

NEUES MUSEUM

DIE ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSZEITSCHRIFT



**Niederländische
Zeichnungen**

**Fremde Heimat
im Heimatmuseum
Schloß Goldegg**

**Generalversammlung des
internationalen Museums-
rates in Québec**

**Das kulturelle Erbe
im Risiko der Modernität**

**Valie Export
– Ausstellungskatalog**

**Gert Selle
Das ästhetische Projekt**

**4. Österreichischer
Museumstag in Innsbruck**

**Neues in alten Bildern
Restaurierungsberichte des Kunsthistorischen
Museums, Wien**

**Journal mit
Ausstellungskalender**

tell me ...

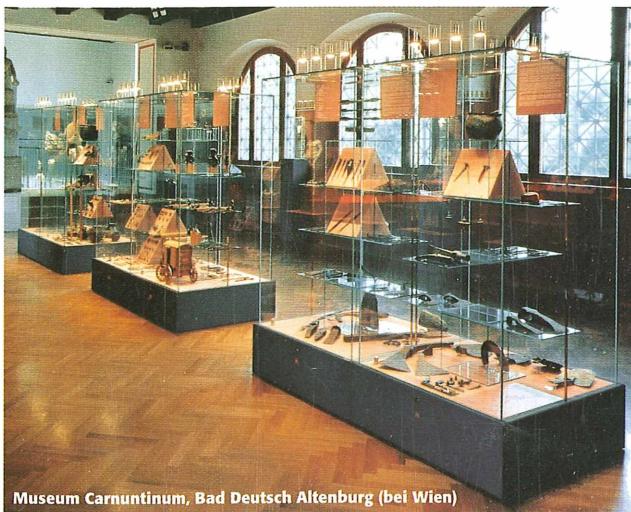


TONBANDFÜHRUNGEN

aUDIO **a**RT – Tonproduktionen, 1160 Wien
Büro: 1020 Wien, Stuwerstraße 6/14
Tel.: (0 222) 310 61 58

Rothstein Vitrinen

Schutz und Präsentation von Exponaten
Museumseinrichtungen nach Maß und
konservatorischen Gesichtspunkten



Museum Carnuntinum, Bad Deutsch Altenburg (bei Wien)

Wir bieten namhafte Referenzen bedeutender Museen in Europa.
Ing. Büro Puttfarken, Fürbergstraße 7, A-5020 Salzburg
Tel. 06 62/64 04 46-13, Fax 64 04 46-12, Mobilteil. 06 63/86 10 88

KUNSTBEWEGUNG. KUNST IN BEWEGUNG. IN AKTION. DIFFERENZIERT. DER SITUATION ANGEPASST. DIE UMWELT MITEINBEZOGEN.



Kunsttransport...

... nichts geht verloren – Kunst bleibt,
wenn echte Fachleute am Werk sind, denn sie wissen, worauf es da
bei ankommt. Das Raumklima ist so wichtig wie die richtige Ver
packung – die Sicherheit bei Lagerung und Transport – Zuver
lässigkeit bei Terminen – wie ein ausgezeichnetes Begleitpersonal.

Kunst auf Reisen – weltweit grenzenlos



5020 Salzburg 6020 Innsbruck
Vogelweiderstr. 107 St. Barthlmä 6
Tel. 0662/88988 Tel. 0512/57 45 10
Fax 88988-81 Fax 57 18 92

Repräsentanzen in Bregenz, Linz, Graz, Klagenfurt
KRITISCH. KLASISCH. UND PROGRESSIV. ÜBERAUS BEWEGLICH. KUNST AUF REISEN. ARTtrans EBNET DEN WEG. ————— ARTtrans.

Geschätzte Leserinnen! Geschätzte Leser!

Ausnahmsweise sind wir von unserem klaren Ordnungsprinzip der Schauplätze etwas abgegangen. Grund dafür ist die aktuelle Dokumentation zum 4. Österreichischen Museumstag in Innsbruck.

Erfreulicherweise haben die Referentinnen und Referenten die Beiträge sehr rasch abgeliefert, und so ist es möglich, unter Mithilfe von Frau Mag. Kühbacher - ihr sei an dieser Stelle be-

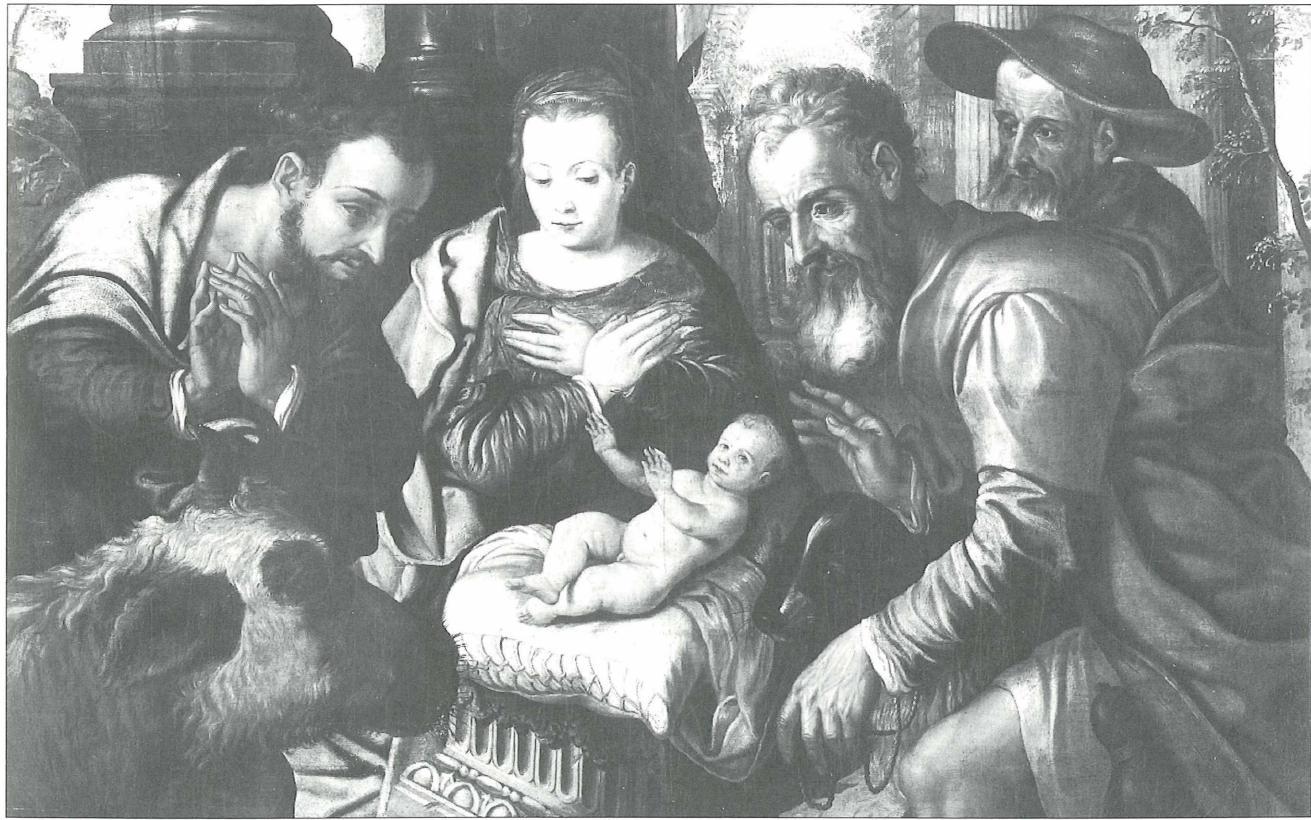
sonders gedankt die am Museumstag gehaltenen Referate beinahe vollständig zu publizieren.

Die vorliegende Ausgabe steht ganz im Zeichen der wissenschaftlichen Berichterstattung.

Von Restaurierberichten aus dem Kunsthistorischen Museum, die neueste Erkenntnisse über Bilder aus der Gemäldegalerie für unser Publikum bieten, über Tagungsberichte - wie etwa dem von

der ICOM Generalkonferenz in Québec - bis zu der eingangs erwähnten detaillierten Präsentation des Museumstages können Sie alles in diesem Heft nachlesen.

Für alle Leserinnen und Leser, die an unserer Publikation die weitgefächerte Palette der Themen schätzen, soll vermerkt werden, daß wir ab der folgenden Ausgabe 1/1993 unseren gewohnten Weg wieder aufnehmen werden.



Werkstatt des Pieter Aertsen, Anbetung der Hirten

Abschließend möchte ich die Gelegenheit nutzen, allen Leserinnen und Lesern, Kolleginnen und Kollegen beschauliche Weihnachtstage und viel Erfolg im Neuen Jahr zu wünschen.

Ihr Wilfried Seipel

Inhalt Neues Museum

	Schauplatz	
	Bestandsaufnahme – Zukunft	
Seite 9	Niederländische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts	Dr. Herfried Thaler, Museum der Stadt Linz, Nordico
Seite 11	Greenaway für die Manteltasche – ein Annäherungsversuch	Mag. Peter Kraml, Kulturjournalist, Linz
	Schauplatz Museumspädagogik	
Seite 14	Fremde Heimat im Heimatmuseum Schloß Goldegg	Mag. Magda Krön, Museumspädagogische Servicestelle des PI, Salzburg
	Schauplatz Wissenschaft	
Seite 17	Neues in alten Bildern	Dr. Sylvia Ferino Pagden, Kunsthistorisches Museum, Wien
	Restaurierberichte aus dem Kunsthistorischen Museum	Mag. Robert Wald, Mag. Elke Oberthaler, Mag. Bettina Fischer, Mag. Friederike Rollé, alle KHM, Wien
Seite 32	Der Erhaltungszustand der Tapisserien und Fragen der Konservierung	Dr. Rotraud Bauer, Kunsthistorisches Museum, Wien
Seite 35	Generalversammlung des internationalen Museumsrates in Québec	Dr. Georg Kugler, Kunsthistorisches Museum, Wien
Seite 36	Museen in Ost-Kanada	Dr. Margot Schindler, Österr. Museum für Volkskunde, Wien
Seite 41	CIMUSET-Tagung	Dipl.Ing. Peter Rebernik, Direktor des Technischen Museums, Wien
Seite 42	Besuch des Musée de la civilisation in Québec	Dipl.Ing. Peter Rebernik
Seite 44	Tagung des Internationalen Komitees für Museumssicherheit	Univ. Doz. Dr. Günther Dembski, KHM, Wien
Seite 45	Regionalmuseen als Museumshochburgen	Dipl.Ing. Georg Hanreich, Bundesdenkmalamt, Wien
Seite 46	Das kulturelle Erbe im Risiko der Modernität	Mag. Silvie Steiner, Kunsthistorikerin, Wien
	Schauplatz Literatur	
Seite 48	Valie Export - ein Ausstellungskatalog	
Seite 50	Gert Selle. Das ästhetische Projekt	
Seite 51	Kunsthistoriker – Sondernummer	
	Schauplatz Museumstag	
Seite 53	4. Österreichischer Museumstag	
	<i>Museum und Gesellschaft</i>	
Seite 56	Museum und Öffentlichkeit	Sektionschef Dr. Hans Marte, BM f. Wissenschaft und Forschung, Wien
Seite 57	Öffentlichkeitsarbeit eine Herausforderung für die Museen	Dr. Wolfgang Stäbler, Landesstelle f. nichtstaatliche Museen, München
Seite 60	Das Museum und die Öffentlichkeit	Wolfgang Lorenz, ORF, Wien
Seite 63	Paläste, Magazine oder Plastiklabyrinthe	Mag. Hadwig, Kräutler, Museumpädagogin, Österreichische Galerie, Wien
	<i>Museum und Wissenschaft</i>	
Seite 68	Natur und Museum	Dr. Michael Martys, Direktor des Alpenzoos, Innsbruck

Seite 69	Museale naturkundliche Sammlungen	Dr. Gerhard M. Tarmann, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Seite 71	Natur im Museum, Museum für die Natur	Dipl.Ing. Sigbert Riccabona, Landesumweltanwalt, Innsbruck
Seite 75	Das Museum und seine Partnerschaft mit der Bibliothek	Eva Ramminger, Universitätsbibliothek, Innsbruck
Seite 77	Das Salzburger Landesarchiv - Zentrum landeskundlicher Forschung	Dr. Friederike Zaisberger, Salzburger Landesarchiv
Seite 80	Im Spannungsfeld von Natur- und Geisteswissenschaft	Mag. Christa Riedl-Dorn, Archiv des Naturhistorischen Museums, Wien
<i>Museum und Tourismus</i>		
Seite 88	Das Heimatmuseum und die Nachtseite der Heimatgeschichte	Mag. Bernhard Purin, Jüdisches Museum Hohenems
Seite 93	Vergangenheit hat Zukunft?!	Dr. Hartmut Prasch, Direktor des Museums für Volkskultur, Spittal/Drau
Seite 96	Eisenstraße Oberösterreich	Mag. Udo B. Wiesinger, Museum Industrieller Arbeitswelt, Steyr
Seite 100	Vermittlungsarbeit in einem Fachmuseum	Prof. Hiltraud Ast, Waldbauernmuseum, Gutenstein
Seite 102	Von der Objektsammlung zur Kulturvermittlung	Dr. Alwin Chemelli, Schloßmuseum Landeck
Seite 103	Gefahren des Massentourismus - Chancen für Kulturtourismus	Gen. Dir. Dkfm. Dr. Hubert Klingan, Obmann des Tourismusverbandes, Innsbruck
Seite 104	Chancen und Gefahren des Massentourismus für die Museen	Dr. Andreas Kusternig, NÖ Landesmuseum, Wien
Seite 106	Massentourismus - Kulturtourismus	Dr. Hans Gschnitzer, Direktor des Tiroler Volkskunstmuseums, Innsbruck
Seite 108	Schauplatz Journal und Ausstellungskalender	

Titelblatt:
Jacopo Tintoretto: Lorenzo Soranzo, Kunsthistorisches Museum Wien

Die von den Autorinnen und Autoren gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung des „Neuen Museum“ entsprechen.

