der Pflege und Vermehrung der Pflanzkulturen und den dazu notwendigen Begleitmaßnahmen die Arbeiten zur Um- und Neugestaltung fortgesetzt.

Dr. Detlef Ernet

ZOOLOGIE

A-8010 Graz, Raubergasse 10/II, Tel. (0 31 6) 80 17-47 60 bis 47 69
Fax (0 31 6) 80 17-48 00

Der Schwerpunkt im Bereich Zoologie im Jahr 1995 lag einerseits in der Durchführung der Sonderausstellung „Käfer – die größte Tiergruppe“, andererseits in der Erforschung und Veröffentlichung interessanter zoologisch-faunistischer Fakten und Erkenntnisse, die unser Wissen über die heimische Tierwelt um einiges erweiterte.

Die in unseren Schauräumen gezeigte Sonderausstellung war dem Publikum ein halbes Jahr lang zugänglich und machte die Besucher mit der Welt der Käfer (die immerhin allein in Österreich mit weit mehr als 7000 Arten vertreten ist) vertraut. Schwerpunktmäßig wurden Besonderheiten in der Lebensweise, von denen es bei den Käfern ja genügend gibt, im Aussehen oder im Vorkommen berücksichtigt, besonderes Augenmerk wurde aber auch der Gefährdung und dem Schutz zahlreicher Arten gewidmet.

Wissenschaftliche Projekte, die sich in den erschienenen Publikationen manifestierten, hatten neben anderen vogelkundlichen und insektenkundlichen Untersuchungen etwa den Wachtelkönig zum Inhalt, einer im höchsten Maße gefährdeten Vogelart, die in der Diskussion um die geplante ennsnahe Trasse der Ennstal Bundesstraße mittlerweile eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, die Bestandsentwicklung des Schwarzstorches oder aber das neue Auftreten des Waschbären in der Steiermark. Eine Studie befaßte sich mit dem aktuellen Vorkommen der Schiefkopfschrecke in der Steiermark und dem südlichen Burgenland, einer bis dahin als sehr selten eingestuften Langfühlerschrecke.

Eine weitere Untersuchung bezog sich auf die Wildbienenfauna der Steiermark, einer Insektengruppe mit bei uns mehreren hundert Arten, die aber noch sehr unzureichend erforscht ist.

Schließlich wurde eine vorläufige Auflistung der auf dem Naturschutzgebiet Steinbruch Klausen registrierten Insektenarten präsentiert, die eine ganze Reihe einzigartiger Nachweise beinhaltet – sogar von Tierarten, die aus ganz Österreich oder sogar Mitteleuropa nur vom genannten Biotop bekannt geworden sind.

Dr. Karl Adlbauer

ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNGEN

A-8020 Graz, Schloß Eggenberg, Eggenberger Allee 90
Tel. (0 31 6) 58 32 64-21, 18, 23, 24, 25, Fax (0 31 6) 58 32 64-55

Neben der laufenden Inventarrevision, die im Berichtsjahr zumindest im Sammlungsbereich „Römerzeit“ das wichtigste Arbeitsvorhaben war, hinter dem alle anderen Unternehmungen zurückzustehen hatten, wurden selbstverständlich in der Feldforschung längerfristige Projekte weitergeführt, wenn auch mit minimiertem Arbeitsaufwand.

So wurde die Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt zur Sanierung der Villa von Löffelbach (Gem. Hartberg-Umgebung, KG. Schildbach) fortgesetzt,¹ wobei nach zwei Grabungscampagnen, die die Abteilung für Vor- und Frühgeschichte in den Jahren 1993 und 1994 durchgeführt hatte, die Hauptlast im Jahr 1995 dem Bundesdenkmalamt zufiel.

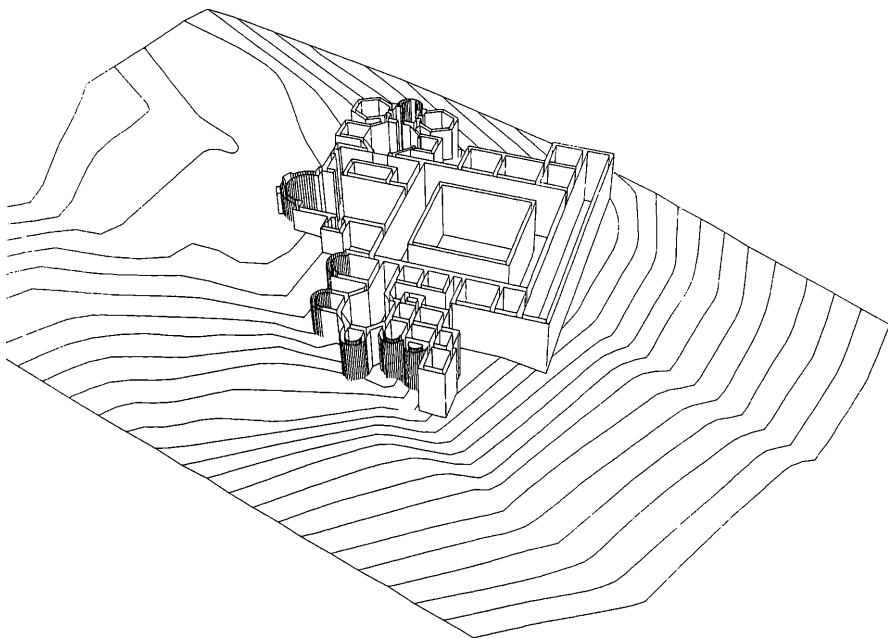


Abb. 1: Basismodell als Grundlage zur Rekonstruktion der Villa von Löffelbach (E. Traxler).

Bei den Ausgrabungen war versucht worden, einerseits durch verschiedene Sondagen das erhaltene Originalmauerwerk und die Fundamente auf ihre Erhaltsqualität zu untersuchen und das Verhältnis von originaler Mauersubstanz zu bei den Restaurierungen Mitte der sechziger Jahre vorgenommenen Ergänzungen

¹ W. Modrijan, Der römische Landsitz von Löffelbach. Schild von Steier, Kleine Schriften 3, Graz.

und Ausbesserungen festzustellen. Weiteres Ziel der Untersuchungen war es, an Hand neuer Befunde die Baugeschichte und Entwicklung der Villenanlage zu klären und damit das Fehlen älterer Befundaufzeichnungen wettzumachen.

Die umfangreiche Restauriertätigkeit nach der Freilegung der Villa durch W. Modrijan, bei der nicht nur Ergänzungen mit Zementmörtel ausgeführt wurden, sondern auch Mauerflächen und vor allem auch Baufugen mit dem gleichen Material z. T. dick verstrichen und damit verfälscht wurden (um, wie man damals meinte, die Originalsubstanz darunter zu schützen), vereitelte, wie sich später herausstellte, das Erreichen beider Ziele.²

Erst durch die praktische Mauersanierungsarbeit 1995 durch das Bundesdenkmalamt (Dr. Ubl, Wien, und Dr. Moreno, Tulln), bei der als erstes in dem zur Sanierung vorgesehenen Teilstück in mühevoller Kleinarbeit alle neuzeitlichen Ergänzungen und v. a. der ganze Zementmörtel von den antiken Mauern geschält wurde, wodurch Mauerstrukturen und Baufugen wieder erkennbar wurden, kam man diesen Zielen näher und konnte vermeintliche Ergebnisse der Vorjahre wieder korrigieren.³

An der Auswertung der detaillierten Bauaufnahme wird noch gearbeitet, doch konnte bereits jetzt die vom Ausgräber postulierte Mehrphasigkeit der Villa bestätigt werden. Genaue Aussagen zur Entwicklung der Gesamtanlage werden aber erst nach weiteren Untersuchungen bei Sanierungs- und Entkernungsmaßnahmen möglich sein.

Ganz besonders wären dabei Aufschlüsse zur erst teilweise rekonstruierbaren Bauphase 1, also der Erstaufbauformung der Villa (etwa 2. Jh. n. Chr.), wünschenswert.

Die Rekonstruktion des aufgehenden Gebäudes aus den vorhandenen Mauerbefunden allein ist, selbst wenn die Grundfragen geklärt sind, nicht zur Gänze möglich. Mit EDV-Unterstützung hergestellte Modelle, die besonders auch die starke Geländeneigung zu berücksichtigen haben, sollen als Hilfe herangezogen werden (Abb.1). Erschwerend ist der Umstand, daß nur in wenigen Bereichen das antike Gelniveau sowohl in den Räumen wie auch außerhalb des Gebäudes mit Sicherheit feststellbar ist. Nach wie vor ungeklärt sind auch Lage und Form der notwendigen Wirtschaftsgebäude wie auch der normalerweise vorhandenen Ummauerung des Villenareals.

Ein Survey zur Klärung dieser Frage stieß auf die Schwierigkeit, daß vor Jahren das Aushubmaterial der Ausgrabungen großflächig planiert wurde und damit oberflächlich feststellbare Scherben bei Bauschuttkonzentrationen keine Aussagekraft mehr besitzen. Leider ist nicht mehr exakt feststellbar, in welchem Umkreis Aushubmaterial verteilt worden ist. Hier scheinen daher vorerst als weitere Maßnahme nur systematische Befliegungen und Luftbilder zielführend zu sein.

Einen der wichtigsten Arbeitsschwerpunkte der Abteilung in der Feldforschung stellt nach wie vor die denkmalpflegerische Betreuung des Areals der Stadt Flavia Solva dar (Gem. KG. Wagna).⁴ Seit Jahren erschöpfen sich hier die Bodenforschungen in Not- bzw. Rettungsgrabungen, die allerdings, konsequent und systematisch

² E. Hudeczek – I. Kainz, Die Villa von Löffelbach in der Seiermark. Neue Forschungsergebnisse. Balácai Közlemények III, Veszprem 1995, S. 265–269.

³ Vgl. Anm. 2; die hier gemachten Aussagen S. 266.2 und 267.3, einen einheitlichen Bauplan betreffend und eine Mehrphasigkeit negierend, müssen auf Grund dieser jüngsten Untersuchungen wieder zurückgenommen werden.



Abb. 2: Aus dem Gräberfeld Wagna, Marburger Straße.

betrieben, bisher sehr viel an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen brachten. Nicht sehr viel anders verhielt es sich im Jahr 1995, wo neben einer Lehrgrabung mit dem Archäologischen Institut der Universität Graz im engeren Stadtgebiet (nordöstlich der Insula XXII) v. a. Fundbergungen bei Bauarbeiten und eine Rettungsgrabung im Bereich der Gräberfelder (Parz. 252/2) durchgeführt wurden. Diese Arbeiten fanden alle im Areal des Gräberfeldes Marburger Straße statt, in nächster Nachbarschaft der Grabungsstellen der Jahre 1991 und 1992.⁵ Funde und Befunde müssen daher unbedingt in Zusammenhang mit den Ergebnissen dieser Jahre gesehen und ausgewertet werden (Abb. 2).

Auch in den kommenden Jahren wird der Schwerpunkt der Ausgrabungstätigkeit in Flavia Solva im Bereich der Gräberfelder liegen, da hier mehrere große Bauvorhaben geplant sind, etwa ein neuer Trakt für das Landeskrankenhaus Wagna.

Dies wird auch Anlaß sein, die seit der Bearbeitung durch G. Fuchs (1980)⁶ geborgenen Neufunde einer Aufarbeitung zu unterziehen und zu publizieren, parallel oder zusammen mit den zu erwartenden Ergebnissen von 1996 und den folgenden Jahren. Hier kristallisiert sich notgedrungen, durch die unaufhaltsame Bautätigkeit aufgezwungen, ein neuer Arbeitsschwerpunkt heraus. Die bisherigen Ergebnisse der letzten Jahre versprechen auch für die Zukunft einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung von Flavia Solva.

Dr. Erich Hudeczek

⁴ E. Hudeczek, Flavia Solva, Leibnitz 1989.

⁵ A. Puhm, Jahresbericht des Landesmuseums Joanneum 21, 1991, S. 223–233; Fundberichte aus Österreich 30, 1991, S. 317 f.

⁶ G. Fuchs, Die römischen Gräberfelder von Flavia Solva. Maschinschr. Diss. Universität Graz, 1980.

MÜNZENSAMMLUNG

A-8020 Graz, Schloß Eggenberg, Eggenberger Allee 90, Tel. (0 31 6) 58 32 64-22, 13
Fax (0 31 6) 58 32 64-55

Neben der alltäglichen Routinearbeit, zu der auch sehr viele Beratungen und Münzbestimmungen gehören, war die wichtigste Arbeit im Berichtsjahr die Neuordnung der Papiergeldsammlung. Die Sammlung von Banknoten und Notgeldscheinen ist allerdings nur für die Steiermark systematisch angelegt, die Sammlung enthält aber auch die wichtigsten Beispiele zur Papiergeldentwicklung in Österreich.