Impressum:

Verleger und Herausgeber:
Öster. Museumsbund, Burgring 5, 1010 Wien
Schriftleiter: Dr. Wilfried Seipel
Redaktion: Mag. Renate Plöchl
Lektorat: Mag. Silvia Fuchshuber
Druck: Holzhausen, Wien
Offenlegung nach §25 Mediengesetz: Berichterstattung über aktuelle Fragen des Museumswesens, Ausstellungen, Museologie, Wissenschaft, Architektur, Restaurierung, Didaktik, Öffentlichkeitsarbeit

Fotografen und Bildquellen

S. 3 KHM, Wien; S. 7 P. Kraml; S. 9 u. 10 Nordico Lichtbildarchiv; S. 11–13 I. Seipel; S. 14–16 D. Helmstreit; S. 18–31 KHM Wien; S. 32 u. 33 M. Gager; S. 34 u. 35 KHM, Wien; S. 49 u. 50 Katalog Valie Export; S. 55 KHM, Wien; S. 58 Landesstelle f. nichtstaatliche Museen, München; S. 67 u. S. 81–84 Naturhist. Museum, Wien; S. 71–73 S. Riccabona; S. 87 KHM, Wien; S. 90 Jüd. Museum Hohenems; S. 92 M. Krischanitz



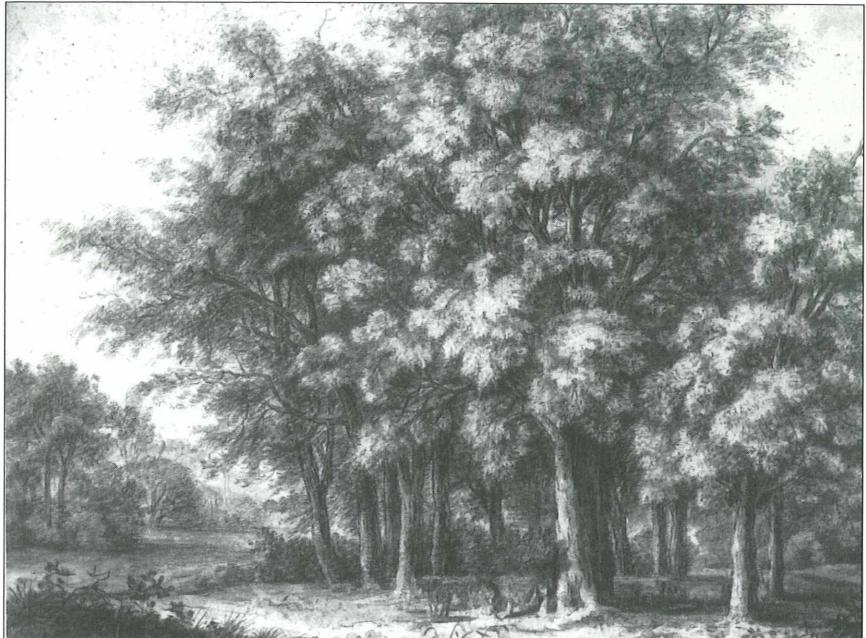
Erinnerung ist deshalb heilkraftig,
weil sie eine Brücke zwischen den
bedeutungsvollen Zeiten der Ver-
gangenheit und Zukunft über die
dunkle Gegenwart hinwegspannt.

Niederländische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts

Eine Ausstellung der Graphischen Sammlung des Museums der Stadt Linz im Nordico. 29. Jänner bis 14. März 1993.

Herfried Thaler

Die Übernahme von 668 Zeichnungen aus einer privaten Sammlung im Jahre 1971 stellte für das Stadtmuseum Linz-Nordico die bisher wohl umfangreichste und bedeutendste Schenkung seit seiner Gründung dar. 1985 wurde damit begonnen, diesen wertvollen Bestand, der Handzeichnungen aus allen Epochen der europäischen Kunstgeschichte vom späten Mittelalter bis zur Klassischen Moderne umfaßt, in Form von Ausstellungen und begleitenden Bestandskatalogen wissenschaftlich aufzuarbeiten. Nach den Präsentationen „Öster-



Anthonie Waterloo;
Am Waldrand; Stadtmuseum Linz-Nordico, Graphische Sammlung, Inv. Nr. S I/81

reichische und Deutsche Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts“ (1986), „Europäische Meisterzeichnungen des 19. Jahrhunderts“ (1988), „Meisterzeichnungen der Klassischen Moderne“ (1990) und „Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts“ (1991) werden nun „Niederländische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts“ erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und von Erwin Pokorny in Form eines Katalogbandes wissenschaftlich aufgearbeitet. Die kleine Sammlung holländischer und flämischer Zeichnungen besitzt einen überraschend heterogenen Charakter, sowohl was Stil und Qualität als auch Typus und Inhalt betrifft. Das Spektrum erstreckt sich von ersten Entwürfen und Vorzeichnungen über detailliert ausgearbeitete Blätter bis hin

zu späten Kopien. Dabei sind nahezu alle künstlerischen Bereiche vertreten: Porträt, Figurenstudie, Genre, Historie, Allegorie und Stillleben. Einen gleichermaßen qualitativ wie quantitativ bedeutenden Teil nehmen Landschaftsdarstellungen ein. Eine Bildgattung, für die Niederländer und Flamen im Gegensatz zu Künstlern südlich der Alpen hoch geschätzt wurden. So schrieb der niederländische Humanist Lampsonius 1572: „Den Belgien ist Vorzug eigen, gut Landschaften malen zu können / Den Italienern, Menschen und Götter.“

Ein Blatt von Willem Schellinks (1627-1678) mit der Ansicht des südenglischen Dorfes Bridge on Stoer konnte als Detailstudie für eine Ansicht identifiziert werden, die im berühmten Atlas Blaeu / van der Hem (in diesem Werk



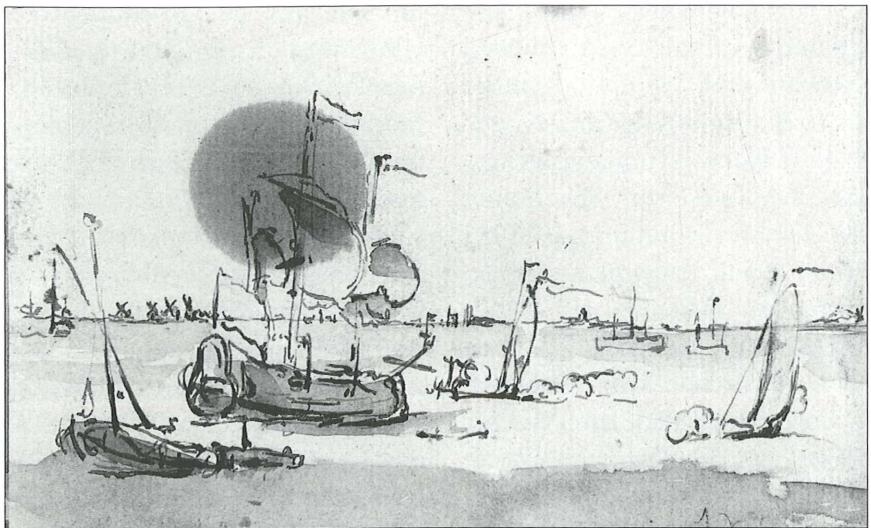
Peter Paul Rubens; Kopfstudie für den Besessenen im Gemälde „Die Wunder des Ignatius von Loyola“ (KHM Wien); Stadtmuseum Linz-Nordico, Graphische Sammlung, Inv. Nr. S III/170

befindet sich auch die erste, erst kürzlich aufgefundenen Ansicht von New York - siehe Neues Museum Nr. 2/1992, S. 46) Aufnahme fand. Das im 19. Jahrhundert dem Atlas entnommene großformatige Blatt wird für die Linzer Ausstellung von der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zur Verfügung gestellt. Weitere Studien zu diesem Blatt befinden sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und im Courtauld Institut in London.

In den figürlichen Darstellungen, bei denen es sich größtenteils um Studien, Vorzeichnungen oder Kopien handelt, ließen sich mehrfach enge Bezüge zu Stichen

und Gemälden feststellen. So tauchte beispielsweise Abraham

Bloemaerts Vorzeichnung zu einem Porträtstich des deutschen Mystikers Thomas von Kempen wieder auf, ebenso Cornelis Poelenburchs Studie von Figurengruppen für ein in Brüssel erhaltenes Gemälde. Neben zwei italienischen Landschaften flämischer Künstler und Blättern aus dem Umkreis der Antwerpener Meister Anthonis van Dyck und Jacob Jordaens konnte von P. P. Rubens eine Studie für den Kopf eines Besessenen für das Gemälde „Die Wunder des hl. Ignatius von Loyola“ im Kunsthistorischen Museum in Wien neu aufgefunden werden. Neben Rembrandt, der durch eine Leihgabe der Graphischen Sammlung Albertina vertreten sein wird, werden noch Werke bedeutender Holländer wie Ferdinand Bol, Leonart Bramer, Cornelis Dusart, Adriaen van Ostade, Herman Saftleven, Anthonie Waterloo u.a. gezeigt.



Willem van de Velde II, Umkreis; Marineskizze mit Fregatte und salutschießenden Booten; Stadtmuseum Linz-Nordico, Graphische Sammlung, Inv. Nr. S III/184

Greenaway für die Manteltasche

– ein Annäherungs- versuch

Peter Kraml

Sicherlich haben es die rundum versammelten Puritaner schwer mit seinen Filmen, seinen Gedanken, seinen Kreuzknoten im Kopf oder dem verqueren Zahlenspiel, das er auf die Filmleinwand bringt. Anlässlich der Ausstellungseröffnung „100 Objekte zeigen die Welt“ hat Peter Greenaway auch ganz im Sinne britischer Tradition der differenzierten, kühlen Höflichkeit, Elisabeth Schweiger für ihre Mitarbeit und den vermeintlichen „Humor bei der skrupellosen Erarbeitung dieses ambitionierten Projekts“ gedankt. Eine Woche später hat allerdings bereits eine Kühltruhe getropft und das Fleisch ist (auch hier ganz im Sinne Greenaways) faulig geworden. Wie nahe sind sich doch zuweilen technische 'mistakes' und genau am Horizont befindliche Kunststücke.

Die Ausstellung „100 Objekte zeigen (to represent) die Welt“ war ein Ereignis.