Für diese Arbeit stand stud. phil. Andreas Hänsel als Fachpraktikant (ein Monat) zur Verfügung. Er legte dazu auch ein EDV-unterstütztes Verzeichnis an.

In der Sammlung römischer Münzen wurde unter Mithilfe von Frau Dr. Ursula Schachinger eine Bestimmungsrevision begonnen, damit die Daten der alten Bestimmungen, die zum Teil aus dem vorigen Jahrhundert stammen, der Diktion und den Erkenntnissen der modernen Numismatik angepaßt werden. Diese Daten dienen in weiterer Folge zur Eingabe in die EDV, und damit ist auch ein Einstieg in internationale Netzwerkprojekte möglich.

Ebenso wurden die russischen, ungarischen und polnischen Medaillen inventarisiert und dazu die entsprechenden Karteikarten angelegt. Diese Tätigkeit geschah unter Mitwirkung von Frau Bozena Krenn, die als gebürtige Polin über entsprechende Sprach- und Schriftkenntnisse verfügt.

In der Bibliothek waren die Neuordnung und Aufbereitung der Sonderdrucke dringend notwendig. Diese Arbeit besorgte als Fachpraktikantin (ein Monat) Frau Eleonore Pichler. Frau Elisabeth Fasching begann dazu mit der Anlage eines EDV-Verzeichnisses.

Für die Messe „Marke und Münze“ wurde eine Ausstellung über die Schulsammlung des Bischöflichen Gymnasiums in Graz mit Münzen und Medaillen dieser Sammlung konzipiert und auch eingerichtet.

Mitte des Jahres kam sehr kurzfristig der Auftrag zur Mitwirkung an der Landesausstellung 1996 „Schatz und Schicksal“ in Neuberg an der Mürz. Dargestellt werden sollte das Münzwesen Österreichs und der Steiermark im ausgehenden Mittelalter. Dazu wurden die Objekte ausgesucht, das Konzept erarbeitet, die Objektliste und ein wissenschaftlicher Beitrag für den Katalog fertiggestellt und mit den dazugehörigen Fotos der Ausstellungsleitung geliefert. Beim vorbereitenden Symposium in Neuberg an der Mürz wurde dazu auch ein wissenschaftlicher Vortrag gehalten.

Dem Leiter des Referates Münzensammlung wurde auch der ehrenhafte Auftrag übertragen, die offizielle Medaille „1000 Jahre Österreich“, die von der Gemeinde Neuhofen an der Ybbs aus Anlaß der Ostarrichi-Länderausstellung aufgelegt wurde, bei einer Festfeier in Wien vorzustellen.

Neben dem Lehrauftrag für „Allgemeine Geldgeschichte“ an der SOWI-Fakultät der Universität Graz im Sommersemester wurden vom Leiter mehrere fachkundlich-numismatische, aber auch allgemein-historische Vorträge erarbeitet und gehalten, insbesondere der Vortrag im Rahmen des Österreichischen Museumstages in Klagenfurt über die Situation der Museen in der Steiermark, besonders des Joanneums.

Im Rahmen der Urania für Steiermark wurde eine historisch-kulturelle Exkursion nach Nordostböhmen unter dem Titel „Geschichte und Kultur zwischen Sudeten und Elbe“ geführt.

Eine Exkursion der Salzburger Numismatischen Gesellschaft nach Graz wurde im Schloß Eggenberg und im Münzkabinett empfangen und geführt.

An Neuerwerbungen wurde neben den österreichischen Kurrentmünzen und aktuellen Medailleneditionen ein Taler Ferdinands II. von 1605 aus der Münzstätte Graz angekauft.

Neben der Fertigstellung des Katalogbeitrages zur Landesausstellung 1996 waren die druckreife Vorlage der Veröffentlichung des mittelalterlichen Münzhortfundes von Obdachegg als Beitrag zur Gedächtnisschrift an Bernhard Koch (Numismatische Zeitschrift, Band 103) und die Fertigstellung eines Beitrages für die Festschrift „1000 Jahre Salzburger Münzwesen“ wichtige Arbeitsvorhaben.

Zu den Vermittlungsarbeiten gehörten auch noch die Vorbereitung der Münzen aus dem Scheiflinger Goldschatzfund für die Ausstellung „Zwischen Himmel und Erde“ und Fernsehaufnahmen mit einem russischen Fernsehteam in Schloß Eggenberg.

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Rasterelektronenmikroskopie wurde eine interessante Analyse eines 10-Dukaten-Stückes 1651, Graz, durchgeführt. Das Stück konnte als neuzeitliche Nachahmung identifiziert werden, die Ergebnisse wurden auch von der Schweizerischen Kreditanstalt Basel verwendet.

Das Münzkabinett des Joanneums war bei der Feier zum 125jährigen Bestehen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft als Inhaber des goldenen Mitgliedsabzeichens offiziell durch den Leiter vertreten.

Neben der Führung des Referates hatte der Leiter der Münzensammlung auch allgemeine Aufgaben im Rahmen des Landesmuseums zu übernehmen, so als Kuratoriumssekretär, als Mitglied der Projektleitung des TQM-Projektes, als Mitglied der Projektgruppe zur Erstellung des Raumkonzeptes für das Joanneum, als Vorsitzender des Dienststellenwahlausschusses zur Durchführung der Personalvertretungswahlen 1995 und als Vertreter von Direktorin Dr. Barbara Kaiser in der administrativen Führung des Schlosses Eggenberg.

Dr. Odo Burböck

KUNSTGEWERBLICHE SAMMLUNGEN

A-8010 Graz, Neutorgasse 45, Tel. (0 31 6) 80 17-47 90, 47 80 bis 47 87
Fax (0 31 6) 48 49

AUSSTELLUNGEN – HERZSTÜCK DES MUSEUMSERLEBNISSES

Das Referat „Kunstgewerbliche Sammlungen“ widmet sich seit Jahren besonders intensiv der Ausstellungstätigkeit. Unter dem Aspekt der Museologie wird dem Besucher die museale Welt erschlossen.

Die Wechselbeziehung zwischen dem Besucher und dem Objekt ist wesentlicher Teil einer Ausstellung – ihre Intensität entscheidet letztlich über die Qualität der Ausstellung. In diesem Jahr war ein Jubiläum der Anlaß für die Sonderausstellung „Der Schönheit“.



„Der Schönheit“ ist eine Ausstellung, die in der Gestaltung neue Wege geht und den Besucher in einer völlig neuen Weise anspricht. Der Weg führt von der allzusehr inszenierten Erlebnisswelt hin zum Objekt, dem eigentlichen Medium musealer Ausstellungen.

Die Gestaltung beschränkt sich auf das Wesentliche: Störendes auszuklammern und die Atmosphäre zu verstärken, die dem Thema gerecht wird. Hier erlebt der Besucher jene Welt, die nur das Museum mit seinen Sammlungen konkurrenzlos bieten kann:

- die Authentizität eines Objektes
- das Original mit seiner Aussagekraft
- die Geschichte, die ein Objekt erzählt
- als Beleg und Vertreter gesellschaftlicher Werte
- als Dokument und Erinnerung
- als Zeuge der Geschichte
- als Symbol und Zeichen

Zum Jubiläum – vor 100 Jahren wurde das Kulturhistorische und Kunstgewerbemuseum eröffnet – sollte eine Auswahl der kostbarsten und „schönsten“ Objekte aus den verschiedensten Sach- und Materialgruppen dem Besucher einen Einblick in die Vielfalt der Sammlungen geben.

Licht und Anordnung der Vitrinen sorgen für Dramaturgie. Durch die Auswahl der Exposita werden Akzente gesetzt, die Spannung und Harmonie erzeugen, neue Sichtweisen eröffnen und Zusammenhänge erkennen lassen.

Ohne „wissenschaftliche“ Informationen soll der Besucher sich mit dem Objekt beschäftigen, seine Aussagekraft erfassen und seine Schönheit entdecken. So konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf das Objekt.

Für Auskünfte bzw. Fragen stehen Vigilanten zur Verfügung, ein Katalog bietet die „gewohnte“ Information und versucht, die Atmosphäre der Ausstellung widerzuspiegeln. Diese Art der Verbindung von Objekt und Präsentation bietet die Möglichkeit, im Museum Sinnliches zu erleben.

Dr. Eva Marko

DER SCHÖNHEIT
Landesmuseum Joanneum
Kunstgewerbliche Sammlungen
Neutorgasse 45
8010 Graz

Gestaltung der Ausstellung: Dr. Eva Marko
Katalog S 160,–
Öffnungszeiten: Di.–Fr. 10–17 Uhr, Sa., So. 10–13 Uhr

Bildnachweis:

LMJ/Bild- und Tonarchiv

LANDESZEUGHAUS

A-8010 Graz, Herrengasse 16, Tel. (0 31 6) 80 17-48 10

Büro: A-8010 Graz, Schmiedgasse 34/II

Tel. (0 31 6) 82 87 96, 80 17-48 30, Fax (0 31 6) 81 59 67

Dieses Jahr war gekennzeichnet durch größere Bauvorhaben, welche die Neugestaltung der Werkstatt, einer WC-Anlage, eines Foyers in der ehemaligen Durchfahrt und eines Museumsshops im angrenzenden Teil des Landhauses betrafen. Fertiggestellt wurde die Werkstatt (ohne Einrichtung) und die WC-Anlage, beide nach Plänen von Architekt Kada. Weiters wurde das Projekt der Beleuchtung der Zeughaussammlung in Angriff genommen und Probevorführungen von vier anbietenden Firmen durchgeführt.

Die Ausstellung „Imperial Austria“ wurde nach ihrer erfolgreichen USA-Tournee von kanadischen Museen eingeladen. Am 18. April fand die feierliche Eröffnung im Musée de la Civilisation in Quebec statt, wo die Ausstellung bis 15. Oktober gezeigt wurde und von ca. 450.000 Menschen besucht wurde. Hernach wanderte sie nach Ottawa, wo im Canadian Museum of Civilisation am 22. November die große Eröffnungsgala im Beisein des österreichischen Ministers Bartenstein stattfand. Die Ausstellung wird dort bis zum 15. September 1996 bleiben.

An wissenschaftlichen bzw. publizistischen Arbeiten wurde von Dr. P. Krenn ein bebildeter Kurzführer über den Blank- und Stangenwaffenbestand des Landeszeughauses verfaßt, der mit den Aufnahmen von M. Oberer und N. Lackner 1996 im Kunstverlag Hofstetter herauskommen wird. Damit findet diese Publikationsreihe des Landeszeughauses, die mit „Harnisch und Helm“ begann und mit „Gewehr und Pistole“ fortgesetzt wurde, ihren Abschluß.

Dr. L. Toifl hat an archäologisch-historischen Untersuchungen in Graz zusammen mit Dr. D. Kramer teilgenommen und einen gemeinsamen Artikel verfaßt (siehe Jahrbuch 1994). Außerdem hat er die Sichtung der Militaria-Akten des Steiermärkischen Landesarchivs fortgeführt und damit die dokumentarischen Grundlagen zur steirischen Wehrgeschichte vermehrt.

Erarbeitung eines Grobkonzepts für die geplante Dauerausstellung des Landeszeughauses in der Kanonenhalle mit dem Titel „Zum Schutz des Landes“ durch Dr. P. Krenn, Dr. L. Toifl und Dr. A. Ruhri (Diözesanarchiv).

Das Landeszeughaus wurde im Jahr 1995 von 42.895 Besuchern frequentiert, die in 1167 Führungen durch das Haus geführt wurden. Dabei wurden an Eintritten sowie Katalog-, Dia-, Postkarten- und Posterverkauf insgesamt 544.626 Schilling eingenommen.

HProf. Dr. Peter Krenn

ALTE GALERIE

A-8010 Graz, Neutorgasse 45, Tel. (0 31 6) 80 17-47 90

Büro: Tel. (0 31 6) 80 17-47 70 bis 47 76, Fax (0 31 6) 80 17-48 47

Die Alte Galerie publizierte 1995 den Auswahlkatalog „Bildwerke. Renaissance – Manierismus – Barock“ (Gottfried Biedermann, Gabriele Gmeiner-Hübel, Christine Rabensteiner). Anlaß dazu boten drei Jubiläen: einmal der hundertjährige Geburtstag des Museumshauses in der Neutorgasse, das am 5. Juni 1895 von Kaiser Franz Joseph eröffnet worden war. Damit verbunden wird auch des großartigen Legates von Frau Julie von Benedek gedacht, die im selben Jahr bedeutende Gemälde der „Steirischen Ständischen Gallerie“ – heute Alte und Neue Galerie des Joanneums – hinterließ. Nicht zuletzt ist das Buch dem ehemaligen Leiter der Alten Galerie, HProf. Dr. Kurt Woisetschlager, zum 70. Geburtstag gewidmet.