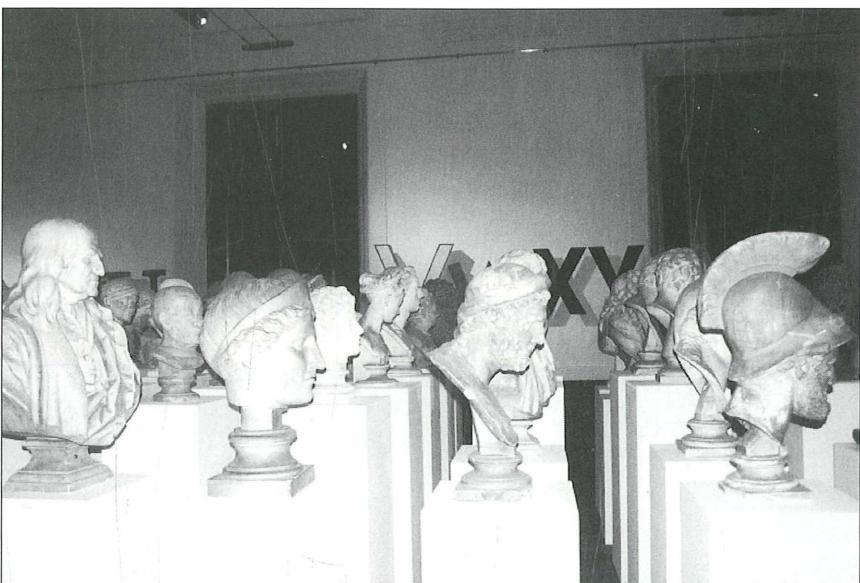
Zumindest haben das Konzept, die Idee, das Engagement

und die Kopfleistung gestimmt, mit Fehlern versteht sich. Da und dort haben sich Auftrag des Ausstellungspoeten und Durchführung unterschieden; und es wird wohl das Geld gefehlt haben, die Ambition der Ausführenden und mitunter wahrscheinlich auch die Bereitschaft, es so zu tun wie es fraglos „im Buche“ steht.

„Ein Schatten“, so hat die Ausstellung mit der „Zahl 1“ begonnen. Ein Schatten auf das Licht der Welt, darf auch als erster Schritt in der Ausstellung interpretiert werden, ist eben die Ge-

sten Bezugspunkten und -quellen und wird auch bei Greenaway so verstanden, denn wir haben alle „einen Schatten, selbst heiße Luft kann Schatten werfen. Nur der Teufel, seinem Ruf nach, hat keinen Schatten.“

Wie viele schattenlose Menschen durch die Welt gehen, beweist der Filmer und seiner Profession nach auch Maler Peter Greenaway, und noch einmal, wer hätte geeigneter seiner könnten als dieser, im Rahmen der Feierlichkeiten der „Akademie der bildenden Künste Wien“, die bewegte

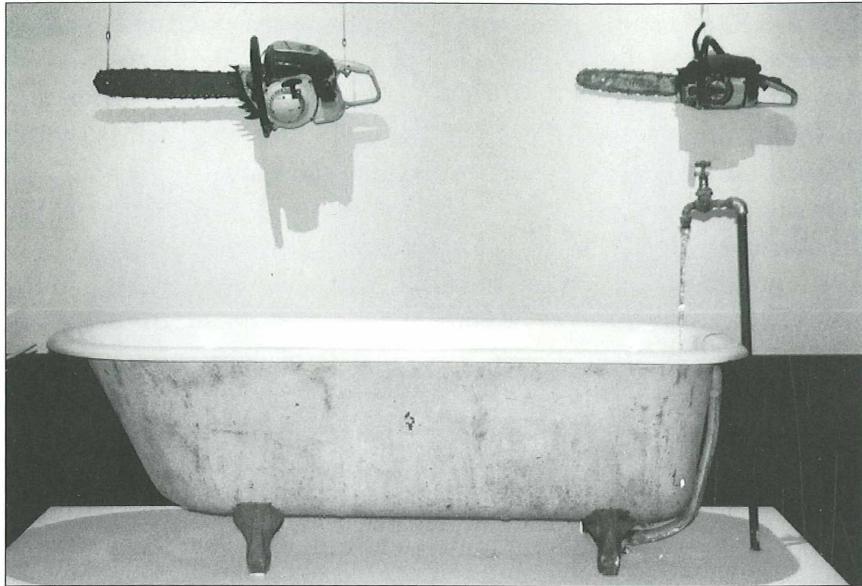


Büsten in der Hofburg

burt der Sichtbarkeit der Welt und ihres Interieurs. Ein Schatten, der, so Greenaway, das Licht in seiner Ausschließlichkeit bestimmen sollte. Das Hell-Dunkel - es bestimmt zumindest formal die Inhaltlichkeit einer jeden Malerei, einer jeden bildlichen Darstellbarkeit - ortet und formuliert in er-

(und zuweilen in Bildsequenzen aufgelöste) Bildwelt darzustellen.

Daß diese Bildwelt nur hundert Beispiele tragen konnte, war nicht nur eine noble Selbstbeschränkung des Gestalters, sondern auch als didaktischer Hinweis zu verstehen, die Welt als zwar überladene Orgie der sinnli-



Badewanne

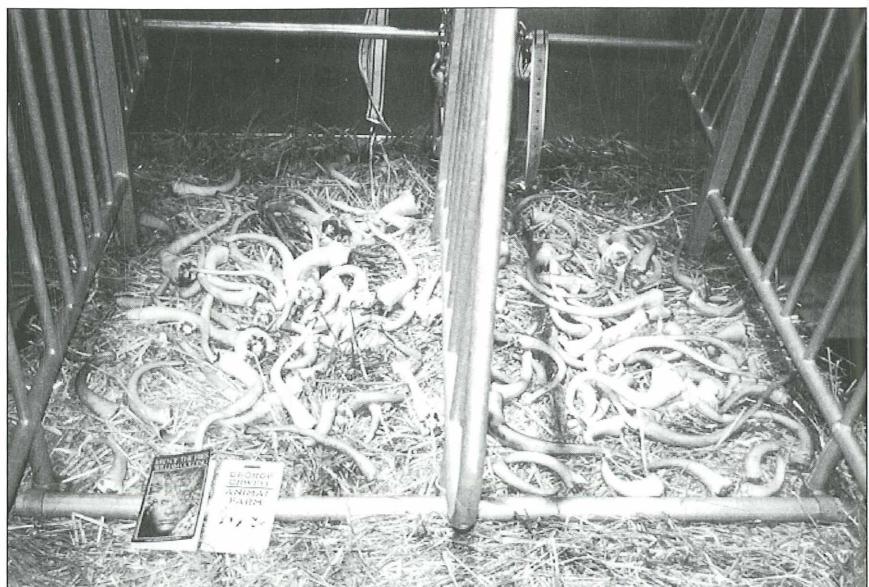
chen Begierden zu definieren, sie aber dann doch auf eben 100 Grundpfeiler zu stellen, die ihrerseits in 100 Facetten gegliedert wurden.

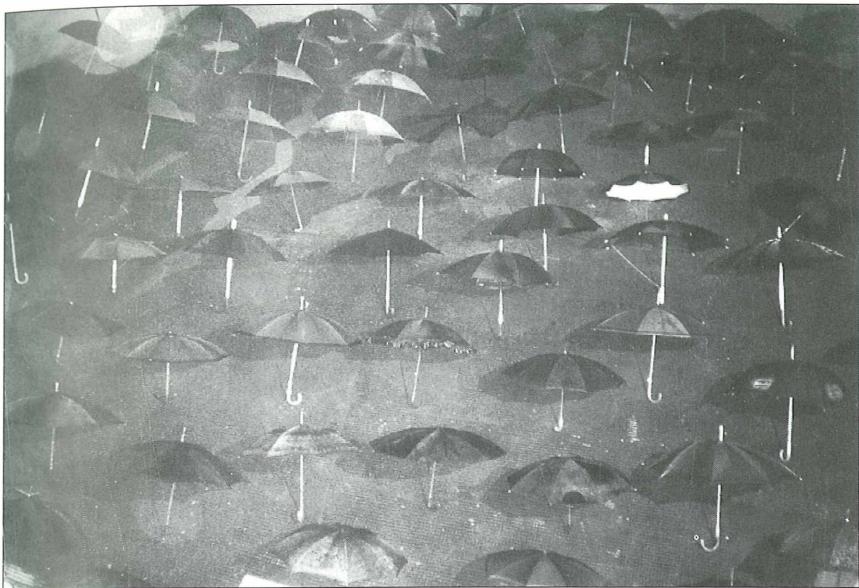
Es wäre jetzt müßig, auf die Ausstellung einzugehen, viel interessanter ist es, in der Erinnerung mit dem Katalog die Idee noch einmal zu hinterfragen. Denn wer hätte schließlich etwas davon, die 100 Paar Schuhe vor Augen, die es zu sehen gegeben hat und die ohne viel Engagement einfach auf irgendeine Wand drapiert wurden. Das und vieles andere hat der Ausstellung nämlich dann doch ein wenig den Abbruch zum Geniestreich getan.

Wie schön wäre es gewesen, das Wasser als „3-Weltstück“ durch das Semper Depot fließen zu lassen, sodaß es auch den stauigen Ratten zuviel geworden wäre. Die stille Übereinkunft des Malerkünstlers, Filmemachers,

Regisseurs und Weltkugel betrachters Peter Greenaway, seine Ideen in Anweisungen zu formulieren, sollte wohl mit dem Betrachter und Bewunderer in Einklang kommen, sodaß dieser selber ins Schwärmen gerät über so

viel Gegenstände. Schirme (5) zum Beispiel, auf die es aus allen Schaffeln schüttet. Und über allem ein Regenbogen (6), als „Versprechen Gottes, die Welt nie wieder zu überfluten“. Überhaupt hat Greenaway recht viel über Gott und den Himmel, über Leben und Tod (2 Wolken, 4 Schnee, 8 Öl, 9 ein gefällter Baum, 11 eine Leichenkutsche und 43 Totenschädel von Mozart), hergezeigt. Aber natürlich hat auch die Badewanne, (die der Meister schon einmal in einem Film als wichtigsten Ort der menschlichen Lüste variationsreich dargestellt), auch diesmal ihren Platz im Weltort gefunden. Die Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Attributen, wie sie Gott oder stellvertretend der gestaltende Künstler zu verteilen wußte, sind nuanciert verbunden oder eigentlich sogar ein wenig ausgespart.





Regenschirme im Semper Depot

Ginge es um eine genaue Auflistung und ein Auseinanderhalten von männlich und weiblich, ist Greenaway sehr viel böswilliger mit den Machenschaften der Männer umgegangen, bis zur 100fachen Darstellung des absolut Männlichen (Geschlechts- und Geschichtsteil wie Krieg), als normalerweise üblich bei derartigen weltumspannenden Seinsfragen. Glück und Ende, wie Gott und die Weltordnung, wie Soldaten und Flugzeugabsturz, wie Liegen und Schlafen und ebenso 100 nackte Gesäßaufnahmen zeigen, wie sie sich verändern, nachdem sie zumindest ein halbes Leben auf der Welt gesessen sind.

Natürlich, so Greenaway, habe man in das fiktive Raumschiff als Erinnerungsstück von der Erde, das, mit Erinnerungsstücken beladen, über die Erde berichten soll, keine Cheopspyramide hineinverpackt. Dennoch ist es ihm

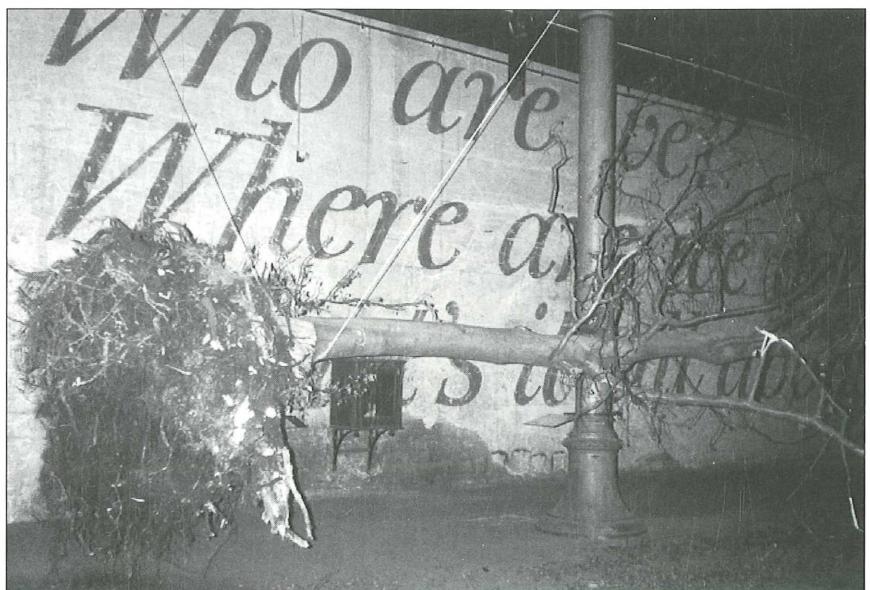
gelungen, aus den 100 Objekten kein zu befürchtendes obskures Werk der Geschichtlichkeit zu inszenieren, sondern, gerade in kleinen und scheinbaren Nebensächlichkeiten wie beispielsweise bei Nummer „48 Ein

Kunstwerk“, genau das anzumerken, was gemeinhin unter Kunst verstanden wird: ein Objekt, das ein höchst kunstvolles und mit wertvollen Materialien eingefaßtes Ei ist und aus heutiger Sicht mehr ein antiquiertes Kitschstück darstellt. Die Welt ist doch obskur und, wie auch immer, verludert und verkommen. Aber vielleicht gelingt es, die Erinnerung der Erinnerung wach zu halten, für die Ewigkeit.

Die Ausstellung „100 Objekte zeigen die Welt „, war an drei Orten

1) Semper Depot, 2) Hofburg,
3) Akademie der bildende Künste
(100 Bilder zur Ehre der Liebe)
anlässlich des 300 jährigen Jubiläums der Akademie der bildenden Künste zu sehen.

Idee: Peter Greenaway/ Organisation Elisabeth Schweeger



Semper Depot

Fremde Heimat im Heimatmuseum Schloß Goldegg

Gegenwarts-bezogene Museumsarbeit im Land Salzburg

Magda Krön

Unverfälschte Handwerkskunst, Relikte echten Brauchtums und bäuerlicher Lebensart, naturkundliche Regionalsammlungen sind konserviert in ca. 50 Salzburger Heimatmuseen und Denkmalhöfen fast immer Gebäude von eigener Geschichte und starker Ausstrahlung. Diese Exponate haben oft nur mehr wenig Bezug zur heutigen Lebenswirklichkeit, die dominiert ist von den Problemen der modernen Agrarwirtschaft, des Nebenerwerbs- und Pendlerwesens und von den Auswirkungen des Fremdenverkehrs.

Wie kann Museumsarbeit auf diese Situation eingehen? Im folgenden ein Beispiel, das aus der Zusammenarbeit der neuen museumspädagogischen Servicestel-

le am Pädagogischen Institut in Salzburg mit dem Referat für Salzburger Heimatpflege der Landesregierung hervorging. (Die museumspädagogische Servicestelle ist eine vom Unterrichtsministerium geschaffene, sehr kleine Institution - ein halber Dienstposten - mit der Aufgabe, als Bindeglied zwischen Museen und Schule zu dienen. Neben Fortbildungsaufgaben und Information der Lehrer über Angebote der Museen

dischen Brauchtums stehen im Mittelpunkt. Andererseits stand Goldegg im Zentrum eines herausragenden und traurigen Kapitels der Salzburger Geschichte, nämlich der Protestantentreibung des Jahres 1731 unter Fürsterzbischof Leopold Anton Graf Firmian; die Goldegger waren unter den ersten Betroffenen. 1981 fand im Schloß Goldegg eine Landesausstellung zu diesem Thema statt, die zwar die Vorgänge des 18.



Heimatmuseum Goldegg

spielt auch die Entwicklung neuer Projekte eine Rolle.)

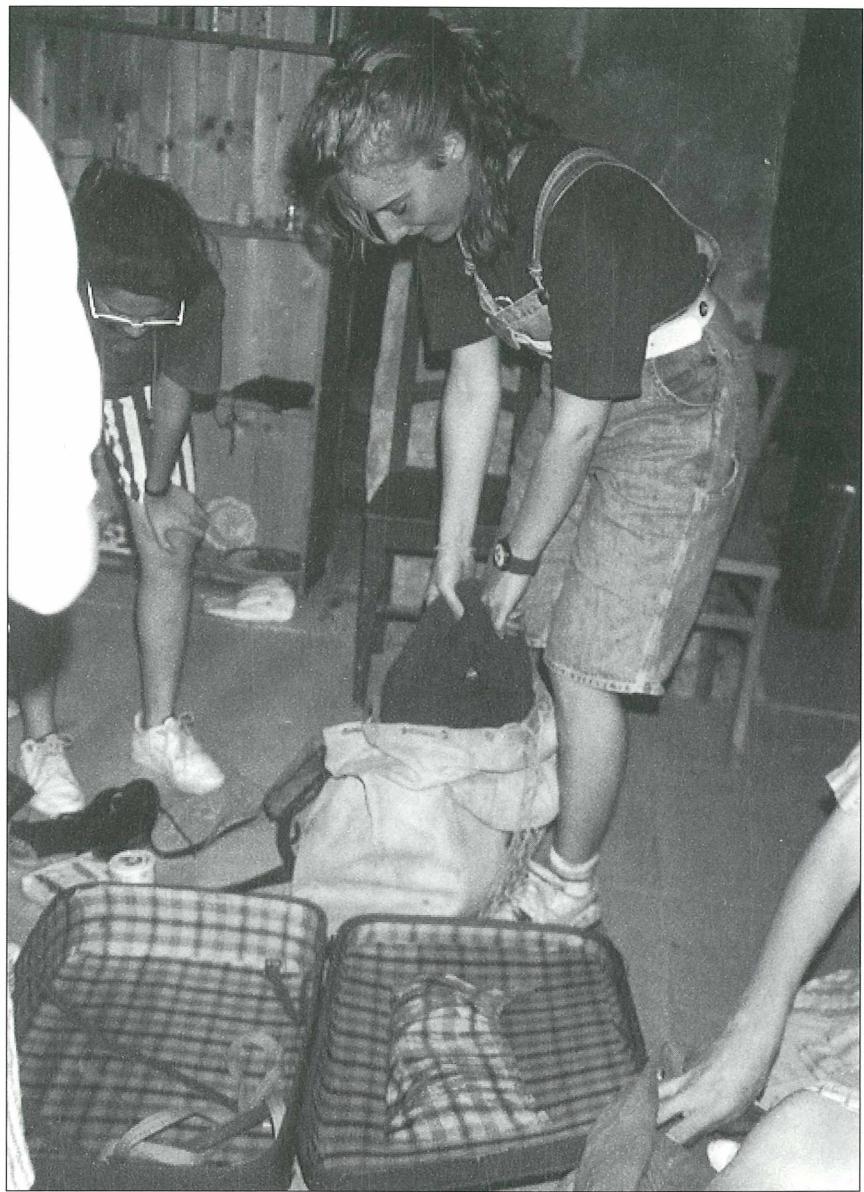
Das Heimatmuseum im Schloß Goldegg beherbergt eine wertvolle Privatsammlung, die in ihrer Struktur vielen anderen Salzburger Sammlungen ähnlich ist: bäuerliches Mobiliar, Handwerkszeug, Zeugnisse alpenlän-

Jahrhunderts ins Bewußtsein hob, darüber hinaus aber in Heimatmuseum und Ort Goldegg kaum Spuren hinterließ. Der Leiter des überaus aktiven Goldegger Kulturvereines, Cyriak Schweighofer, entwickelte die Idee, diese historischen Ereignisse mit der heute bedrängenden Ausländerpro-

blematik in Verbindung zu setzen. Daher trafen sich im Jänner 1992 eine Gruppe von Lehrern aus der Region, Cyriak Schweighofer, die Kustodin des Museums, Frau Emmi Klettner und ich zu einer ersten Vorbesprechung. Als verbindende Elemente zwischen den historischen Vorgängen und den gegenwärtigen Problemen wurden der Verlust der Heimat, die Ausgesetztheit bei der Suche nach einem neuen Zuhause und die Schwierigkeiten der Wiederbeheimatung angesehen.

Ein Turmraum über dem Heimatmuseum und der davor liegende Dachboden erwiesen sich als passend für unser Projekt. Das Turmzimmer wird vorwiegend als Gesprächsraum genutzt, hier wird auch eine kleine Ausstellung aufgebaut, die die wichtigsten Tatsachen zur Protestantenventreibung dokumentiert. Von hier führt eine offene Treppe in den Dachraum, und dort wurde eine kleine Wohnung eingerichtet: Bett, Wiege, Kleiderschrank, Küchenregal, Eßtisch und Vogelkäfig vermitteln einen einfachen, aber heimeligen Eindruck.

Für diese Räume erarbeitete eine Lehrergruppe mit Frau Klettner und Frau Erika Pfeiffenberger, die für Ausarbeitung und Betreuung des Projekts verantwortlich ist, das Detailkonzept, das in erster Linie für Schulklassen und Jugendgruppen gedacht ist. Im Vordergrund steht die Absicht, ein Mitleben, Mitfühlen der Besucher mit den Emigranten zu ermöglichen und so entstand die



Kinder beim Nachspielen einer Fluchtsituation

Form der Erlebnisausstellung, in der nicht nur betrachtet und gesprochen wird, sondern die auch Spiel- und Erfahrungsraum ist.

Eine dritte Klasse Gymnasium in der „Fremden Heimat“:

Kinder, 24 Buben und Mädchen aus der Stadt Salzburg, klettern über eine enge Treppe in den

Turmraum. Hier macht sich Erika Pfeiffenberger mit den Kindern bekannt und erfragt ihre Vorstellungen und Erfahrungen mit Fremdheit. Die Kinder werden vor die Aufgabe gestellt, in zehn Minuten das Nötigste für eine vierköpfige Familie einzupacken. Es ist unbekannt, wohin und wie

Schauplatz Museumspädagogik

lange die Familie unterwegs sein wird, das Gepäck muß aber auch bei langen Fußmärschen noch zu tragen sein. Hektische Aktivität entsteht. Als Test, ob man mit dem Gepäck noch laufen kann, laufen die Kinder hochbepackt in den Schloßhof und wieder herauf. „Wenn ich das gewußt hätte, hätte ich weniger eingepackt.“ Die Diskussion reißt vieles an: „Der

stanten vor zweihundert Jahren vertrieben wurden und wie sie dann in Ostpreußen, Holland und Amerika unter vielen Schwierigkeiten eine kleine Existenz aufbauten. Nun erhalten die Kinder kindgerechte Beschreibungen von verschiedenen Emigrantschicksalen damals und heute: Heimatort, Umstände der Emigration, Familienverhältnisse und

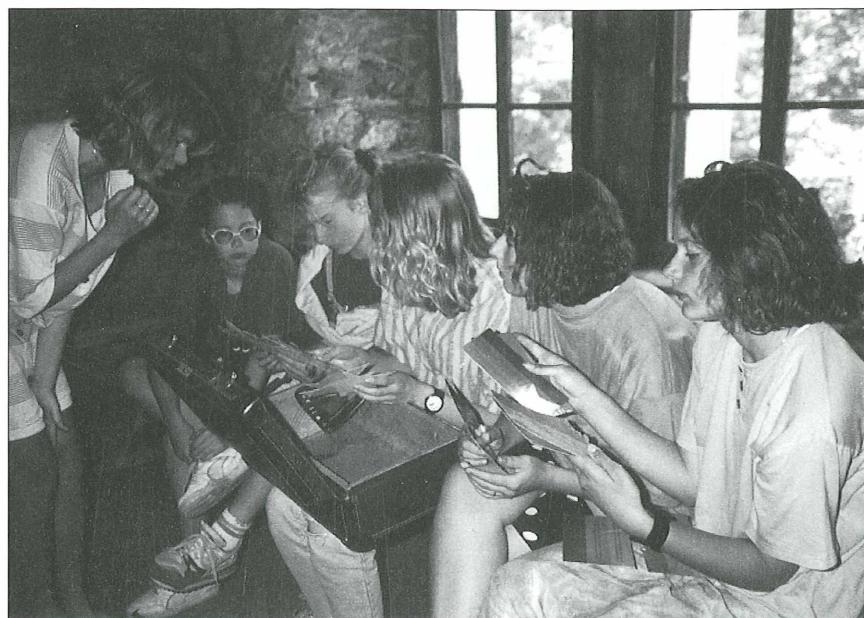
barn. Nach fast drei Stunden sind die Kinder müde, fest sitzt aber ein Gefühl für das, was Fremdsein heißt. „Damals waren ja wir die Emigranten, heute kommen sie zu uns.“

Die Finanzierung, die Ausarbeitung, der Aufbau, die Spesen werden von der Salzburger Heimatpflege getragen, die Lehrer haben ehrenamtlich mitgearbeitet.

Bekanntgemacht wird das Projekt über einen Falter der museumspädagogischen Servicestelle, der an alle Schulen versendet wird, vor allem aber durch Fortbildungsveranstaltungen für Religionslehrer und Lehrer, die sich mit interkulturellen Problemen befassen.

Natürlich gibt es auch Kritik. Ist die Anbindung an das Heimatmuseum zu schwach? Ist es richtig, auswärtigen Besuchern die schöne Vorstellung der alten Zeit durch die Darstellung eines der schwärzesten Kapitel der Salzburger Landesgeschichte zu trüben? Was hat unsere heutige Fremdenangst im Heimatmuseum zu suchen?