Im vergangenen Jahr fanden in der Alten Galerie zwei Sonderausstellungen statt. Die erste beschäftigte sich mit gotischen Fastentüchern, wobei gemäß ihrer liturgischen Verwendung Altäre in der Gotiksammlung der Alten Galerie verhängt wurden. Ihrem Thema entsprechend fand die Ausstellung in der vorösterlichen Zeit, vom 21. März bis 16. April 1995, statt; wegen des großen Publikumsinteresses wurde sie um eine Woche verlängert.



Pieter Bruegel d. J., Kirmes (Detail, aus dem Katalog „Bildwerke“), Alte Galerie, Inv.-Nr. 59, Legat Julie von Benedek, 1895 (Aufnahme: Bild- und Tonarchiv, Josef Kierein).

In der Reihe von Graphikausstellungen der letzten Jahre, die das Kupferstichkabinett vorstellen, wurden vom 8. Juni bis 5. Juli 1995 Werke der beiden Graphiker Jacques Callot und Stefano della Bella einander gegenübergestellt. Dazu wurde von Mag. Karin Leitner ein Katalog erstellt.

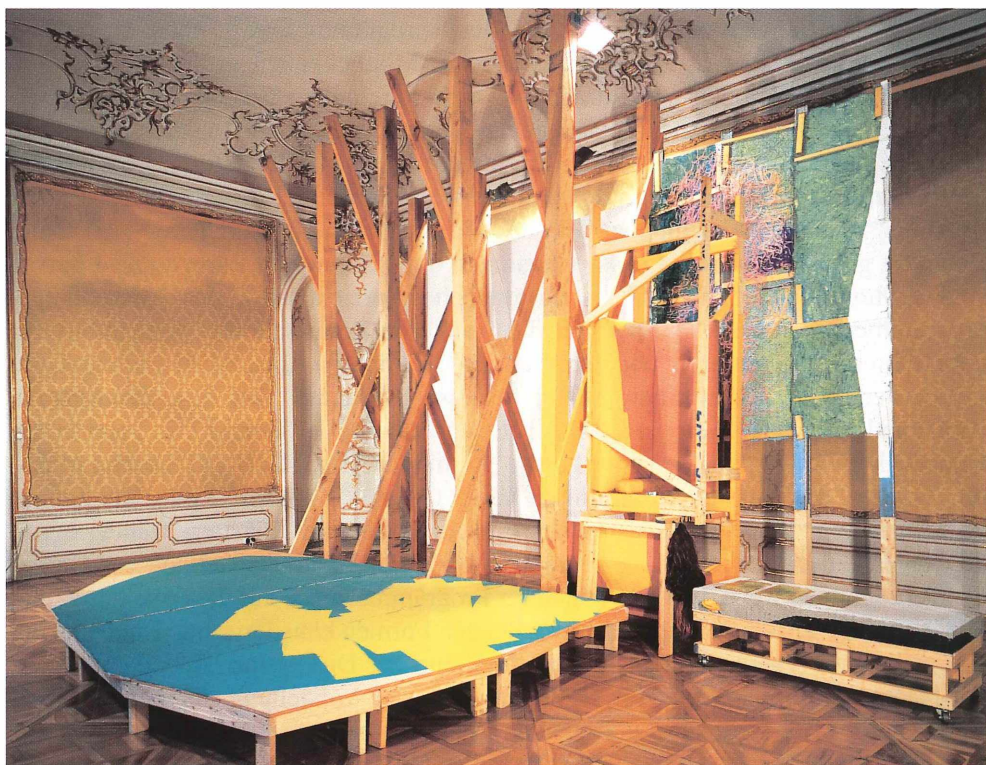
Am 6. und 7. Oktober 1995 veranstalteten das Benediktinerstift Admont und die Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum das Symposium „Zum 300. Geburtstag von Josef Stammel“ unter der wissenschaftlichen Leitung von Dr. Michael Braunsteiner und UD Dr. Gottfried Biedermann. In der Folge wird 1996 eine Ausstellung im Stift Admont stattfinden, die auch mit Leihgaben der Alten Galerie ausgestattet wird. Die Symposiumsbeiträge werden darin veröffentlicht.

Im Rahmen des EDV-Projektes MUSIS erstellt Dr. Christine Rabensteiner z. Z. einen Thesaurus für die Kunstabteilungen. Die Neue Galerie liefert dazu die ihre Sammlungen betreffenden Daten. Mag. Karin Leitner unterstützte das Projekt in den Gruppen „Pflichtenheft“ und „Kunst“

Dr. Christine Rabensteiner
Mag. Karin Leitner

DIE NEUE GALERIE ALS MULTIFUNKTIONALER KNOTEN DER GEGENWARTSKUNST

Um das Sammlungsmodell der Neuen Galerie weiter auszubauen – neben den eigenen Beständen stellen private Sammler Kunstwerke für einen begrenzten Zeitraum als Leihgabe zur Verfügung –, wurde mit weiteren möglichen Kooperationspartnern Kontakt aufgenommen. Darunter befindet sich auch die Jedermann-Collection aus den USA mit Werken von Cindy Sherman, Barbara Kruger, Robert Gober, Richard Artschwager, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Man Ray, Marcel Duchamp etc. Werke aus diesen Sammlungen können das einzigartige Profil, das die Neue



Jessica Stockholder, „Recording forever Pickled, too“ 1991, Pittural/Immedia, Neue Galerie 1995

Galerie im Bereich der Kunst der 90er Jahre und punktueller Positionen aus der klassischen Moderne und der Kunst nach '45 anzubieten hat, weiter konturieren. Eine Zusammenarbeit mit der ERSTEN Österreichischen Spar-Casse-Bank-AG hat im Bereich des 1. Stockes eine neue Schwerpunktsetzung gebracht. Es konnten Arbeiten von Carl Andre, Donald Judd, On Kawara, Sherrie Levine, Sol Lewitt,

Reiner Ruthenbeck, Adrian Schiess und Rosemarie Trockel in das Präsentationskonzept integriert werden.

Auf Grund der umfangreichen Aktivitäten im Sammlungsbereich beschäftigte sich die Leitung des Hauses ausführlich mit der Raumsituation und den freien, aber bisher nicht nutzbaren Kapazitäten. In mehreren Gesprächen mit der Fachabteilung IVa und dem Architektenteam Riegler/Riewe, die konkret an der Planung der Modernisierung und des Umbaus des Hauses Sackstraße 16 arbeiten, wurden die Möglichkeiten geprüft, vorweg kleinere Raumeinheiten nützen zu können. Konkret sind zwei Räume einer ehemaligen Wohnung, die zur Zeit als Depot benützt wird, eine der beiden Sekundärgalerien als räumliche Erweiterung der Sammlung sowie weitere Wohnräume als neuer Aufbewahrungs-, Bearbeitungs- und Studienort der Grafiksammlung in diesen vorgezogenen Umbauplänen enthalten. Die architektonischen und technischen Voraussetzungen für ein Vorziehen dieser Bauetappe innerhalb der Generalsanierung sind gegeben, die Entscheidung über die Realisierung liegt im finanziellen und damit im politischen Verantwortungsbereich. Für das Haus würde diese Lösung relativ kurzfristig eine Linderung der Raumnot und der damit verbundenen Unzulänglichkeiten bedeuten.

Einer der Schwerpunkte des Ausstellungsprogrammes galt unter dem Titel „Pittura Immedia“ der Darstellung malerischer Möglichkeiten in den 90er Jahren. Künstlerische Positionen aus Europa und den Vereinigten Staaten konnten überzeugend belegen, welchen grundsätzlichen Veränderungen die Malerei unter dem Eindruck der medialen Gesellschaft ausgesetzt ist. Dieser Hintergrund fordert die Malerei zu neuen inhaltlichen und gestalterischen Formulierungen heraus. „Pittura Immedia“ wurde im Anschluß an Graz auch in der großzügig renovierten Kunsthalle Budapest gezeigt. Ausstellungsk Kooperationen mit Instituten in Europa und Übersee sind zentrale, inhaltliche und organisatorische Ausrichtungen des Ausstellungsprogrammes. So wurde „A Spot On The Wall“ von Louise Lawler gemeinsam mit dem Münchner Kunstverein und der Stichting De Appel in Amsterdam erarbeitet, die Trigon-Personale Jeffrey Shaw „Place – a user's manual“ mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe und „Quasi per gioco / Das Spiel in der Kunst“ als Beitrag zum steirischen herbst '95 mit der AR/GE KUNST Galerie Museum Bozen. Die große interdisziplinäre Veranstaltung „PASOLINI oder die Grenzüberschreitung“ zum 20. Todestag des Filmemachers und Künstlers wanderte von der Neuen Galerie ins Ludwigmuseum nach Budapest. In der Darstellung von Grenzüberschreitungen weist die Galerie in ihrer Programmschiene auf die erweiterten und in einer neuen Zusammenschau darzustellenden Formen künstlerischen Handelns hin und stellt diese Themenkomplexe dem Publikum zur Diskussion. Neben der Open-Air-Nacht mit Filmen von Pier Paolo Pasolini, der Vorstellung der Fernseh- und Videogalerie Gerry Schum und der Präsentation von Sound-Installationen der Künstler Alvin Lucier und Peter Ablinger (in Zusammenarbeit mit dem Musikprotokoll '95) sind Konzepte in Planung, die Architektur stärker in den Kunstraum Museum einzubinden.

Das seit 1993 jährlich stattfindende Symposium, das als Vermittlungsangebot und Diskussionsforum für ein regionales wie auch internationales Publikum zum fixen Bestandteil des Galerieprogrammes wurde, war in diesem Jahr der Kunstkritik im weitesten Sinn gewidmet. Referiert und diskutiert wurde über das System Kunst unter dem Aspekt der Rezeption durch internationale Zeitschriften und Magazine,

wobei die Frage im Mittelpunkt stand, welchen Anteil diese Printmedien ihrerseits an der Konstruktion von Kunst im gesellschaftlichen Raum einnehmen.

Der steirischen Kunst galt die Aufmerksamkeit mit der Ausstellung Fritz Hartlauer (1919–1985), mit der Einladung steirischer Künstlerinnen zur Studioreihe „Neue Ausdrucksformen zeitgenössischer Künstlerinnen“ sowie der Durchführung des „Förderungspreises für zeitgenössische bildende Kunst“

Neben der wissenschaftlichen Bearbeitung von Gegenwartskunst in Katalogen und Publikationen, die zumeist in deutschen Verlagen erschienen, wurden auch wieder von Künstlern und Künstlerinnen Videos und Multiples im Auftrag der Neuen Galerie produziert.

Dr. Werner Fenz

VOLKSKUNDE

A-8010 Graz, Paulustorgasse 11–13A,
Tel. (0 31 6) 83 04 16 und 80 17-48 40, Fax (0 31 6) 81 52 33

Wie allgemein bekannt, ist die ständige Schausammlung im Museumsgebäude Paulustorgasse seit nunmehr zehn Jahren wegen der damals begonnenen Generalsanierung des Gebäudekomplexes und mehrerer seither eingeleiteter Schritte zu einer Neukonzeption der Schausammlung geschlossen.

Es stehen lediglich zwei Räume für Sonderausstellungen zur Verfügung. Im Jahr 1995 wurde den Besuchern in der Ausstellung „Verborgene Schätze“ (Eröffnung anlässlich des 80jährigen Bestandes der Abteilung im Jahr 1993) weiterhin Gelegenheit geboten, zumindest an ausgewählten Beispielen einen Einblick in die Fülle und Vielfalt der volkskundlichen Sammlungen zu gewinnen, die auf Grund der derzeitigen Situation der Abteilung „verborgen“ in den Depots bleiben müssen.

Diese Ausstellung wurde für die Zeit vom 15. Mai bis 31. Oktober 1995 durch die Schau „Tracht – Arbeit – Brauch. Ein Blick in die Bildersammlung der Abteilung“ erweitert. Anhand von Graphik und Gemälden zu den genannten Themen wurden Bilder als volkskundliche Quelle dem Betrachter nähergebracht.

In einer weiteren Sonderausstellung wurde in der Zeit von 1. Dezember 1995 bis 7. Jänner 1996 die Kulturgeschichte des Christbaumes unter dem Titel „Lichterbaum und Weihnachtsgrün“ dem Publikum erlebnishaft nähergebracht. Diese Ausstellung bildete mit den seit fast 80 Jahren in der benachbarten St.-Antonius-Kirche aufgeführten „Steirischen Hirten- und Krippenliedern“ und dem in den Kellerräumen des Museumsgebäudes abgehaltenen Christkindlmarkt des Steirischen Heimatwerkes eine qualitätvolle Kombination von Information und emotionalem Erleben in der Weihnachtszeit.

Als ergänzende Aktivität konnte eine Partnerschaft mit einem Grazer Einkaufszentrum aufgebaut werden und in einer kleinen Schau, verbunden mit einer Informationsveranstaltung, auch außerhalb des Museums auf die Weihnachtsausstellung aufmerksam gemacht werden.