Als Ansporn und Anerkennung faßten wir es aber auf, als ein kroatische Mädchen, das mit ihrer Schulkasse am Projekt teilnahm auf unsere Frage, ob sie mit dem Ablauf einverstanden sei, sagte „So stimmts schon.“ Über sich über ihre Erlebnisse beim Eingliedern in die neue Heimat Salzburg wird sie vielleicht später einmal reden können.



Kinder beschäftigen sich mit Flüchtlingsschicksalen

Anzug ist viel zu schwer, den nehmen wir nicht mit!“ „Den brauche ich aber, ich muß mich doch dann für eine gute Arbeit bewerben.“ So verteidigt ein Zwölfjähriger seine Wahl. Wurden die Dokumente vergessen, sind die Zeugnisse nötig, und was ist mit dem Vogel? Irgendwie spüren die Kinder, was es heißt, sein Zuhause verlassen zu müssen.

Anhand der Ausstellung wird erzählt, wie die Salzburger Prote-

ihr Schicksal damals in der Fremde bzw. jetzt hier bei uns in Österreich. Die Gruppen befassen sich mit der ihnen zugesetzten Familie und bereiten dann eine Spielzene vor: Die bosnische Familie sucht in Salzburg eine Wohnung, die aus dem Irak stammenden Kurden möchten ihren Kindern eine gute Ausbildung geben, die Salzburger Emigranten des 18. Jahrhunderts treffen ihre neuen, plattdeutsch sprechenden Nach-

Neues in alten Bildern

Sylvia Ferino Pagden

Erst seit einiger Zeit fühlen sich Museen dazu verpflichtet, neben der Dauerpräsentation der in ihnen gehüteten Objekte kurzfristige Sonderausstellungen zu organisieren, wollen sie im Gedächtnis des „modernen Kulturmenschen“ präsent bleiben. Denn dieser, zum Konsum erzogen, findet nur am Neuen und nur für begrenzte Zeit Verfügbaren Interesse. Auch Neuerwerbungen, allein schon deshalb weil sie nicht allzu häufig vorkommen, werden feierlich der Öffentlichkeit vorgestellt und von der Presse besprochen. Ähnliches gilt für die Eröffnung von neu restaurierten Sälen und Neuaufstellungen von Sammlungen.

Die erfolgreich abgeschlossene Restaurierung der Einzelobjekte und die Bereicherung, die eine Sammlung damit erfährt, wird jedoch viel zu selten der Öffentlichkeit präsentiert oder in entsprechender Form gewürdigt.

Gehören in bedeutenden Museen anderer Länder, wie England und besonders Italien, die neu restaurierten Gemälden gewidmeten Sonderausstellungen bereits zum musealen Alltag, so sind sie in Österreich nach wie vor rar. Die letzte, neu restaurierte Gemälde präsentierende Ausstellung der

Gemäldegalerie des KHM war wohl die über 25 Jahre zurückliegende, vor allem aber Neuerwerbungen zelebrierende Veranstaltung mit dem Titel „Neuerworben 1955 bis 1966 Neugewonnen“, in der jedoch 83 restaurierte Gemälde besprochen wurden.¹

In jüngerer Zeit wurde die 1983 anlässlich des Raffaeljahres vorgenommene Restaurierung der „Madonna im Grünen“ dem Publikum vorgestellt.

Folgender Bericht über die Restaurierung von vier soeben fertiggestellten oder im Fertigwerden begriffenen Werken aus dem Bereich der italienischen Renaissance mag als Anregung dienen, das Museumspublikum in Zukunft auch über diesen Arbeitsbereich der Museen, im konkreten Fall der Gemäldegalerie des KHM, besser zu informieren.

Neben der fortlaufenden konserveratorischen Betreuung haben Restauratoren oft sehr schwierige restaurative Eingriffe unter Einsatz größter Konzentration und Ausdauer zu bewerkstelligen. Doch je gelungener die Restaurierung eines Werkes, desto weniger wird sie den Betrachter auf sich aufmerksam machen. Damit wird klar, daß sich der Restaurator, so fein und konzentriert er arbeitet, selbst stets ausblendet. Nur der Kenner des früheren Zustandes eines Werkes wird die Arbeit des Restaurators zu schätzen wissen. Technische Maßnahmen, Reinigung und, wo erforderlich, die Retusche, geben oft das Werk erst seinem Meister wieder zurück.

Die Bereicherung, die ein Gemälde durch eine fachgerechte Restaurierung erfährt, beschränkt sich natürlich nicht nur auf die ästhetische Veränderung, das Sichtbarmachen seiner künstlerischen Werte. Bereits die der eigentlichen Restaurierung vorausgehenden Untersuchungen bringen mitunter neue Informationen, die in einzelnen Fällen für die kunsthistorische Erschließung der Bilder, d. h. für Zuschreibung und Datierung von grundlegender Bedeutung sein können. Darüber hinaus gewährt der Prozeß der Restaurierung wertvollen Einblick in die spezifische Arbeitsweise des jeweiligen Künstlers sowie auch in seinen Gebrauch der Materialien, vom Spannen der Leinwand über die Art der Untermalung bis zu den Lasuren.

Eine solche Vielfalt von für den Kunsthistoriker relevanten Aspekten bietet auch die Restaurierung der hier präsentierten Bilder, von denen drei aus dem venezianischen Kunstkreis, eines aus dem brescianischen stammt. Drei Bilder stellen Portraits dar, das vierte eine Allegorie.

Nur eines dieser vier Werke bereitet der Forschung bis heute Probleme hinsichtlich der Zuschreibung und Datierung sowie der Identität des Porträtierten: der sogenannte „Knabe mit Helm“ (Abb. A). Dieses Bild wurde in den Inventaren des 17. Jhs. Raffael zugeschrieben und der Porträtierte wurde mit Guidobaldo della Rovere, Herzog

von Urbino identifiziert, da das Eichenlaub am Helm Imprese der Familie der della Rovere (Eiche) war. Auch Correggio wurde als Autor genannt und danach Palma Vecchio, unter dessen Namen es noch im Katalog E. von Engerths auftaucht.² Auch in anderen Publikationen wurde über den Autor des Bildes gerätselt. Pordenone und Licinio wurden ebenso in Erwägung gezogen, wie Giorgione und Sebastiano del Piombo. Besonders in den letzten 50 Jahren wird das Bild zwischen den beiden letztgenannten Meistern hin und her geschoben.³ Der Dargestellte wäre nach manchen mit Francesco Maria della Rovere als Knabe zu identifizieren. Da bis jetzt keine Klärung erzielt werden konnte, eignete man sich in den letztpublizierten Verzeichnissen auf: „Venezianisch um 1510“.⁴ Bereits die vor Beschuß der Restauriermaßnahmen gemachten Röntgenaufnahmen brachten Überraschungen: die Anlage der Figur mit der stark angehobenen Kopfhaltung erinnert unmittelbar an Giorgiones Selbstporträt als David (vgl. Kopie?, heute in Braunschweig Abb. B)⁵ Abgesehen von der ähnlichen Kopfhaltung bei beiden kommt besonders in der Bleiweißmodellierung im Röntgen der ähnlich kantige Gesichtsschnitt zum Vorschein, weiters die vergleichbare Anlage des rechten Auges und der röhrenartigen Nase. Alle diese Züge sind im fertigen Gemälde wesentlich abgemildert. Sie wirken weicher und kindlicher.⁶ Noch überraschender

war das deutliche Aufscheinen eines „Cartellino“ vor einem nicht definierten Bildgrund gegen den rechten Bildrand in Höhe des Kopfes. Wie aus der Röntgenaufnahme sichtbar wird, war es in all seinen Fältelungen bis zum

Eselsohr genau angelegt. Es überdimensioniert groß und vielleicht allein schon aus diesem Grund störend, mag es beseitigt worden sein noch bevor eine Inschrift darauf gemalt werden konnte (sie

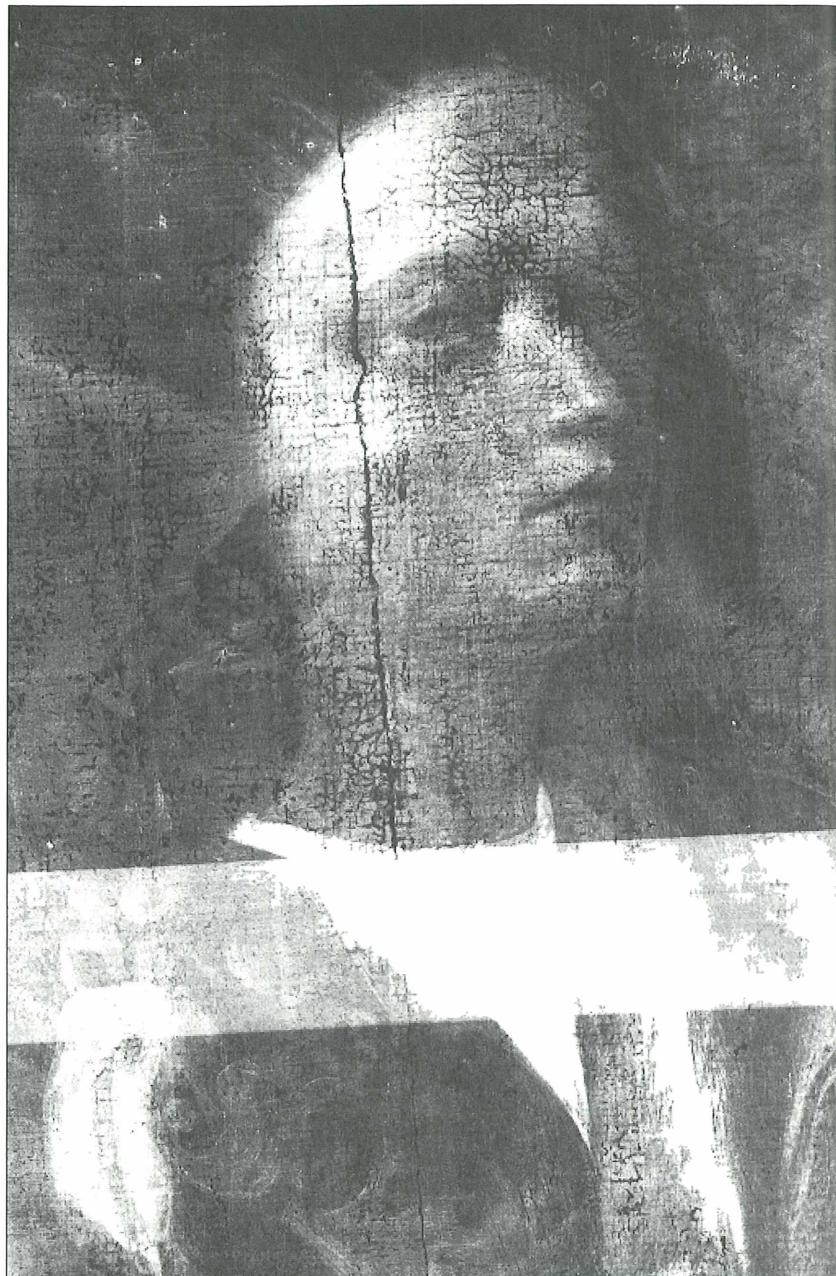


Abb. A „Venezianisch um 1510“, „Knabe mit Helm“ Röntgenaufnahme des Kopfes

Bericht von Bettina Fischer). Auf den Reproduktionen des Bildes aus dem 17. und 18. Jh. fehlt jede Spur von diesem „Cartellino“ Dies darf zwar nicht als Indiz genommen werden, daß es damals bereits übermalt war - denn dazu

sind diese Reproduktionen meist zu ungenau - doch soll es nicht unerwähnt bleiben.

Bereitet nun dieses neu entdeckte, doch nackte „Cartellino“ dem Kunsthistoriker zunächst mehr Frust als Freude, wird es

dennoch bei zukünftigen Zuschreibungsargumentationen berücksichtigt werden müssen.

Die durch diese Restaurierung neu zutage tretende hohe malerische Qualität, besonders in den Reflexen des spiegelnden Helmes mit den feinst gemalten Eichenlaubverzierungen in Gold, weiters die überraschend nordisch anmutenden scharfkantigen Faltenbrüche weisen vielleicht doch eher in Giorgiones als in Sebastiano del Piombos Richtung. Sebastianos Malweise ist von Anfang an in höherem Maße auf große malerische Effekte angelegt und auf eine summarische Optik. Die Poesie des Ausdrucks dieser Figur ist eher noch die Summe einer quattrocentesk kleinteiligen und behutsamen Beobachtungsgabe, wie sie eher Giorgiones Werke, auch den „Bravo“ und die „Laura“ auszeichnet.