Neben diesen volkskundlichen Sonderausstellungen lag der Arbeitsschwerpunkt im Berichtsjahr in der Bearbeitung der verschiedenen Sammlungen. So wurde mit der Bestandskontrolle und Grobreinigung der Möbelsammlung begonnen. Diese Tätigkeiten gestalteten sich durch die zur Zeit noch äußerst ungünstige Depotsituation (unausgebauter Dachboden im Hauptgebäude) besonders arbeitsintensiv, im Hinblick auf eine bevorstehende Auslagerung des Bestandes in das Zentralmagazin war das Vorhaben aber unumgänglich und von besonderer Dringlichkeit.

Ein neues Arbeitsgebiet wurde im Bereich der volkskundlichen Archivbestände erschlossen. Im Referat Volkskunde befindet sich seit Jahrzehnten das sogenannte „Ferk-Archiv“, ca. 50 Schubert mit handschriftlichen Aufzeichnungen vorwiegend zur immateriellen Volkskultur (Aberglaube, Volksmedizin, Sagen, Mundart usw.), das für die steirische Volkskunde besonderen Quellenwert hat. Bislang war dieser Bestand nur Fachleuten bekannt und zugänglich, die Teilbereiche für ihre wissenschaftlichen Arbeiten gezielt genutzt haben. Im Jahr 1995 wurde nun durch referatsinterne Umschichtung der Aufgabengebiete AR Sylvia Wanz mit der Aufarbeitung

der genannten Archivbestände betraut. Es wurde mit der Transkription des Materials, Ordnung nach Sachgruppen und der Erstellung eines Registers begonnen. Diese Arbeiten, die bis zu ihrem Abschluß noch mehrere Jahre in Anspruch nehmen werden, sichern für die Zukunft die bessere Nutzbarkeit dieses unersetzlichen Quellenmaterials.

Ähnliches gilt für den Foto- und Diabestand des Referates. Auch hier konnte im Berichtsjahr die Sichtung der Altbestände, Fortsetzung der Neuordnung, Schaffung besserer Lagerbedingungen (hauptsächlich durch Ursula Grilnauer, Karl Stering und Margit Satzke als freie Mitarbeiterin) vorangetrieben werden. All diese Maßnahmen dienen ebenfalls einer besseren Benützbarkeit des volkskundlichen Lichtbildbestandes sowohl für referatsinternen Gebrauch als auch für die häufigen Anfragen von Benützern.

Das Veranstaltungsprogramm der Arbeitsgruppe „Kulturlos“ erweiterte mit monatlichen Veranstaltungen verschiedener Art – Vorträgen, Diskussionen, einem Studientag zum Thema „Holz“ und musikalischen Darbietungen – das Angebot des Referates Volkskunde.

Dr. Roswitha Orač-Stipperger

SAMMLUNG JAGDKUNDE

A-8020 Graz, Schloß Eggenberg, Eggenberger Allee 90
Tel. (0 31 6) 58 32 64-16, 40, Fax (0 31 6) 58 32 64-55

Die mit den Referatsmitarbeitern vereinbarten Ziele für das Arbeitsjahr 1995 waren schwerpunktmäßig der Verbesserung der Arbeitssituation, einer intensiven internen Ausbildung und nicht zuletzt der geplanten Neuaufstellung der Schausammlung gewidmet. Ersteres wurde durch entsprechende dienstliche Besserstellungen erreicht, außerdem wurden Schulungen in Sachen Museumskunde, Jagdgeschichte, Teamarbeit und Kommunikation wahrgenommen. Die beabsichtigte Neustrukturierung der Sammlung konnte aus verschiedenen Gründen nicht begonnen werden. Zum einen wurde noch keine klare Disposition über die Dislozierung der Sammlung Jagdkunde getroffen, zum anderen mußte auf Grund der Joanneum-Sonderausstellung der gesamte Osttrakt, also der kulturhistorische Teil der Exposition, vorläufig geräumt werden. Es wurde daher damit begonnen, ein Grundkonzept „Jagdmuseum neu“ zu erstellen, wobei zur Evaluierung des Eggenberger Instituts als auch dreier anderer aus dem In- und Ausland eine Diplomarbeit verfaßt wurde, welche vom Referatsleiter mitbetreut worden ist.

Als wichtige Tätigkeiten an der Schausammlung können unter anderem die Neubeschriftung eines Gutteils der Objekte, verschiedene Vitrinenumstellungen und der Beginn einer Exponatselektion genannt werden. Darüber hinaus konnten zwei neue Pultanlagen für die Museumsaufsicht installiert werden. Hinsichtlich der Sammlungstätigkeit darf die Erwerbung eines jagdhistorisch interessanten Ölgemäldes erwähnt werden. An Entlehnungen fielen rund 40 Sammlungsobjekte für drei Jagdausstellungen in der Steiermark an. Die jagdkundliche Bibliothek wurde neu sortiert, so daß ein nichtfachspezifischer Altbestand ins Depot verlagert werden konnte. Die Bibliothek wurde durch zahlreiche Neuzugänge weiter komplettiert, ebenso ist nunmehr ein Großteil der Schausammlung fotomäßig dokumentiert.

Auf Grund der Umgestaltung des Schloßfoyers mußten Leiterzimmer, Sekretariat und Bibliothek innerhalb kurzer Zeit übersiedelt werden. Die Ausrüstung der referatseigenen Werkstatt wurde, wo notwendig, ergänzt.

Im Wildpark wurde unter Mitarbeit des Referats die große Teichanlage finalisiert. Weiters sind diverse Reviereinrichtungen und biotopmäßige Verbesserungen des westlichen Wildeinstandes vorgenommen worden.

In Sachen Vermittlungstätigkeit und Fachberatung sind vom Referatsleiter zwei Aufsätze und zwei Vorträge zum Thema „Kulturgeschichte der Jagd“ verfaßt bzw. gehalten worden. Außerdem konnten neun Sonderführungen für das interessierte Fachpublikum veranstaltet und insgesamt fast 40 mündliche wie schriftliche Auskünfte und Gutachten erteilt werden. Weit über 500 Schriftstücke wurden vom Büro bearbeitet oder ausgefertigt, wobei der sukzessive EDV-Einsatz in bezug auf Akten-, Kredit- und Adressenevidenz bzw. auch auf Objekt- und Katalogaufnahme eine wesentliche Rationalisierungshilfe darstellt.

Erwähnenswert ist noch die erfolgreiche Beendigung des Projekts „Steirisches Feuerwehrmuseum Groß-St. Florian“

Besonderer Dank gilt der Steirischen Landesjägerschaft für die abermalige Gewährung einer großzügigen Subvention.

Dr. Harald Vetter

SCHLOSS EGGENBERG

A-8020 Graz, Schloß Eggenberg, Eggenberger Allee 90
Tel. (0 31 6) 58 32 64-09, 31, 32, 33; Fax (0 31 6) 58 32 64-55
Verwaltungsbüro: Tel. (0 31 6) 58 32 64-14, 15

Für Eggenberg galt es im Berichtsjahr vor allem, ein lang vorbereitetes, wichtiges Projekt endlich zu realisieren.

Seit Jahren muß für das Schloß Eggenberg – als gut besuchtes Museum und Veranstaltungszentrum der Stadt – endlich eine internationalen Standards entsprechende Eingangslösung gefunden werden. Sie sollte die gängigen Funktionen Kasse, Shop, Garderobe, Multimediaraum, Information, Lagerraum, sanitäre Anlagen + Behinderten-WC umfassen. Als Architekt wurde bereits im Jahre 1992 Dipl.-Ing. Dr. Heiner Hierzegger als Planer beauftragt, dessen Entwurf nunmehr umgesetzt werden konnte.

Auf Vorschlag der Museumsleitung sollte diese Planung gleich zwei Probleme auf einmal lösen: zum einen den gesonderten Entreebereich zu schaffen, zum zweiten die durch vielerlei rezente Einbauten des 20. Jahrhunderts verstellte barocke Sala terrena des Schlosses Eggenberg sichtbar und faßbar zu machen.

So wurde nunmehr die große zweischiffige Halle des 17. Jahrhunderts freigelegt und restauriert. Sie bietet mit entsprechenden Nebenräumen und einer Öffnung zur Einfahrt den idealen Rahmen, um ein modernes Foyer mit Kassen und Garderobenfunktion aufzunehmen, und wird den Museumsbesuchern auch die Möglichkeiten bieten, sich bequem zu informieren oder in Ruhe auf eine Führung zu warten.

Die umfangreichen Umbauten haben mit Ende des Berichtsjahres begonnen und sollen bis zum Sommer 1996 abgeschlossen sein.

Der zweite Schwerpunkt war die Fortsetzung des Parkrestaurierungsprogrammes, das im Frühjahr umfangreiche Ergänzungspflanzungen ermöglichte.

Viele der im Laufe der letzten Jahrzehnte verlorenen Bäume und Gehölze wurden nach einer detailgetreuen historischen Recherche der Gartengeschichte ergänzt – Arbeiten, die in den nächsten Jahren fortgesetzt werden sollen.

Auch die im Vorjahr errichtete Teichanlage – die ebenfalls auf einen biedermeierlichen Vorgänger zurückgeht – wurde fertiggestellt und durch einen in gleicher Weise an historischen Vorlagen orientierten Holzzaun ergänzt. Parallel dazu wurde mit der Restaurierung der Hunderte Meter umfassenden Zauneinfriedung des ehemaligen „Extragartens“ aus dem frühen 19. Jahrhundert begonnen, Arbeiten, die ebenfalls im nächsten Jahr abgeschlossen sein werden. Zudem wurde die gesamte Beleuchtungsanlage des Parks neu gestaltet und installiert.

Der dritte Schwerpunkt war die Fortsetzung des umfangreichen Restaurierungsprogrammes der gesamten Beletage. Mit der Decke des sogenannten „Spielzimmers“ (östlicher Ecksaal, Raum 23) wurde ein besonders schwieriges Kapitel dieses Gesamtprogrammes aufgeschlagen, weil die Seccomalereien dieses Raumes durch einen alten Wasserschaden besonders schwer in Mitleidenschaft gezogen waren. Jedoch hat der äußerst erfolgreiche Abschluß der Arbeiten im Theatersaal und im Jagdzimmer (Räume 24 und 20) so positive Ergebnisse und vor allem Erkenntnisse über Schadensproblematik und Restaurierungsmethodik gebracht, daß an der voll-

ständigen Konservierung der Malereien von Joh. Melchior Otto bis Ende des Jahres 1996 nicht gezweifelt werden kann. Der erforderliche Arbeitsaufwand wird allerdings auf 10- bis 12.000 Stunden geschätzt.

Zusätzlich wurden in der hauseigenen Restaurierungswerkstätte zahlreiche größere und kleinere Einzelstücke bzw. Details der Raumdekorationen konserviert: Rahmenleisten der Rokokowanddekorationen, barocke Fenster und Türen, ein Spieltisch und vor allem der Eingang in die gotische Kapelle des Schlosses standen neben Arbeiten und Beratungstätigkeiten für andere Referate auf dem Programm.

Im Zuge der Verbesserung der Brandschutzmaßnahmen des Hauses wurde ein ganz wesentlicher Teil davon zum Abschluß gebracht.

Eine eigene Feuerlöschleitung versorgt nun von der Eggenberger Allee aus die neuen Unterflurhydranten im Hof des Schlosses, was im Brandfall die Löschversorgung vom Innenhof aus gewährleistet, da große Löschfahrzeuge die schmale Einfahrt nicht passieren könnten.

Zudem ist die Schaffung von abgeschlossenen Brandabschnitten im riesigen Dachgeschoß des Schlosses nunmehr fertiggestellt.

Dr. Barbara Kaiser

LANDSCHAFTSMUSEUM SCHLOSS TRAUTENFELS

A-8951 Trautenfels, Schloß Trautenfels, Tel. (0 36 82) 22 2 33

Fax. (0 36 82) 22 2 33-44

Die Planung der Neuaufstellung der Schausammlung des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels erfolgte im Zeichen einer interdisziplinären Projektarbeit.

Nach längeren Vorarbeiten wurde am 18. Jänner 1995 bei einer Zusammenkunft eines Großteils der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Joanneums eine Projektgruppe bestimmt und mit der Aufgabe betraut, ein Grobkonzept für die Neuaufstellung der Schausammlung Trautenfels zu erarbeiten. Projektleiter und Vertreter der Kulturwissenschaften ist Dr. Volker Hänsel, Gestalter ursprünglich Peter Koestler, nach einem Gestaltungswettbewerb ab Mai der Stuttgarter Architekt und Museums-gestalter Knut Lohrer. Als Textredakteur wurde Wolfgang Otte, als Museologin Dr. Eva Marko, als Vertreter der Naturwissenschaften Dr. Bernd Moser und als Publikumsvertreter der Kulturwissenschaftler Thomas Brune gewählt. In Projektarbeit entstand folgendes Grundkonzept, das – an Kategorien der Museologie (F. Waidacher) orientiert – Leitfaden für die Entwicklung des Ausstellungsbuches war und hier in Stichworten nach dem Stand von März 1995 wiedergegeben ist:



*Kerzenleuchter aus einem ehemaligen Jagdzimmer im Schloß Trautenfels.
Aufnahme: N. Lackner (Bild- und Tonarchiv)*

Anlaß: Neuaufstellung der Schausammlung nach der Generalsanierung des Schlosses.

Idee: Kaleidoskop, Vielfalt und Typisches der Natur- und Kulturgeschichte des Bezirkes Liezen in Impressionen.

Thema: Natur- und Kulturgeschichte des Bezirkes Liezen: Einführung – Wald/Holz – Talboden – Schönheit – Protest(antismus) – Wirtshaus – Kleid – Hell/Dunkel, Jahrlauf – Bergbau – Dach/Schutz – Alm – Sommerfrische (später Geweihmöbel).

Ort: Schloß Trautenfels, 1. OG, ca. 900 m².

Eröffnung: Mai 1996 (geplant).

Ziele: Wesentliche Aspekte/Teile der Natur- und Kulturgeschichte des Bezirkes Liezen einheimischen und fremden Besuchern mit musealen Mitteln nahe zu bringen – auch ohne Führung –, um damit neue Einblicke und Zugänge zu eröffnen und zur Begegnung und Auseinandersetzung mit der Region anzuregen.

Ausstellungskategorie: kombiniert. Objekte werden für den Ausdruck von Konzepten eingesetzt. Hauptelement ist das Thema. Einige Objekte tragen einen wesentlichen Teil des Ausstellungsinhaltes, andere dienen als Anregung für visuelle Alliterationen.

Ordnungsprinzip: thematisch.

Ausstellungsstil: gestaltete Bilder, Erlebnis.

Zielgruppe: Fremde und einheimische Besucher aller Altersgruppen; Mehrfachbesucher.

Realisierung: In Projektgruppe, bestehend aus Projektleiter, Museologe, Gestalter, Fachwissenschaftler, Textredakteur, Publikumsvertreter und Moderator.

Die oben genannten Gruppenmitglieder diskutierten die geplanten Themen und konnten nach der Juryentscheidung am 18. Mai 1995 dem Gestalter Lohrer bereits recht genaue inhaltliche Vorgaben machen. In zahlreichen Sitzungen konkretisierten sich Themenabfolge, Objektauswahl und Gestaltung. Besonderer Wert wurde unter anderem darauf gelegt, Zusammenhänge von Natur- und Kulturgeschichte aufzuzeigen. Aufsätze und internationale Tagungen belegen die Aktualität dieses Themas für die Museen im allgemeinen und für das Landschaftsmuseum Schloß Trautenfels im besonderen, das sich von seinem Grundkonzept her dieser Aufgabe stellt. Unterschiedliche Auffassungen zur Verknüpfung naturgeschichtlicher mit kulturgeschichtlichen Themen und die Frage der Darstellung und Präparation von Pflanzen und Tieren entwickelten sich zu wesentlichen Diskussionspunkten in der Trautenfelser Projektgruppe.

Folgende Bereiche wurden unter Mitarbeit der Naturwissenschaften erarbeitet und als repräsentativ gleichermaßen für Sammlung und Region angesehen. Die Zuordnung der Inhalte zu den Räumen folgte der Idee des Kaleidoskops und der Impressionen, und nicht einer thematischen oder chronologischen Systematik. Die Gestaltung soll mit deutlichem Wechsel ihrer Zugänge und Mittel diesen Charakter unterstützen. Außerdem wurden Raumvorgaben und -qualitäten des Schlosses berücksichtigt. Die Verwendung einzelner akustischer (Hörstation Juhitzer), olfaktorischer (Riechen von Käse oder Holz), haptischer (Anfassen von gewalkten Stoffen) und anderer medialer Elemente soll die Rezeptionsmöglichkeit der Besucher erweitern. Die Raumbezeichnungen sind als Arbeitstitel zu verstehen.

Einstimmung: Kleiner Eingangsraum, zum Abstandgewinnen und als Einstimmung auf das Museum.

Waldwelt und Holzzeit: Gegenüberstellung von Urwald und Kulturwald mit typischen Vertretern der Fauna und Flora sowie ausgewählten Themen zur Ökologie des Waldes. Von der Holzknechtarbeit leitet ein Bretterstoß zur Präsentation von unterschiedlichsten, vom Menschen geformten Holzobjekten über, in der Abfolge von einfachen, natürlichen Formen hin zu komplizierten, kunstvoll gestalteten Geräten. Die Vielfalt der Objekte soll auf die „Holzzeit“ aufmerksam machen, in der Holz wesentlicher Werkstoff des Menschen war.

Talboden: Die erdgeschichtliche Entstehung des Tales und seine Veränderungen in der Gegenwart. Auf Grund des komplexen Themas müssen audiovisuelle und gestalterische Hilfsmittel (multimediale Präsentation der erdgeschichtlichen Entwicklung) herangezogen werden. Objekte sind Belege (Gesteine und Minerale) für die Geologie des Bezirkes wie auch botanische und zoologische Präparate. Die durch Einflüsse des Menschen gefährdeten Pflanzen und Tiere sollen ins Bewußtsein gerückt und die Problematik des Naturschutzes aufgezeigt werden. Ein Relief des Bezirkes als geographische und geomorphologische Information steht zur Diskussion.

Schönheit (im Rundganganschluß an den unter dem Zeichen des Nutzens stehenden Raum Waldwelt und Holzzeit): Mit je einem Gestein, Mineral, Tier und einer Pflanze sowie einem von Menschen geschaffenen Objekt soll die Relativität des Schönheitsbegriffes verdeutlicht werden. Abgesetzt davon eine Zusammenstellung aus der Fülle der Volkskunstsammlung des Museums. Blick aus dem Fenster zur „schönen“ Landschaft des Grimmings.

Protest(antismus): Ausgehend von den Trümmern der 1599 zerstörten evangelischen Kirche von Neuhaus soll der obersteirische Protestantismus gezeichnet werden. Reaktion auf den neuen Glauben war nicht nur dessen Unterdrückung, sondern auch eine Stärkung der katholischen Frömmigkeit, wie beispielsweise die Förderung und Propagierung von Wallfahrten.

Wirtshaus: Mittelpunkt des dörflichen Lebens, Ort des Konsums, der Unterhaltung und der Kommunikation. Themen, die im Wirtshaus besprochen werden, sowie Veranstaltungen, die dort stattfinden, sollen in der Atmosphäre eines Gasthauses mit historischen Ausstattungsstücken vermittelt werden und zum Abrasten einladen.

Kleid: In den wesentlichen Funktionen Schutz und Schmuck (Signal). Auf Erscheinungsähnlichkeiten und Wesensunterschiede von natürlichen und kulturell geprägten Kleidungsweisen soll unter Verwendung zoologischer und botanischer Präparate hingewiesen werden. Dazu eine Auswahl von Kleidungsstücken aus der Sammlung.

Hell/Dunkel: Sommer und Winter bestimmen das Leben aller Kreaturen wesentlich. Die Natur lebt ganz ihren eigenen Rhythmus. Der Arbeitsrhythmus des bäuerlichen Menschen wird durch ihn geprägt, die mentale Bewältigung äußert sich unter anderem in vielfältigem Brauchtum. Beispiele aus den Arbeits-, Brauchtums- und Naturkreisläufen sollen die Komplexität des von der Helligkeit abhängigen Lebens skizzieren.

Bergbau (und Verhüttung): Von der Bronzezeit an bis in die Gegenwart wurden im Bezirk Erze und Minerale abgebaut und verarbeitet. Der wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung für die Region entsprechend, soll ein Überblick den Erzberg-

bau, die Verhüttung, die Salzgewinnung und das soziale Umfeld der Bergleute zeigen.

Dach und Schutz: Menschen sichern ihr Hab und Gut seit je und selbst noch in unserer technischen Welt nicht nur durch ein reales Dach, sondern versichern sich zusätzlich des Schutzes höherer Mächte (Heiligenfiguren, geweihte Zweige, Ant-laßeier). Bauteile und Möbel aus Rauchstuben stehen im Kontrast zum reich verzierten Holzwerk von Decke und Türen sowie dem großen Kachelofen. Als Naturbezug gibt es Behausungen von Tieren und für Tiere. Hausmodelle leiten über zur

Almwirtschaft: Diese prägt die Landschaft zwischen den höheren Tallagen und dem unfruchtbaren Hochgebirge. Die Möglichkeit einer verstärkten Vieh- und Milchwirtschaft führte zu einer intensiven Nutzung des Almbereichs. Der Schwerpunkt dieser spezifischen Form von Landwirtschaft liegt bei Milchverarbeitung und Käseerzeugung. Eindrucksvolle Sammlungsobjekte aus dem Arbeitsbereich und reich verzierte Volkskunstobjekte, wie Buttermodel und Rahmzwecke, dokumentieren den Stellenwert der Alm. Durch die Beweidung kommt es zu Veränderungen der Vegetation und der Tierwelt, auf die hingewiesen werden soll.

Geweihtmöbel: Im Antiquitätenhandel wurde eine vollständige Zimmereinrichtung mit Geweihtmöbeln und Einrichtungsgegenständen, die mit Geweihplättchen in Einlegearbeit verziert sind, erworben. Diese Objekte befanden sich zur Mitte unseres Jahrhunderts unter der Gräfin Anna Lamberg im zweiten Obergeschoß und sind die bisher einzigen Originalmöbel, die ins Schloß zurückgekehrt sind. Ausgehend von diesen Möbeln einer adelig-großbürgerlichen Einrichtungsmode des 19. Jahrhunderts soll auf die Lebensweise der Vorbesitzer, insbesondere auf die Jagdleidenschaft, hingewiesen werden.

Die 51 Gemeinden: Im Bezirk Liezen gibt es 51 politische Gemeinden. Mit einem typischen Objekt aus dem jeweiligen Gemeindebereich soll der Ort vorgestellt werden. Dazu einige grundsätzliche Informationen, wie Seehöhe, Einwohnerzahl oder Konfessionszugehörigkeiten sowie Hinweise auf regionale Besonderheiten.

In zahlreichen Projektsitzungen wurden die Themenbereiche inhaltlich verdichtet und gestalterisch konkretisiert. Hänsel und Otte arbeiteten zwischen den Sitzungen an den Grundlagen, trugen die Informationen zusammen, recherchierten volkskundliche und historische Details und wählten die Objekte aus. Gleichzeitig wurden die Ausstellungsbücher für einige Themen entworfen und Texte für die Bereiche Waldwelt und Holzzeit, Protestantismus, Kleid, Bergbau, Dach und Schutz sowie Almwirtschaft geschrieben. Beim Schloßfest im September wurde der gestalterische Vorwurf präsentiert und an Modellen veranschaulicht.

Für Februar 1996 ist der Abschluß des inhaltlichen und gestalterischen Konzeptes geplant, so daß dann mit der Ausführungsplanung begonnen werden kann.

Dr. Volker Hänsel

VOLKSKUNDLICH-LANDWIRTSCHAFTLICHE SAMMLUNG SCHLOSS STAINZ

A-8510 Stainz, Schloß Stainz, Tel. (0 34 63) 27 72, Fax (0 34 63) 46 02

Unsere Arbeit galt in diesem Jahr vor allem den Depots und Studiensammlungen. Regaleinbauten und Ordnungsarbeiten, ausgeführt von den Mitarbeitern der Abteilung, schaffen nun bessere konservatorische Bedingungen, größere Übersichtlichkeit und leichtere Zugriffsmöglichkeit.

Der Auftrag, die Sammlungen entsprechend den museologisch relevanten Vorgaben zu vermehren, stößt unter anderem auch auf budgetäre Schwierigkeiten. Hier hilft dankenswerterweise immer wieder der Museumsverein Stainz aus, was es uns z. B. ermöglichte, einen Traktor, Bj. 1956, für die Sammlung zu erwerben.

Auch im Ausstellungsbereich ließ die knappe finanzielle und personelle Ausstattung keine größeren Vorhaben zu.

Es fanden drei Sonderausstellungen statt:

1. „familien – formen“. Kreative Exponate der psychiatrischen Familienpflege.
2. Gerald Brettschuh: „Sladka gora“ (Ein Bildzyklus).
3. H. Buchegger und W. Weiss-Hauke: „Begebenheiten“

Einige Konzerte, veranstaltet von der Marktgemeinde Stainz, fanden im Diana-Saal des Museums statt, ebenso wie Eigenveranstaltungen.

Wie in allen Jahren, wurde die Abteilung von verschiedenen Institutionen um Leihgaben ersucht und erreichten uns zahlreiche fachliche Anfragen.

Interne administrative und gesamtjoanneische Angelegenheiten nahmen in diesem Jahr vieler geplanter Neuerungen einen nicht unbeträchtlichen zeitlichen Stellenwert ein.