Überraschungen bescherten auch die Röntgenaufnahmen, die vor der Restaurierung von Jacopo Tintoretto's Portrait des venezianischen Staatsmannes Lorenzo Soranzo angefertigt wurden.⁸ Dieses zu den Meisterwerken von Tintoretto's Portraitzkunst zählende Gemälde zeigt im Röntgen eine völlig andere Gestalt darunter. Diese mag bereits weitgehend fertigmalt und datiert gewesen sein (siehe Bericht Robert Wald), ehe Tintoretto die Leinwand für ein neues Portrait, das des Lorenzo Soranzo weiterverwendete. z. T. kratzte er die Malschichte ab, z. T. verwendete er die vorhergehende Gestalt und z. T. übermal-

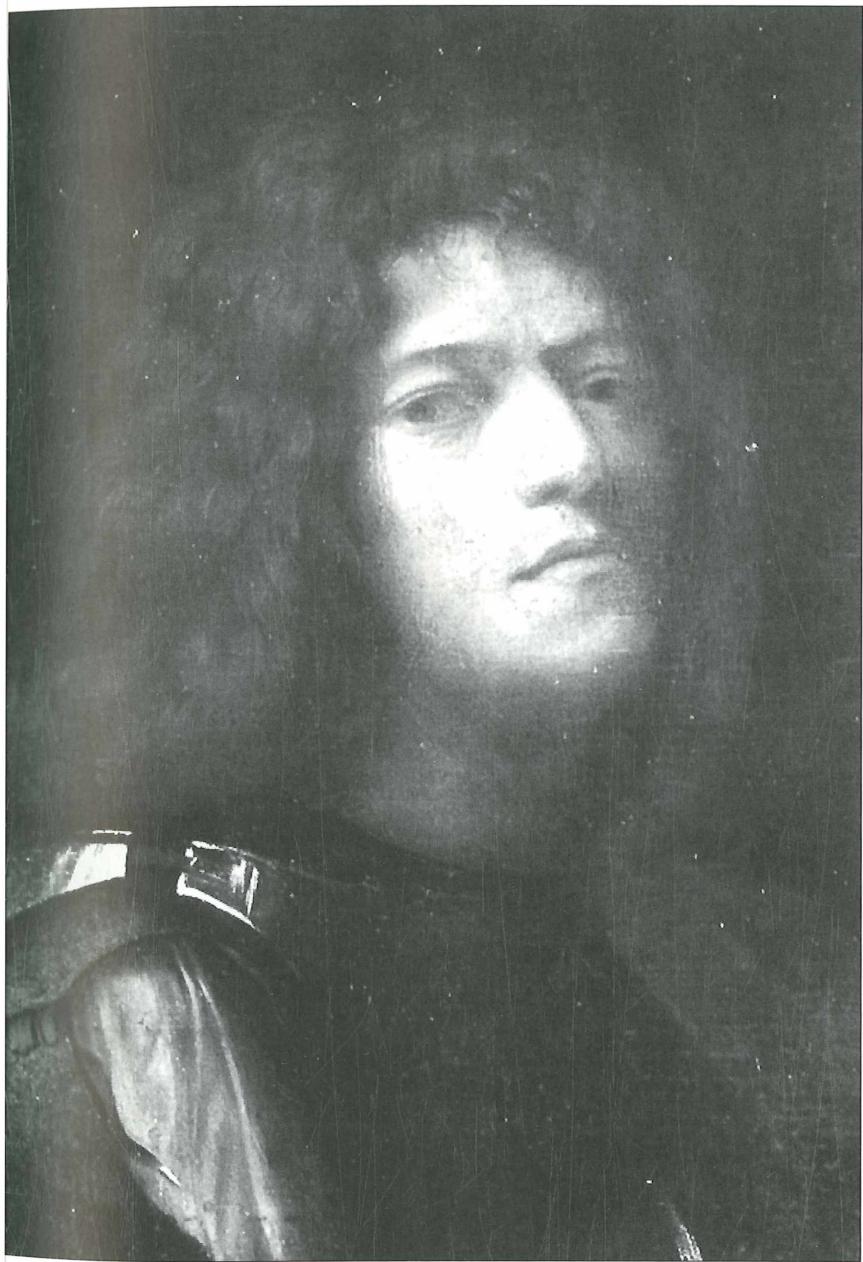


Abb. B Giorgione, Selbstbildnis, Kopie?
Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig

te er sie, alles in höchst ökonomischer Weise. Zwar wäre es verlockend anzunehmen, das erste Portrait hätte Lorenzo Soranzos Vater Jacopo gezeigt und wäre nach dessen Tod im Jahr 1551 für das Bild seines Sohnes, der 1553 das Amt des Camerlengo del Comune annahm, umgemalt worden. Doch zeigt der im Röntgen sichtbare Kopf nicht wirklich genügend Ähnlichkeit mit den bekannten, ebenfalls von Tintoretto gemalten Portraits Jacopo Soranzos.⁹

In seinem neu restaurierten Zustand dokumentiert das Bild Tintorettos Ambitionen im Portraitstil dieser Zeit und sein Wett-eifern mit Tizians gleichzeitigen Bildnissen. In wenigen anderen Portraits von der Hand Tintorettos ist das Hell-Dunkel so subtil, die Charakterisierung der Stofflichkeit so differenziert und die Psyche des Subjekts so tief erfaßt.

Robert Walds Bericht enthält auch wertvollen Aufschluß über Tintorettos Arbeitsvorgang, vor allem über den Umgang mit der Leinwand, deren eigenartige Löcher darauf schließen lassen, daß er sie zunächst mit Nägeln oder einer Schnur auf einen Arbeitsrahmen aufgespannt hatte. Ein Vorgang, den auch Elke Oberthaler während ihrer Restaurierung von Giovanni Battista Moronis Portrait des Bildhauers Alessandro Vittoria beobachten konnte.¹⁰ Von den späteren Anstückungen befreit, präsentiert sich der Porträtierte heute wieder in seiner ursprünglichen und z. T.

sogar vom Bildrand angeschnittenen Unmittelbarkeit. Wie durch die jähe Wendung zum Betrachter bei gleichzeitigem Vorzeigen seines Berufsattributs, des antiken Torso, so macht Moroni den jungen Trientiner Bildhauer auch durch seine Positionierung am vordersten Bildrand und sein Sprengenwollen des Bildformats erst wirklich lebendig. Durch die Befreiung vom schmutzigen, z. T. „krepierten“ Firnis wurden auch die ursprünglichen nüchternen, doch malerisch raffiniertest eingesetzten Farbakkorde, weiß schwarz, graubraun, wie sie dem Portrait eines arbeitenden Bildhauers entsprechen, wiederhergestellt. Damit gewinnt auch dieses Bild wieder seine volle Bedeutung im Oevrekatalog dieses außergewöhnlichen Portraitisten.

Obwohl die Restaurierung von Paris Bordones Allegorie noch nicht abgeschlossen ist, wurde bereits durch die anfängliche Reinigung der Maloberfläche von den entstellenden Übermalungen und alten Firnisschichten die exuberante, großzügige und vor allem sinnliche Malweise des erfolgreichen Malers aus Treviso freigelegt.¹¹ Das in Rosa-Grüntönen aufblühende Inkarnat, bei dem man in einigen Passagen fast an Rubens erinnert wird, die seidige Beschaffenheit des Haares der Göttinnen, der gleißende Harnisch des Mars, die opulente Vegetation, dies alles vor einem heiter-wolkigen Himmelsblau, spiegeln den handfesten Umgang Bordones mit der Antike entnommenen

Bildstoffen. In diesen großförmigen, z. T. ungelenken doch unglaubliche Lebenskraft australenden Gestalten der Mythologie entspricht der Maler dem Geschmack der reichen, selbstgefüglichen Kaufmannsschicht nicht nur der venezianischen „terra ferma“ sondern auch der Augsburgs. Die hier präsentierten Überlegungen mögen nur als Kostprobe gewertet werden, die die Restaurierung der Gemälde des KHM den Wissenschaftlern wie dem interessierten Publikum bescheren können. Die Gründung eines Publicationsorgans der Restaurierwerkstatt, etwa in Art des „Technical Bulletin“ der National Gallery London sollte auch im KHM nicht in allzuweiter Ferne liegen ebenso wie eine den jüngsten Restaurierungen gewidmete Sonderausstellung, die bereits geplant ist und hoffentlich noch im nächsten Jahr realisiert werden kann.

Anmerkungen

¹ Neuerworben 1955 bis 1966 Neugewonnen, Zuwachs katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien Dezember 1966.

² Inventar des Bartolomeo della Nave (1638) Nr. 1: „A picture of Guido Ubaldi de Rovere, Duke of Urbino, 3 palmes square every side made by Raffael“ Siehe E. Waterhouse, „Paintings from Venice Seventeenth Century England: some cords of a forgotten transaction“, in: Ital Studies, VII, 1952, p. 14. Im Hamilton Inventar von 1649 erscheint es als „Le portrait du Duc D' Urbino apres le naturel“, als von Correggio Siehe K. Garas, „Die Entstehung der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm“, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 63, 1967, 5 Inventar des Erzherzog Leopold Wilhe

1659, siehe A. v. Berger, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1, 1883, Nr. 36: „man sagt es sei ein Original von Correggio“. Davidis Teniers Antverpiensis, pictoris et cubiculis Serm. is Principibus Leopoldo Guil. Archiduci, et Joanni Austriaco Theatrum Pictorium, Bruxellae MDCLX S. 171 b, „Jacopo Palma senior p.“

Ferdinand a Storffer, Neues eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg welches... Bd. I 1720, Nr. 114.

Christian von Mechel, Verzeichnis der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien Wien 1783, Nr. 37

Eduard v. Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, 3 Bände, I. Band, Italienische, spanische und französische Schulen, Wien 1881, Nr. 328.

Katalog der Gemäldegalerie, I. Teil, Italiener, Spanier, Franzosen. Bearbeitet von G. Heintz, F. Klauner. Wien 1965, Nr. 554. A. Ballarin, „Una nuova prospettiva su Giorgione, La ritrattistica negli anni 1500-1503“ Giorgione, Atti del convegno internazionale di studio per il 5. centenario della nascita 29/31 Maggio 1978, Venedig 1979, S. 234, 247 Anm. 42, 248 f. Anm. 43.

Kunsthistorisches Museum Wien, Verzeichnis der Gemälde, Wien 1973, S. 191, T.4. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 129 T. 22.

Siehe C. Müller Hofstede, „Untersuchungen über Giorgiones Selbstbildnis in Braunschweig“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, VIII, 1957, 5, 13 ff., Abb. I, 9, 10. u. A. Ballarin, op. cit. S. 243, Anm. 25.

Die kompositorische Ähnlichkeit des Jünglings mit Helm zum Braunschweiger „Selbstporträt“ in seiner originalen Version mit dem Kopf Goliaths hat bereits Müller Hofstede, op. cit, hervorgehoben.

im Theatrum Pictorium, T.171 b, im Storffer, Bd. I,114.

Engerth, Nr. 478, Katalog 1965, N. 687. Verzeichnis der Gemälde 1991, S. 122, T. 63.

Paola Rossi, Jacopo Tintoretto, I ritratti, Venedig, o.D.. Abb. 47, 48.

Mina Gregori, G. B. Moroni, in: I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento III, Bergamo 1979, Nr. 204.

G. Canova, Paris Bordone, Venedig 1964, S. 115.

Venezianisch um 1510: Bildnis eines Knaben mit Helm

Ursprünglich auf Holz gemalt,
im 19. Jhdt. auf einen
Leinwandbildträger
mit den Maßen
73,5 x 64,5 cm
übertragen
Inv. Nr. 10

Die Bildaussage war durch zahlreiche Malschichtverluste, Übermalungen und die Vergilbung der Firnisschicht, besonders im Hintergrund der rechten Bildhälfte, stark beeinträchtigt. Dieser Zustand führte zu dem Beschuß, das Objekt zu untersuchen und zu restaurieren. Die Untersuchung des Gemäldes befaßte sich vor allem mit der Differenzierung zwischen originaler Malschicht und später hinzugefügten Farbschichten in Form von Über-



Abb. 1 „Venezianisch um 1510“, Bildnis eines Knaben mit Helm
Gesamtaufnahme vor der Restaurierung

malungen und Retuschen. Mittels Infrarot-Reflektografie und Röntgen wurde eine Klärung dieses Schichtengefüges angestrebt. Die folgenden Untersuchungen beziehen sich auf die Malschicht des Hintergrundes der rechten Bildhälfte und auf den Eingriff in die Übermalung dieses Bildbereiches!