Erntedankfest*

Ernte. Ein Wort, das man mit Freude und Dankbarkeit, aber auch mit Ehrfurcht verbindet. Das immer sich wiederholende Wunder des Gedeihens und Reifens.

Seit rund 6000 Jahren gibt es nachgewiesenermaßen Bauerntum in einfacher Form in der Steiermark. Vor rund 10.000 Jahren nahm der Ackerbau seinen Anfang in den Bergländern Vorderasiens, dem sogenannten „fruchtbaren Halbmond“ (so benannt nach dem Aussehen seiner geographischen Erstreckung) in den Ländern Israel, Syrien und Irak.

Ackerbau, anfangs vielleicht noch von Halbnomaden betrieben, bald dann aber verbunden mit dem Sesshaftwerden. Sesshaftwerden auf Grund und Boden, den man sich ständig neu bereiten mußte und muß. Es ist eine andere Qualität, Früchte zu nehmen, wie sie die Natur wachsen ließ, oder Früchte zu ernten, deren Samen man selbst auf einem bestimmten Flecken Erde zur Aussaat brachte.

Das Wort Ernte drückt dies schon aus. In seiner sprachlichen Herkunft war damit die Verrichtung von Feldarbeit gemeint. Nur, wer sich dieser mühevollen Arbeit unterzieht, kann wirklich ernten.

* Festvortrag beim Bezirkserntedankfest 1992 „Bund Steirischer Landjugend“, Bezirk Liezen, Aigen im Ennstal, 4. Oktober 1992.

Schon der Nichtseßhafte der frühen Menschheitstage versuchte in seiner relativen Hilflosigkeit, mit allen ihn umgebenden Dingen fertigzuwerden. Die Naturgewalten, furchteinjagende Tiere, die Grundangst vor der Dunkelheit mit ihren erschreckenden Stimmen und Geräuschen, aber auch alles ihm Wohlwollende zwangen ihn förmlich, Vorstellungen und Gedanken darüber zu entwickeln.

Die Furcht war die Quelle der Ehrfurcht, das Streben nach Besänftigung, die Erlangung des Wohlwollens, der Anfang der Verehrung. Zur Versöhnung und Huldigung all der auf ihn einwirkenden Gewalten entstand der Gedanke des Opfers.

Allmählich entwickelten sich konkrete Vorstellungen von Gottheiten und den Orten ihrer Sitze, wie Tiere, Bäume, Steine, Wolken. Die naive Vorstellungskraft der Menschen früherer Kulturen sah in den Gottheiten menschliche Eigenschaften, und diese Gottheiten bedurften daher zu ihrer Existenz der Nahrung.

Man brachte ihnen daher Speisen dar auf eigens errichteten Speisetischen und Brandopferaltären. Hier kann ein Ursprung späteren Kults gesehen werden, auch hinsichtlich unseres Themas. Und alle heutigen Hochreligionen tragen solche frühen Merkmale einer Verehrung höherer Mächte und von Opfern an sie in sich.

War die Verehrung der Götter ursprünglich nicht an feste Zeiten gebunden, so wurde vornehmlich durch den seßhaften Ackerbauern, der in seiner Arbeit auf die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Zeiten stärker angewiesen war, auch die Gottesverehrung an solche bestimmte Zeiten geknüpft. Verbunden war dies auch mit der Einbeziehung der Mond- und Sonnenphasenbeobachtung.

Ursprünglich nur die beiden Tag- und Nachtgleichen, Sommer- und Winterbeginn, kennend, lernten die Menschen nach und nach, auch Frühjahrs- und Herbstbeginn zu beobachten. Daraus bildeten sich die vier Hauptfestzeiten (Solstitien und Aequinoctien = Tag- und Nachtgleiche am 21. März und 21. September sowie 21. Juni und 21. Dezember).

Das Fest zu Herbstbeginn war bei den germanischen Völkern (Mitteleuropa, England, Skandinavien) ein Erntedank- und Totenfest, hauptsächlich dem Wodan gewidmet. Aber alle diese Feste stehen in Beziehung zum Ackerbau und zur Ernte und haben darin ihren eigentlichen Ursprung.

Zu den erwähnten Vorstellungen kommen noch weitere dazu. Etwa das Orenda, die manchen Dingen innewohnende Lebenskraft, oder das Omen, ein Zukunftszeichen, sowie Tabuvorstellungen. Die letzte Garbe war stark ominell. Wird sie groß und schwer, so ist im nächsten Jahr eine reiche Ernte zu erwarten. Deshalb tat man alles, um sie so groß wie möglich zu machen, und band sogar Steine hinein. Der Anschauung vom Ersten und Letzten entsprach es, die letzte Garbe übrigzulassen, oder sie mit besonderen Zeremonien einzuführen und vieles andere mehr.

An das Tätigsein einer großen Anzahl tier- und menschengestaltiger Dämonen wurde ebenfalls geglaubt. Die Dämonen konnten dem Glauben nach heil- oder unheilbringend sein und machten das Setzen bestimmter Handlungen notwendig. Korn dämonen, wie die Roggenmutter, der Alte und eine Reihe von Tieren sind hier zu nennen. Im Kinderlied haben sich viele solcher alten Vorstellungen gehalten, z. B. von der Kornmutter dieses:

Laß stehen die Blumen, geh nicht ins Korn.

Die Roggenmuhme zieht um da vorn,

bald duckt sie nieder,

bald guckt sie wieder.

Sie wird die Kinder fangen,

die nach den Blumen langen.

Nicht nur um die letzte Garbe rankten sich so manche Brauchhandlungen, auch um die letzte Fuhre, der man besondere Aufmerksamkeit zuteil werden ließ. Es wurde häufig nicht nur die Fuhre selbst geschmückt, auch die Zugtiere, aber auch die Erntearbeiter legten ihr schönstes Gewand an.

Der Erntewagen konnte auch mit einem Erntekranz geschmückt werden, der manchmal aus allen Fruchtarten, die zur Verfügung standen, gefertigt war. Dieser Erntekranz wurde meist mit auf den Hof geführt und an einer geeigneten Stelle, auch im Wohnhaus, aufgehängt, wo er bis zur nächsten Ernte bleiben konnte.

Diese und andere Erntebräuche, z. B. das Erntemahl, Tanz und Spiel, blieben anfangs im Bereich der Familie bzw. des Hofes, selten betraf es die ganze Gemeinde. Es sind hier auch terminliche Unterschiede zu beobachten. Das familiäre Erntefest schloß sich unmittelbar der Ernte oder dem Einführen an. Die Feier der Gemeinde verschob sich gegen Ende September bis Anfang Oktober.

Nachdem wir nun eine kurze Rückschau gehalten haben auf frühe Anfänge von Vorstellungen höherer Wesen, deren Anrufung, magische Handlungen, Opfergebung und Herausbilden von vier Hauptfestzeiten, hat sich unser Blick ein wenig geschärft für religiöse Übungen und/oder Brauchhandlungen eines überschaubaren Zeitraumes.

Es sind durch das Einwirken der Hochreligionen Judentum und Christentum vergeistigte und vertiefte Handlungen mit einer reichen Symbolik und einem hohen Sinngehalt aus diesen alten Vorstellungen geformt worden. Dieses Alte ist aber immer noch gegenwärtig.

Das Judentum feierte Erstlingsopfer bei der Ernte, das Passachfest, am Abend des ersten Frühlingsvollmondes, verbunden mit einem kultischen Familienmahl. Aber im Herbst, Anfang Oktober, begehen sie das eigentliche jüdische Erntefest, das Laubhüttenfest. Auch diese Feste sind ganz offensichtlich angelehnt an zwei Hauptzeiten des Jahres, zwei Naturtermine.

Der Gedanke einer Erntefeier wurde vom Christentum übernommen, doch erst sehr spät bildeten sich Dankopferfeiern heraus. Anfangs fanden in der Quatemberwoche im Herbst (= dritte Woche im September, um den Kreuzerhöhungstag) Feiern statt, um die Erntefeste des alten heidnischen Rom zu Ehren der Göttin Ceres zu ersetzen.

Allerdings sind hier keine Erntefeste im heutigen Sinne zu verstehen, vielmehr haben wir es anfangs einerseits mit alten Fastenzeiten zu tun, andererseits wurde viermal im Jahr (!) Gottes Segen auf die Saaten und Früchte herabgeführt, für empfangenen Erntesege gedankt und dabei zu Spenden für die Armen aufgerufen.

Diese Armenspenden, besonders im Herbstquatember, sind noch eine Erinnerung an die alten Totenfeiern dieser Zeit.

Bei den Protestanten wurde ein Erntefesttermin auf den Tag des Erzengels Michael, den 29. September, angesetzt bzw. am Sonntag danach. Der Bezug zu den ehemaligen Totenfeiern wird auch dabei klar, wenn man weiß, daß Michael als der Verteidiger der Seelen bei und nach dem Tode gilt.

Noch in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts war ein christliches Erntefest heutiger Art in Österreich durchaus nicht allgemein.

Dekan Leopold Teufelsbauer versuchte mit seiner kleinen, 1933 in Klosterneuburg erschienenen Schrift „Erntedank“, auf die Bittage ein Erntedankfest folgen zu lassen. Und zwar als Fest der ganzen Pfarrgemeinde.

Es war auch sein Wunsch, das Erntedankfest zum Standesfest der Bauern werden zu lassen, um damit auch zu zeigen, was gerade Bauernarbeit und Bauersein für das Wohlergehen des gesamten Volkes bedeutet. Das Erntefest soll sich in einen religiösen und einen weltlichen Teil gliedern. Einerseits Danksagung an Gott, andererseits Ausdruck der Freude über die vollendete Arbeit. Als Zeit dafür schlägt er den Quatembersonntag im Herbst vor. Auch macht er sich Gedanken über den Kirchenschmuck und meinte unter anderem, daß inmitten der Kirche ein Erntekranz oder eine Erntekrone hängen könne.

Die Erntekrone fand, so scheint es, erst im 19. Jahrhundert den Weg nach Österreich. Ihre Frühformen beim nichtkirchlichen Erntefest waren wesentlich kleiner und wurden auf Stangen getragen. Heute steht ihre größer gewordene Schwester meist im optischen Mittelpunkt der kirchlichen Feier.

Und wenn hier bei Ihnen die Landjugend als die Trägerschaft dieses Bezirkserntefestes auftritt, so wird auch dabei das von Hanns Koren formulierte Gesetz der Entfaltung deutlich. Von der Familie bzw. dem Hof, über einzelne größere Gemeinschaften, wie Gemeinden und Pfarren, trat das Erntefest hinaus in eine größere Öffentlichkeit.

Dr. Dieter Weiss

BILD- UND TONARCHIV

A-8010 Graz, Palais Attems, Sackstraße 17/II, Tel. (0 31 6) 82 53 17, 83 03 35
Fax (0 31 6) 83 03 35-22

Im Berichtsjahr 1995 konnte die Sammlung des Bild- und Tonarchivs dankenswerterweise wiederum durch Schenkungen in nahezu allen Sammlungsbereichen (Fotografie, Film, Video, Tonaufnahmen und historische Geräte) erweitert werden. Aus dem eigenen Sammlungsetat wurde ein Konvolut von 36 historischen Schallträgern (Schellacks) um 1900, konfektioniert in Alben mit Jugendstildekor, erworben, 18 Fotopositive (u. a. Mitglieder des Grazer Stadttheaters um 1900), eine Serie von Aufnahmen, die im Rahmen des Astronautenkongresses 1993 in Graz entstanden sind, ein Album mit Aufnahmen der Jagdausstellung mit Festzug in Graz 1924 sowie 2500 Colordiapositive und zwei Kassetten mit Tonbändern steirischer Provenienz.

Die Arbeit an den Sammlungen (Inventarisierung, inhaltliche Erschließung und EDV-mäßige Erfassung) wurde in der Foto- und Phonotheek fortgesetzt, der Handkatalog der Videothek wurde weitergeführt, und mit der EDV-mäßigen Erfassung des Filmarchivs wurde begonnen, wobei ungefähr die Hälfte des Bestandes bearbeitet werden konnte.

Im Bereich der hauseigenen Dokumentation wurden 8207 Schwarzweißaufnahmen und 628 Farbaufnahmen hergestellt und inventarisiert, 2800 Aufnahmen wurden im Rahmen der Museumsfotografie gemacht. In der aktuellen Dokumentation wurden 41 Foto- und Tonreportagen sowie ein Videoprojekt durchgeführt.

Für die fotografische Sammlung wurden Reproduktionen nach historischen Aufnahmen von acht privaten Leihgebern angefertigt, für die Video- und Phonotheek konnten 655 Radiosendungen und ca. 500 Videoaufzeichnungen mitgeschnitten und inventarisiert werden.

Im Berichtsjahr wurden ferner, im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit acht große Ausstellungen vom Bild- und Tonarchiv fotografisch betreut (Archivrecherche, Beistellung von Bild-, Ton-, Video- und Filmmaterial, Bildmaterial für die Kataloge, die Presseinformation und Plakatwerbung etc.), an der Spitze der Ausstellungen mit kulturhistorischer Thematik die „Steirische Landesausstellung 1995“, aber auch zeitgeschichtliche Rückblicke, wie z. B. die Ausstellung der Stadt Graz im Grazer Schloßbergstollen: „50 Jahre – Graz 1938/1945“

Das Bild- und Tonarchiv selbst ist darüber hinaus mit einer eigenen fotohistorischen Ausstellung an die Öffentlichkeit getreten: „Bilder aus Alt-Radkersburg. Richard Prettner (1871–1941) – Ein Fotograf aus Passion“ vom 8. April bis 21. Mai 1995 in den Sonderausstellungsräumen des Schlosses Eggenberg in Graz, vom 30. Mai bis 7. Juli 1995 im Kurzentrum Bad Radkersburg und vom 6. Oktober bis 17. November 1995 im Landesmuseum in Marburg. Es wurde vom Bild- und Tonarchiv eine Begleitpublikation mit demselben Titel herausgegeben. Der Eröffnungsvortrag wurde von Frau Dr. Schiffer in Graz und von Frau Dr. Schaukal an den beiden anderen Ausstellungsorten gehalten.

In der Schausammlung des Bild- und Tonarchivs und im Archiv selbst fanden wiederum zahlreiche Sonderführungen statt.

Die Mitarbeit im Rahmen der nationalen und internationalen Audiovisueller-Vereinigungen (AGAVA, IASA, ESHPh, ÖGDJ) wurde von Frau Dr. Schiffer fortgesetzt (Ergänzung der ÖNORM 2653, AV-Lexikon, Referate im Rahmen der IASA-Conference 1995 in Washington und auf der Jahrestagung der ESHPh in Oslo), ebenso wie die kommissionelle Tätigkeit im Rahmen der Gemeinsamen Filmprädikatisierungskommission der Österreichischen Bundesländer (GFPK) in Wien.

Dr. Armgard Schiffer

AGAVA = Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Audiovisueller Archive
IASA = International Association of Sound Archivs
ESHPh = European Society of History of Photography
ÖGDJ = Österreichische Gesellschaft für Dokumentation und Information

Sonderausstellungen im Jahre 1995

Ab- tei- lung	Ausstellung	Laufzeit	Joanneum		Steiermark/Österreich	
			Ort	Besucher	Ort	Besucher
Ku	Zeitmesser	1. 1.–31. 12.	N	3.357		
Ku	Vom Waldglas	1. 1.–31. 12.	N	2.814		
Bi	Audiovisuelle	1. 1.–31. 12.	Bi	354		
NG	Förderungspreis	1. 1.–15. 1.	NG	116		
NG	S. Jukic	1. 1.–15. 1.	NG	116		
NG	Van d. Straeten	1. 1.–15. 1.	NG	65		
NG	Kunst der 90er	1. 1.–31. 12.	NG	222		
NG	Thomas Hartlauer	1. 1.–15. 1.	NG	116		
St	Ikonen	1. 1.–14. 1.	St	62		
Mi	Schloßberg Ausstellung	19. 1.–12. 3.			Graz	13.482
Vo	Kind hast du geb.	1. 1.– 2. 2.	Vo	165		
NG	Klub Zwei	26. 1.–27. 2.	NG	401		
NG	Bernhard Cella	26. 1.–27. 2.	NG	1.016		
NG	Oswald Oberhuber	26. 1.–27. 2.	NG	1.016		
NG	Pitura Immedia	11. 3.–30. 4.	NG	3.975		
NG	Petra Maitz	10. 3.–18. 4.	NG	675		
AG	Fastentücher	21. 3.–24. 4.	AG	6.612		
Bi	Alt-Radkersburg	8. 4.–21. 5.	A/E	1.494		
St	Familien – formen	9. 4.–16. 6.	St	2.150		
Zo	Käfer	11. 4.–29. 10.	R	11.849		
Mi	Mineralien der Welt	19. 4.– 6. 6.			Graz	15.540
NG	U. Lienbacher	29. 4.–28. 5.	NG	276		
NG	J. Gasteiger	29. 4.–28. 5.	NG	555		
NG	Louise Lawlek	29. 4.–28. 5.	NG	555		
NG	Quantum Dämon	29. 4.–28. 5.	NG	555		
Ku	Der Schönheit	12. 5.–31. 12.	N	3.291		
Vo	Verborgene Schätze	15. 5.–31. 10.	Vo	1.630		
Vo	Tracht – Arbeit	15. 5.–31. 10.	Vo	1.630		
Ze	350 Jahre Zeughaus	19. 5.–21. 5.			Graz	898
NG	In Memoriam	30. 5.–30. 6.	NG	433		
NG	Eva Wohlgemuth	30. 5.–30. 6.	NG	433		
Bi	Bilder – Radkersburg	30. 5.– 7. 7.			Radkersburg	2.505
AG	Callot – Bella	8. 6.– 5. 7.	N	565		
NG	Pipilotti Rist	1. 6.– 2. 7.	NG	1.285		

Ab- tei- lung	Ausstellung	Laufzeit	Joanneum		Steiermark/Österreich	
			Ort	Besucher	Ort	Besucher
Mi	Steinerne Welten	14. 6.–31. 12.			Wien	63.036
St	G. Brettschuh	2. 7.–12. 11.	St	7.955		
NG	Pasolini	7. 7.–15. 8.	NG	1.536		
NG	Hartmut Urban	1. 6.–15. 8.	NG	2.750		
NG	Sammler – Museum	4. 7.–15. 8.	NG	491		
NG	Fritz Hartlauer	4. 7.–15. 8.	NG	583		
Mi	Mineralien der Welt	30. 8.– 7. 10.			K.&Ö. Liezen	6.500
Ku	Design Workshop	29. 7.–20. 8.	N	517		
NG	Ulli Aigner	1. 9.–27. 9.	NG	350		
NG	Trigon 95	1. 9.–22. 10.	NG	2.176		
NG	Jeffrey Shaw	30. 9.– 5. 11.	NG	4.161		
NG	J. B. Schlick	30. 9.–22. 10.	NG	733		
NG	El-Hassan	30. 10.–19. 11.	NG	308		
NG	Ankäufe BMWFK	30. 10.–19. 11.	NG	252		
Vo	Lichterbaum	30. 11.– 7. 1.			SCW	38.377
Ku	Antike Teppiche	21. 10.–30. 12.	N	974		
St	H. Buchegger	16. 12.–20. 12.	St	63		
NG	24. Fotopreis	11. 12.–21. 1.	NG	485		
NG	Kunstpreis '95	11. 12.–21. 1.	NG	485		
NG	Gsaller	11. 12.–21. 1.	NG	485		
NG	Telemat. Mus.	15. 12.–21. 1.	NG	127		
Mi	Schmucksteine	7. 12.–11. 12.			Graz	1.100
	Summe			72.214		213.652

Abkürzungen

AG = Alte Galerie
 Bi = Bild- und Tonarchiv
 Ku = Kunstgewerbe
 Mi = Mineralogie
 N = Neutorgasse 45
 NG = Neue Galerie
 St = Schloß Stainz
 Vo = Volkskunde
 Ze = Landeszeughaus
 Zo = Zoologie

Veranstaltungen im Jahre 1995

Ab- tei- lung	Veranstaltung (Kurztitel)	Tag	Ort	Be- suche
RfJ	Weihnachtsausstellung	10. 1.	Vo	19
Bo	Arbeitskreis Heim. Orchideen	12. 1.	R	20
RfJ	Winterruhe und Winterschlaf	12. 1.	R	21
Mi	Mineralschätze der Steiermark	12. 1.	Leoben	37
RfJ	Winterstarre – Winterschlaf	16. 1.	R	22
Bo	Arbeitskreis Heim. Blütenpflanzen	16. 1.	R	19
Zo	Heuschrecken – Sulmtal	17. 1.	R	16
RfJ	Kopien und Vergrößerungen	19. 1.	R	19
Vo	Moderne Sagen – Erforschung	19. 1.	Vo	27
RfJ	USA: Elvis Presley	20. 1.	R	28
Bo	Rückblick Geländearbeit 1994	23. 1.	R	10
Zo	Heimische Käferfauna	26. 1.	Leoben	22
St	Kammermusikabend	28. 1.	St	34
	Jänner			294
RfJ	Der gefährliche Drache	2. 2.	R	23
Bo	Pflanzen im Bereich von Bahnanlagen	6. 2.	R	15
RfJ	Das verkannte Museum	6. 2.	Graz	21
Bo	Orchideen Insel Korsika	9. 2.	R	10
RfJ	Auf Schusters Rappen	9. 2.	R	22
RfJ	Das verkannte Museum	10. 2.	Graz	40
RfJ	Fließende Farben	10. 2.	R	27
Zo	Lepidopterologischer J.-Rückblick	14. 2.	R	14
Vo	Heimat – literarische Illusion?	16. 2.	Vo	45
RfJ	Hexenschuß und Drachenschädel	27. 2.	R	65
Bo	Erkennen von Täublingen	27. 2.	R	18
	Februar			300
Bo	Biotopkartierung	6. 3.	R	21
RfJ	Leben der Zwerge	9. 3.	R	26
Bo	Pilzflora des Frühlings	13. 3.	R	26
Zo	Gefährdete Insektenarten	14. 3.	R	24
RfJ	Blick in die Kochkunst	16. 3.	R	22
Bo	Ostalpine Orchideen	16. 3.	R	24
RfJ	Besuch Ausstellung Zeitmesser	17. 3.	Ku	27
RfJ	Die Alte Schule	20. 3.	R	31

Ab- tei- lung	Veranstaltung (Kurztitel)	Tag	Ort	Be- suche
RfJ	Die Alte Schule	21. 3.	R	32
RfJ	Erfindungen der Geschichte	22. 3.	Vg	32
RfJ	Die gefährliche Apotheke	23. 3.	R	32
RfJ	Betreuung Sonderschulkinder	23. 3.	R	23
RfJ	Das alte Graz	24. 3.	Graz	18
Vo	Holz konservieren	24. 3.	Vo	182
RfJ	Fossilienkunde und Sagenbildung	31. 3.	R	20
	März			540
Bo	Besprechung Karawankenwanderung	3. 4.	R	26
Vo	Passionslieder 1995	4. + 6. 4.	Graz	209
RfJ	Vom roten Ei	6. 4.	R	26
Bo	Heimische Frühjahrspilze	19. 4.	R	10
RfJ	Werkzeußerfindung	20. 4.	Vg	20
RfJ	Fossilien erzählen	20. 4.	R	24
Bo	Die Orchideen Kretas	24. 4.	R	15
RfJ	Der zerschlissene Teddybär	25. 4.	AG	21
RfJ	Der verkannte Drache	25. 4.	R	38
Zo	Die Riesenhonigbiene	25. 4.	R	20
RfJ	Der vielgeliebte Teddy	27. 4.	AG	22
RfJ	Der verkleinerte Mitmensch	27. 4.	Vo	21
RfJ	Zeit der langen Winter	28. 4.	R	20
NG	Symposium Quantum Daemon	28. 4.	Graz	150
	April			622
RfJ	Arbeiten und Wohnen	3. 5.	Vo	27
Zo	Der Käfer in Kunst	3. 5.	Graz	26
RfJ	„Flieg kleiner Käfer“	4. 5.	R	22
RfJ	Stadtbesichtigung	9. 5.	Vo	17
RfJ	Hochschule Győr – Heiligenleben	10. 5.	R	12
Zo	Heimische Käferfauna	10. 5.	Graz	22
RfJ	Vielgeliebte Teddy	15. 5.	R	27
Zo	Der Entomologe als Gutachter	16. 5.	R	12
RfJ	Der furchtlose Drache	17. 5.	R	27
Zo	Ökologische Bedeutung der Käfer	17. 5.	Graz	17
RfJ	Überall Käfer	18. 5.	R	20
RfJ	Vom harten Leben der Bauern	18. 5.	Vo	24