Mit freiem Auge erscheint die Malschicht dunkelbraun, von unterschiedlicher Transparenz, und sie bildet eine grobe Umrandung der Hand und des Ärmels, wo ein

einer Inschrift auf dem „Cartellino“ gesucht.

Auf dem „Cartellino“ wurden keine Spuren einer Inschrift sichtbar. Zu diesem Untersuchungsergebnis gibt es drei mögliche Erklärungen:

1. Das „Cartellino“ wurde zwar angelegt aber niemals beschriftet.

2. Eine Schrift existiert, besteht jedoch aus einem Material, das in der Infrarot-Reflektografie unsichtbar bleibt² (z. B. eisenhaltige Pigmente).

3. Die Schrift wurde zerstört möglicherweise als Folge eines früheren Freilegungsversuches.

Die Infrarot-Reflektografie zeigte jedoch die Pinselführung einer Farbschicht, die lokal über den Bereich des „Cartellino“ gelegt wurde. Die Untersuchungsergebnisse deuten daran hin, daß der Hintergrund der rechten Bildhälfte mindestens einzeln gänzlich übermalt wurde. Es wurde beschlossen, die an der Oberfläche liegende Farbschicht abzudecken, um dem originalen C

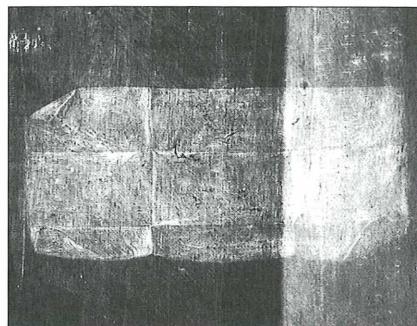


Abb. 2. Röntgenaufnahme des „Cartellino“

hellerer Farbton durchscheint (Abb. 1). Der Bildbereich kann weder als Fläche noch als Raum interpretiert werden. Das Röntgen zeigt, daß eine in Bleiweiß gemalte Form im oberen Bereich des Hintergrundes rechts existiert, die als „Cartellino“ zu identifizieren ist (Abb. 2). Das „Cartellino“ ist vollständig erhalten, ist aber gänzlich durch die dunkelbraune Farbschicht übermalt. Die anschließende Untersuchung mit Infrarot-Reflektografie sollte weitere Information zur Ergänzung des Ergebnisses der Röntgenaufnahme bringen, vor allem wurde nach



Abb. 3. Gesamtaufnahme während der Schlussretusche

rakter des Hintergrundes näher zu kommen.

Bei der Abdeckung der Übermalung konnte die braune Farbschicht mit einer Lösemittelmischung aus Ethylacetat und Diacetonalkohol 7:2 in einer einzigen Freilegungsphase entfernt werden, ohne die darunterliegende Farbschicht anzugreifen. Unter der braunen Übermalung kamen drei Schichten zum Vorschein, die schließlich alle als original identifiziert wurden: eine graugrüne Farbschicht bildet den Hintergrund. Das „Cartellino“ wurde mit Bleiweiß pastos auf den Hintergrund aufgemalt und in der Folge von einer dunklen, graugrünen Schicht bedeckt, sodaß sie heute nicht mehr vollständig sichtbar ist. Die Art der Zerstörung dieser Farbschicht deutet darauf hin, daß schon einmal ein Freilegungsversuch des „Cartellino“ stattgefunden hat; der Oberflächencharakter dieser Farbschicht, seine Härte und starke Verbindung zur darunterliegenden Bleiweißschicht lassen den Schluß zu, daß die Schicht zumindest aus dem gleichen Jahrhundert stammt wie der Hintergrund und das „Cartellino“

Die Retusche wurde mittels Tempera und Ölharzfarben durchgeführt. Durch die Freilegung und durch die Retusche des Hintergrundes wurde eine Wiederherstellung des räumlichen Verhältnisses zwischen Figur und Hintergrund bewirkt (Abb. 3).

Nach der Abnahme der Übermalung wurde eine Klärung der

Gesichtsform in der stark beschädigten Zone zwischen Inkarnat und Haar und zwischen Haar und Bildhintergrund andererseits erreicht.

Bei der Retusche des „Cartellino“ wurde die Erhaltung des Zustandes, der unter der Übermalung vorgefunden wurde, angestrebt. Nur die als weiße Inselchen sichtbaren Teile des „Cartellino“ wurden mit Lasuren geschlossen um die Form in den Hintergrund zu integrieren. Das „Cartellino“ bleibt jedoch als leicht durchscheinende Form erkennbar.

Bettina Fischer

1) Die vollständige Dokumentation liegt im Dokumentationsarchiv der Gemälderestaurierung des Kunsthistorischen Museums auf.

2) Eine weitere Untersuchungsmöglichkeit mittels IR-Strahlen wäre die Infrarotfotografie.

Jacopo Tintoretto: Lorenzo Soranzo

Öl auf Lwd.,

114 x 95,5 cm

Inv. Nr. 308

Bei eingänglicher Untersuchung des Gemäldes wurde folgendes festgestellt: Der Bildträger aus Leinen war bei einer früheren Restaurierung mit einer Doublierleinwand unterstützt worden, mit einem Gemisch aus proteinischem Leim und Kleister als Klebemittel -inzwischen jedoch schon stark versprödet und abgebaut. Das Gemälde war offensichtlich an seiner oberen Bildkante beschnitten worden. An seiner linken Kante waren mehrere Leinwandstreifen unterschiedlicher Fadenstärke und Webdichte angestückt worden, wodurch das Bildformat vergrößert wurde. Bei Betrachtung unter ultraviolettem Licht zeigte sich eine sehr ungleichmäßige und stark abgebau te Firnisschicht aus natürlichem Harz, unter welcher man undeutlich großflächige Übermalungen im Bereich des Hintergrundes und Mantels wahrnehmen konnte. In der Infrarotreflektografie erkannte man zahlreiche kleinere Fehlstellen in Malschicht und Grundierung sowie Änderungen der Inschrift in der linken unteren Ecke (Datum und Alter des Dargestellten). Röntgenaufnahmen zeigten schließlich ein früheres Portrait unterhalb der heutigen Fassung, wobei es sich um einen



Abb. 4. Jacopo Tintoretto, Lorenzo Soranzo, Gemälde während der Reinigung

anderen, anscheinend etwas älteren Mann handelt. Auch die Kopfhaltung unterscheidet sich von der jetzt zu sehenden. (Abb. 5). Weitere Röntgenaufnahmen erlaubten es außerdem, interessante Rückschlüsse auf Tintorettos Arbeitsweise an diesem Bild zu ziehen: circa 4 cm innerhalb aller Bildkanten erkennt man eine fortlaufende Reihe kleinerer Löcher in gleichbleibendem Abstand zu-

einander. An allen diesen Stellen ist die Leinwand durch Zug nach außen etwas überdehnt. Außerdem findet man einen Auftrag bleihaltiger Farbe, welcher nie über die von diesen Löchern vorgegebene Grenzlinie hinausreicht (Abb. 6). Interessanterweise tut dies aber die rechte Hand des Dargestellten. Nach Entfernung der Doublierleinwand sowie der alten Einsetzungen und Re-

duzierung des Klebstoffs offenbarten sich die ursprüngliche Breite des Bildträgers von einer Meter sowie Teile der Webkante an beiden Längsseiten. Es wurde auch klar, daß die Löcher von der Rückseite her mit einem der Grundierung ähnlichen Material aufgefüllt worden waren. An der Vorderseite sind diese Fehlstelle mit originaler Malschicht bedeckt. Eine plausible Erklärung dafür wäre, daß der Bildträger anfangs auf einen Arbeitsrahmen aufgespannt war, entweder mittels Nägeln oder einer Schnur. Aus Formatgründen mehr Platz für die rechte Hand benötigt wurde, wurde das halbfertige Bild mitten im Malprozeß von dieser provisorischen Rahmen abgenommen und auf einen etwas größeren Keilrahmen aufgespannt, stellenweise mit bleihaltiger Farbe übermalt und so daß die Hand, weiter hinausreichen ausführte. Es wäre auch möglich, daß zu diesem Zeitpunkt das Gesicht des Dargestellten und die Inschrift geändert wurden. Nach den Röntgenaufnahmen zu urteilen war das übermalte Portrait bereits genau ausgeführt worden. Die Inschrift war sehr ökonomisch verändert worden, um dem neuen Datum und Alter gerecht zu werden. Das alte Datum las sich wahrscheinlich „MDLI“ oder „MLII“ und das Alter „AN LXXV“. Das jetzt zu sehende Datum „MDLIII“ und das Alter „AN XXXV“. Das heißt, es wurden nur einige Buchstaben klug hinzugefügt bzw. adjustiert (Abb. 8).

Bei der Restaurierung wurden zuerst die oxidierte Firnisschicht reduziert sowie die Übermalungen entfernt. Wie man in Abb. 4 sehen kann, wurde die Reinigung in einer „organischen“ Art und Weise, entlang der Gestaltungselemente des Bildes, ausgeführt. Diese Methode erlaubt dem Restaurator, die unterschiedliche Zusammensetzung und Empfindlichkeit der Malschicht zu berücksichtigen, wofür neben Pigment und Bindemittel auch Veränderungen durch natürliche Alterung sowie vorangegangene Restaurierungsmaßnahmen ausschlaggebend sind (Abb. 4). Die technische Restaurierung beinhaltete, wie bereits erwähnt, die Entfernung der alten Doublierleinwand sowie der Anstückungen. Aus ähnlich beschaffener, gealterter Leinwand wurden neue Intarsien angesetzt, um das Bild wieder auf ein rechteckiges Format zu bringen. Der originale Bildträger wurde abermals mit einer Doublierleinwand unterstützt und auf einen neuen hölzernen Keilrahmen aufgespannt. Letztendlich erfolgte die kosmetische Behandlung: das Auffüllen der Fehlstellen mit Kreide-Leimkitt sowie Nachbildung der originalen Oberflächenstruktur mit Tempera, anschließend Retusche mit Harz-Ölfarben. Als Schlußüberzug wurde Mastixfirnis (in Terpentin gelöst) aufgetragen (Abb. 9).