Ab- tei- lung	Veranstaltung (Kurztitel)	Tag	Ort	Be- suche
RfJ	Waffen in Kinderhand	18. 5.	R	28
Vo	Musikalische Begegnung	18. 5.	Vo	78
RfJ	Wahl der schönsten Götter	19. 5.	AG	23
RfJ	Stadtführung	24. 5.	Vo	29
Zo	Käfer als Schadinsekten	24. 5.	Graz	8
RfJ	Oststeirische Sagen	29. 5.	R	17
Mi	Vortrag „Achate“	30. 5.	R	35
	Mai			471
RfJ	Werkzeugerfinder	1. 6.	Vg	80
RfJ	Erfindungen der Geschichte	2. 6.	Vg	34
Zo	Arbeitsbericht Ferdinandeum	6. 6.	R	5
RfJ	Traum Robinson	6. 6.	R	53
RfJ	Leben in der Rauchstube	7. 6.	Vo	18
RfJ	Kinder drängen zur Mutter	8. 6.	R	21
Zo	Vogelkundliche Wanderung	10. 6.	Stmk.	12
RfJ	Spielzeug oder Unsinn	12. 6.	R	22
Bo	Bergwandern mit Botanik	12. 6.	R	11
RfJ	Sonderbare Geschichten	16. 6.	R	28
Mi	Die Welt der Opale	16. 6.	Wien	67
RfJ	15. Museumsfest	24. 6.	R	1.500
RfJ	Haushalt in der Rauchstube	26. 6.	Vo	7
RfJ	Ötzi, seine Vorgänger	26. 6.	Vg	26
Vo	Kultur braucht Wirtschaft	29. 6.	Vo	45
Bo	Wanderung St. Peter	29. 6.	Graz	35
RfJ	Geheimnisse des Brotbackens	30. 6.	Vo	28
Mi	Mineral.-Geologische Reise – Vulkane	30. 6.	Leoben	32
	Juni			2.024
Bo	Arbeitskreis Farn- und Blütenpflanzen	1. 7.	Trieben	11
RfJ	Der fürchterliche Drache	3. 7.	R	33
RfJ	Wanderung durch die Geschichte	5. 7.	Vg	47
Bo	Botanische Wanderung Hechelstein	12. 7.	Stmk.	18
Bo	Botanische Wanderung Karlsplatz	13. 7.	Stmk.	35
Bo	Botanische Wanderung Grafenbergalm	14. 7.	Stmk.	24
Bo	Bergwandern Niedere Tauern	17. 7.	Stmk.	29
Bo	Vorbesprechung Exkursion Niedere Tauern	24. 7.	R	9
	Juli			206

Ab- tei- lung	Veranstaltung (Kurztitel)	Tag	Ort	Be- suche
Mi	Steirische Edelsteine	20. 8.	Stmk.	45
	August			45
Tr	Schloßfest	10. 9.	Tr	1.611
Bo	Pilzkundliche Wanderung	15. 9.	Stmk.	46
RfJ	Lindwürmer und Drachen	21. 9.	R	74
RfJ	Im Wald ist der Bär los	21. 9.	R	32
Vo	Kuchlgespräch	28. 9.	Vo	32
Ge	Herbstfachtagung	30. 9.	R	78
	September			1.873
Ge	Grubenhunt und Ofensau	1. 10.	R.	37
Bo	Pilzkundliche Wanderung	5. 10.	Stmk.	18
RfJ	Mammutbaum	5. 10.	Graz	21
RfJ	Höhlenbär und seine Jäger	6. 10.	Stmk.	33
Bo	Orchideenfunde '94-'95	9. 10.	R	23
RfJ	Die wilde Jagd	10. 10.	R	46
RfJ	Altar voller Wunder	11. 10.	AG	47
St	Südweststeirische Köstlichkeiten	14. 10.	St	115
RfJ	Werkzeugerfindung	16. 10.	Vg	35
Zo	Borkenkäfergattung Cymatura	17. 10.	R	12
RfJ	Roßkastanien – Maroni	19. 10.	R	27
RfJ	Sagen- und Märchenbildung	19. 10.	R	17
RfJ	Rauchstubenhaus	20. 10.	Vo	36
AG	Barockkonzert	20. 10.	AG	130
Vo	Hören und sehen	23. 10.	Vo	35
RfJ	Große Erfindungen	23. 10.	Vg	58
	Oktober			690
Bo	Pilzwanderung	2. 11.	Stmk.	28
Bo	Arbeitskreis Blütenpflanzen	6. 11.	R	9
RfJ	Werkzeug und Waffenentwicklung	9. 11.	Vg	19
St	Finissage Brettschuh	12. 11.	St	83
Bo	Orchideenexkursion	13. 11.	R	28
Mi	Vorkommen von Smaragd	14. 11.	R	46
RfJ	Jugendklub 2	16. 11.	Graz	32
RfJ	Jugendklub 3	17. 11.	R	17
Bo	Täublingssaison 1995	20. 11.	R	17

Ab- tei- lung	Veranstaltung (Kurztitel)	Tag	Ort	Be- suche
Zo	Eindrücke Epirus Griechenland	21. 11.	R	12
St	Worte und Lieder	25. 11.	St	63
RfJ	Erfindungen und Entdeckungen	28. 11.	Vg	26
RfJ	Jugendklub 1	30. 11.	R	31
RfJ	Ötzi's Messer	30. 11.	Vg	25
	November			436
RfJ	Ötzi's Messer	1. 12.	Vg	28
Bo	Vom Schneeschwammerl	4. 12.	R	20
RfJ	Lichterbaum Weihnachtsgrün	7. 12.	Vo	16
St	Lesung Haiden	8. 12.	St	136
Bo	Neufunde Burgenland	11. 12.	R	21
RfJ	Kienspan, Kerze, Öl	15. 12.	R	19
Vo	Hirten- und Krippenlieder	17. 12.	Vo	845
Bo	Rückblick 1995	18. 12.	R	14
RfJ	Lichterbaum Weihnachtsgrün	18. 12.	Vo	18
Zo	Weihnachtsfeier	19. 12.	R	21
RfJ	Schutzengel und Erzengel	19. 12.	AG	22
RfJ	Lichterbaum Weihnachtsgrün	20. 12.	Vo	19
RfJ	Weberknecht, Stiefelknecht	21. 12.	R	17
RfJ	Lichterbaum Weihnachtsgrün	26. 12.	Vo	25
NG	Lesung	11. 12.	NG	70
	Dezember			1.271
	Gesamtbesuch 1995			8.772

Abkürzungen

AG = Alte Galerie
 Bo = Botanik
 Ge = Geologie
 Mi = Mineralogie
 NG = Neue Galerie
 R = Raubergasse 10
 RfJ = Referat für Jugendbetreuung
 St = Schloß Stainz
 Vg = Vor- und Frühgeschichte
 Vo = Volkskunde
 Zo = Zoologie

Gesamtbesuche im Jahr 1995

Abteilung (Gebäude)	Kategorie A			Kategorie B			Gesamt- besuche Vorjahr	%	davon freier Eintritt		
	Er- wachsene	davon in Gruppen	Summe Vorjahr	Studenten Schüler Lehrlinge u. andere	davon in Gruppen	Summe Vorjahr			Kategorie A	Kategorie B	zusammen
Raubergasse 10	92.542	1.111	14.569	45.961	14.727	19.944	138.503	562,85	87.546	45.961	133.507
Neutorgasse 45	16.973	435	28.844	9.276	4.580	10.441	26.249	- 27,75	1.291	9.276	10.590
Landeszeughaus	22.307	3.946	25.725	20.580	14.825	23.596	42.887	- 3,34	4.155	20.580	24.735
Neue Galerie	15.473	0	20.016	15.955	8.090	11.706	31.428	26,97	10.131	15.955	26.086
Volkskunde	29.827	0	4.923	15.104	1.175	4.617	44.931	313,77	28.120	15.104	43.224
Stainz	18.929	4.877	38.023	2.317	459	13.076	21.246	- 39,78	1.678	2.317	3.995
Eggenberg/Abt.	56.589	16.451	38.162	52.837	40.060	40.264	109.426	80,73	4.469	29.167	33.636
Eggenberg/Park	96.009	13.475	108.431	45.895	18.122	56.786	141.904	0,11	3.643	33.558	37.201
Trautenfels	1.148	0	135.878	463	0	100.859	1.611	- 99,01	1.148	463	1.611
Bild- und Tonarchiv	4.818	0	1.383	546	0	845	5.364	313,25	2.505	546	3.051
Bo/Rannach	5.791	1.690	6.285	1.518	655	2.175	7.309	- 6,05	5.791	1.518	7.309
Summe	360.406	41.985	422.239	210.452	102.693	284.309	570.858	4,45	150.477	174.445	324.922

Besuchsstatistik 1995

Ständige Sammlungen

	Rg 10	Ng 45	Ze	NG	Vo	St	A/Eg	Eg/Park	Tr	Bi	AgR	Summe	Sonder.	Veran.	Gesamt
Jänner	390	363	0	0	0	0	0	4.922	0	115	365	6.155	1.979	294	8.428
Februar	355	373	0	0	0	0	943	6.890	0	97	230	8.888	2.155	300	11.343
März	436	430	0	493	0	0	1.283	10.440	0	184	410	13.676	16.860	540	31.076
April	1.520	888	3.231	394	0	630	10.303	18.197	0	98	905	36.166	10.500	622	47.288
Mai	2.334	1.019	7.384	484	285	964	19.223	16.428	0	92	1.090	49.303	7.729	471	57.503
Juni	3.779	878	9.335	474	415	1.151	24.917	19.901	0	73	925	61.848	25.756	2.024	89.628
Juli	751	692	6.149	324	228	1.543	12.853	14.824	0	58	785	38.207	7.512	206	45.925
August	1.099	663	7.555	284	280	1.480	13.658	12.764	0	54	540	38.377	29.292	45	67.714
September	1.897	639	4.608	594	277	2.159	10.367	13.522	0	59	715	34.837	16.173	1.873	52.883
Oktober	8.097	571	3.727	1.038	145	2.279	10.957	15.806	0	59	590	43.269	41.867	690	85.826
November	725	907	0	236	0	494	4.922	6.066	0	89	411	13.850	11.834	436	26.120
Dezember	487	696	0	155	0	0	0	2.144	0	33	343	3.858	41.995	1.271	47.124
Summe	21.870	8.119	41.989	4.476	1.630	10.700	109.426	141.904	0	1.011	7.309	348.434	213.652	8.772	570.858
Vorjahr	9.419	7.509	42.283	0	1.949	9.545	60.547	141.755	43.647	770	7.780	325.204	215.188	6.150	546.542
Plus/Minus	12.451	610	- 294	4.476	- 319	1.155	48.879	149	- 43.647	241	- 471	23.230	- 1.536	2.622	24.316

Besuchsstatistik 1995

	1995		1994		Veränderung in %
Ständige Sammlungen	348.434		325.204	23.230	7,14
Sonderausstellungen (56)	213.652	53	215.188	– 1.536	– 0,71
Veranstaltungen (151)	8.772	150	6.150	2.622	42,63
Gesamt	570.858		546.542	24.316	4,45
Sonderausstellungen im Joanneum (48)	72.214	51	196.930	– 124.716	– 63,33
Gast Inland (8)	141.438	2	18.258	123.180	674,66
Gast Ausland	0	0	0	0	0,00
Gesamt (56)	213.652	53	215.188	– 1.536	– 0,71

Ständige Sammlungen		%
Eggenberg Park	141.904	40,73
Eggenberg Abteilungen	109.426	31,41
Zeughaus	41.989	12,05
Neutorgasse	8.119	2,33
Stainz	10.700	3,07
Rabergasse	21.870	6,28
Volkskunde	1.630	0,47
Alpengarten Rannach	7.309	2,10
Bild- und Tonarchiv	1.011	0,29
Neue Galerie	4.476	1,28
Gesamt	348.434	100,0
Sonderausstellungen		%
Neutorgasse (7)	18.130	8,49
Stainz (4)	10.230	4,79
Neue Galerie (31)	26.732	12,51
Rabergasse (6)	111.507	52,19
Volkskunde (4)	41.802	19,57
Zeughaus (1)	898	0,42
Bild- und Tonarchiv (3)	4.353	2,04
Gesamt (56)	213.652	100,00
Veranstaltungen		%
Rabergasse (133)	4.952	56,45
Volkskunde (9)	1.498	17,08
Trautenfels (1)	1.611	18,37
Neutorgasse (1)	130	1,48
Neue Galerie (2)	150	1,71
Stainz (5)	431	4,91
Gesamt (151)	8.772	100,00
Gesamtbesuch		%
Trautenfels	1.611	0,28
Eggenberg Park	141.904	24,86
Eggenberg Abteilungen	109.426	19,17
Stainz	21.246	3,72
Zeughaus	42.887	7,51
Rabergasse	138.503	24,26
Neue Galerie	31.428	5,51
Neutorgasse	26.249	4,60
Alpengarten Rannach	7.309	1,28
Volkskunde	44.931	7,87
Bild- und Tonarchiv	5.364	0,94
Gesamt	570.858	100,00

Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum

Standorte

- 1 Museumsgebäude
Raubergasse 10
- 2 Museumsgebäude
Neutorgasse 45
- 3 Landeszeughaus
Herrengasse 16
- 4 Palais Herberstein
Sackstraße 16
- 5 Palais Attems
Sackstraße 17
- 6 Museumsgebäude
Paulustorgasse 13
- 7 Schloß Eggenberg
Eggenberger Allee 90
- 8 Alpengarten Rannach
St. Veit bei Graz, 9 km
- 9 Schloß Stainz, 25 km
- 10 Schloß Trautenfels, 170 km