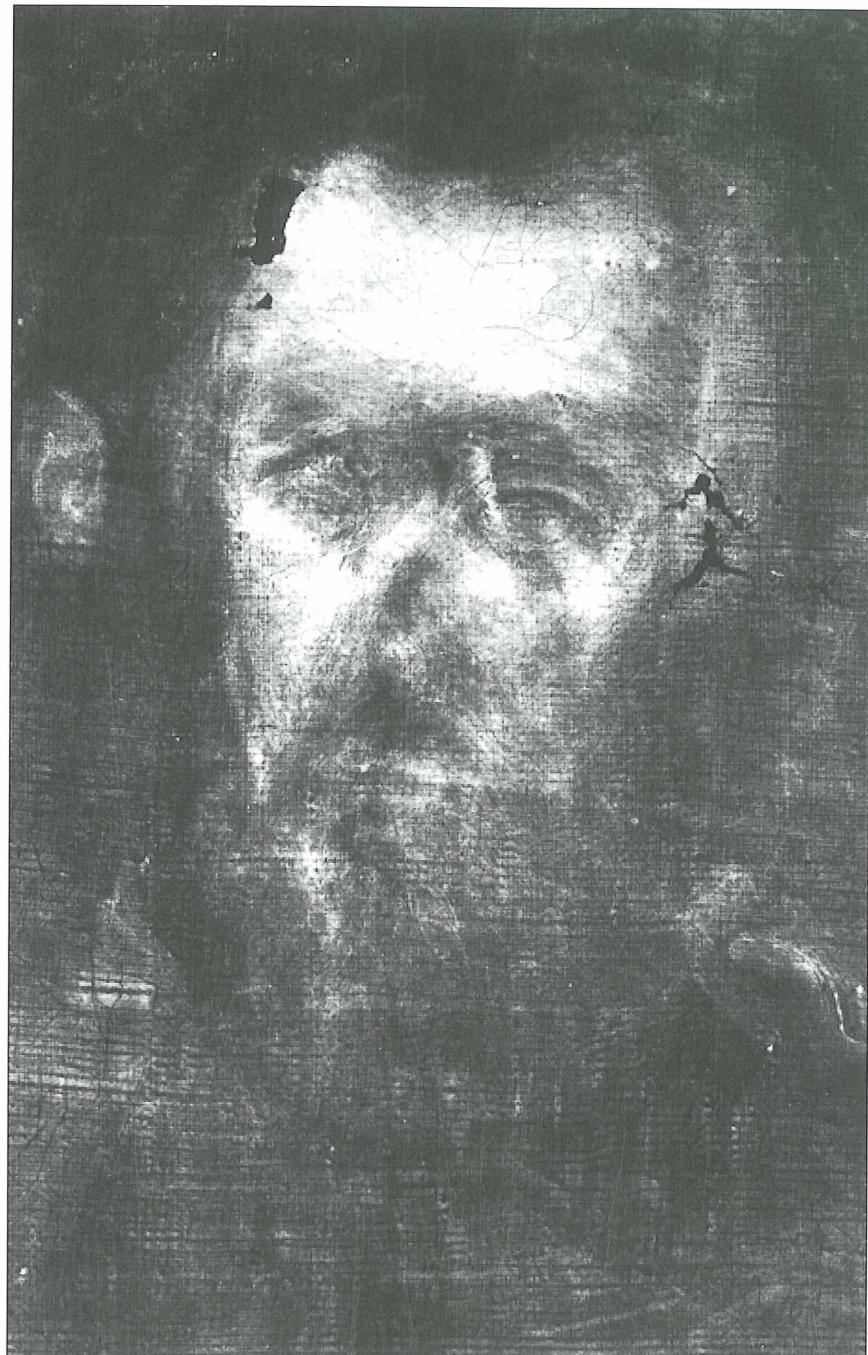


Abb. 5. Röntgenaufnahme des Kopfbereiches

Robert Wald

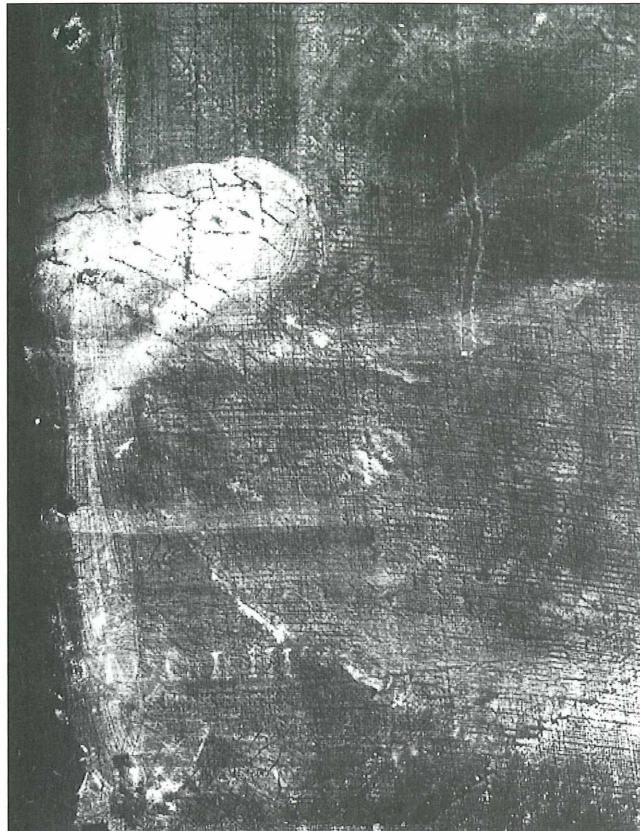


Abb. 6. Die Röntgenaufnahme zeigt den Aufbau der Malschichten im Randbereich

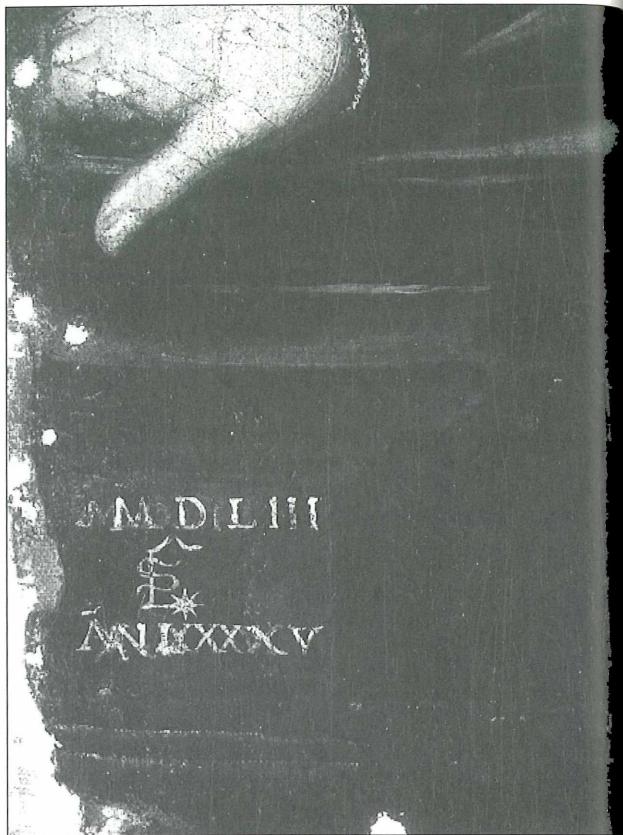


Abb. 7. Linker Randbereich mit neuen Einfüllungen und Kittungen

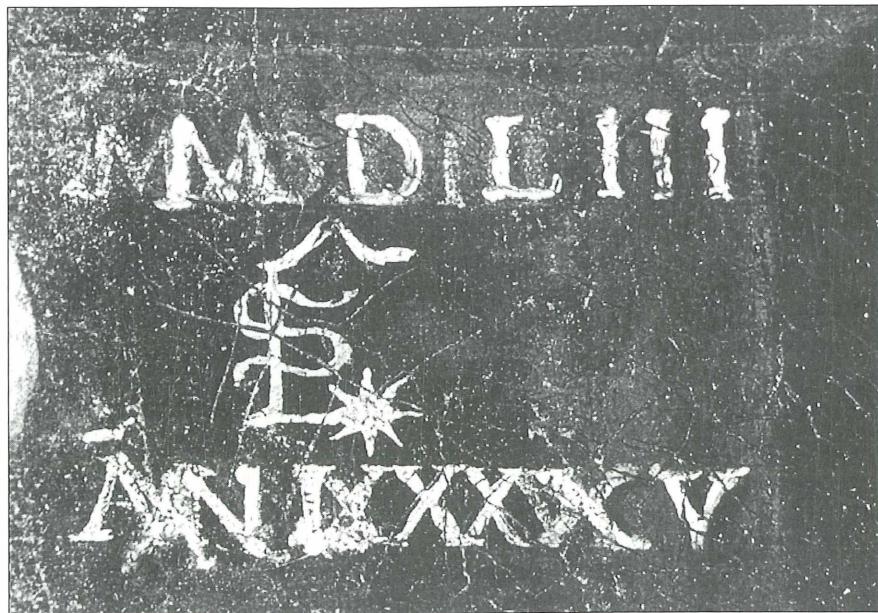


Abb. 8. Inschrift, Detail nach der Reinigung

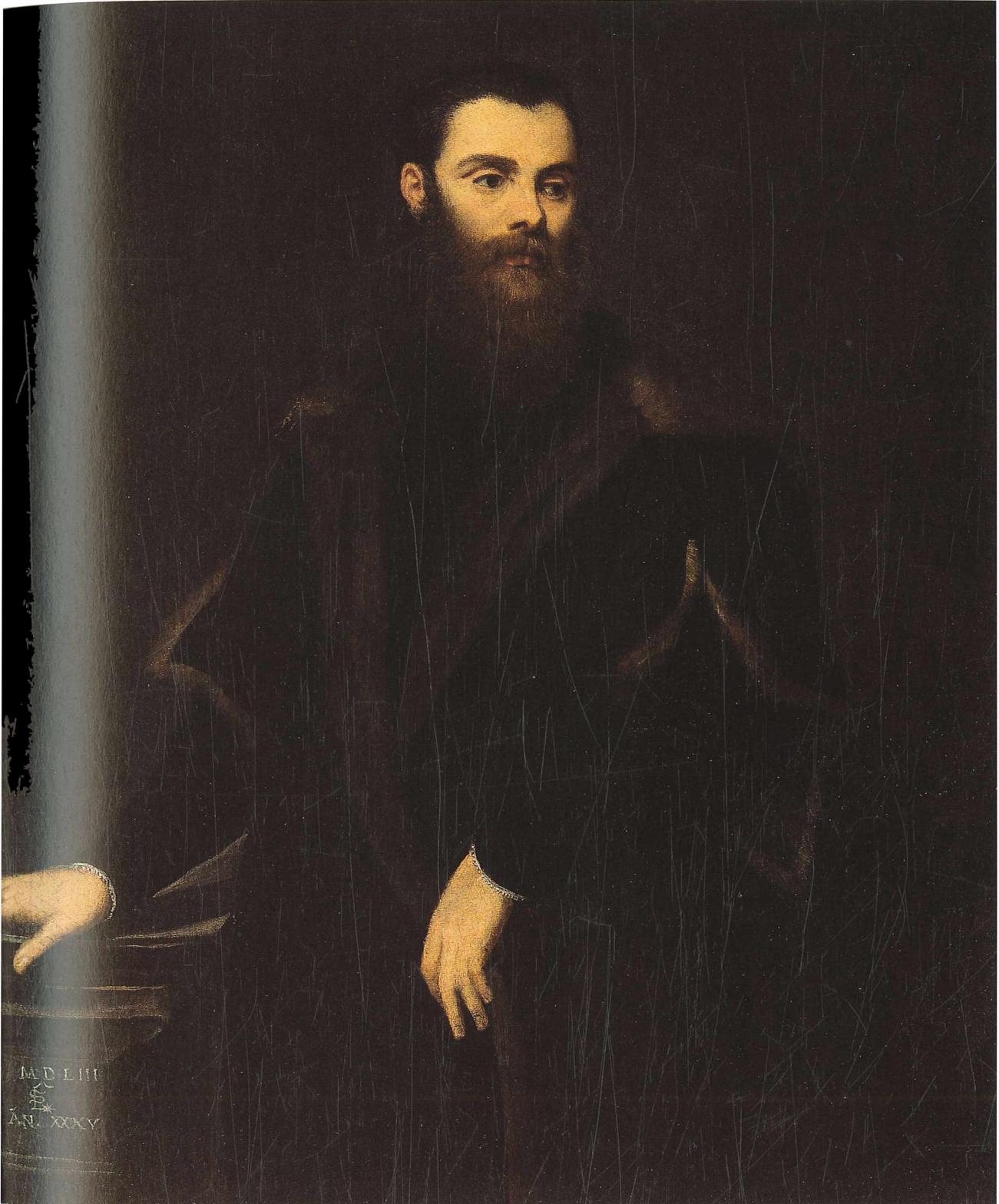


Abb. 9. Gemälde nach der Restaurierung

Giovanni Battista**Moroni****Der Bildhauer****Alessandro Vittoria****Öl auf Lwd., 82,5 x 65 cm****Inv. Nr. 78**

Ästhetische Gründe waren es in erster Linie, die die Restaurierung¹ des Porträts des Bildhauers Alessandro Vittoria von Giovanni Battista Moroni initiierten:

Großflächige Übermalungen im Hintergrund, dunkle Retuschen, verstreut über die ganze Bildfläche, und eine opake, graublaue Firnisschicht, die das gesamte Gemälde überzog (Abb. 10).

Die an allen vier Seiten bestehenden Ansetzungen (unter dem Zierrahmen verdeckt) sind ein von mehreren Porträts Moronis geteiltes Schicksal². Die Knappheit (Gedrängtheit) seiner Kompositionen³, aber auch die besondere Technik Moronis, die Leinwände von vorne und nicht, wie üblich, seitlich am Spannrahmen durch Nägel zu befestigen, führten häufig zu späteren Erweiterungen. Beim Porträt des Alessandro Vittoria wurde mit den angesetzten Streifen die Skulptur vervollständigt und dem Porträtierten mehr Raum gegeben. Die ausgeprägten Spanngirlanden der Originalleinwand entlang der Ränder lassen erkennen, daß das Gemälde nur wenig beschnitten wurde. Eine Röntgenaufnahme zeigt sogar an manchen Rand-

stellen kleine Kittungen in der Leinwand, die alte Nagellöcher gewesen sein könnten. Nicht viel mehr als die Spitzen der Leinwand mit der Nagelung waren abgeschnitten worden, vielleicht um das Bild schneller vom Rahmen zu entfernen oder gerade Kanten zu erhalten, die das Ansetzen erleichterten. Nur in der linken oberen Ecke fehlt mehr, da hier der

Schnitt nicht gerade verläuft. Der genaue Zeitpunkt dieses Eingriffes lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Die kleine Kopie des Gemäldes von David Teniers dem Jüngeren⁴ und der auf dieser Vorlage beruhende Kupferstich von L. Vorstermann⁵ zeigen das damals ca. 100 Jahre alte Porträt noch im originalen Format mit „abgeschnittener“ Skulptur.

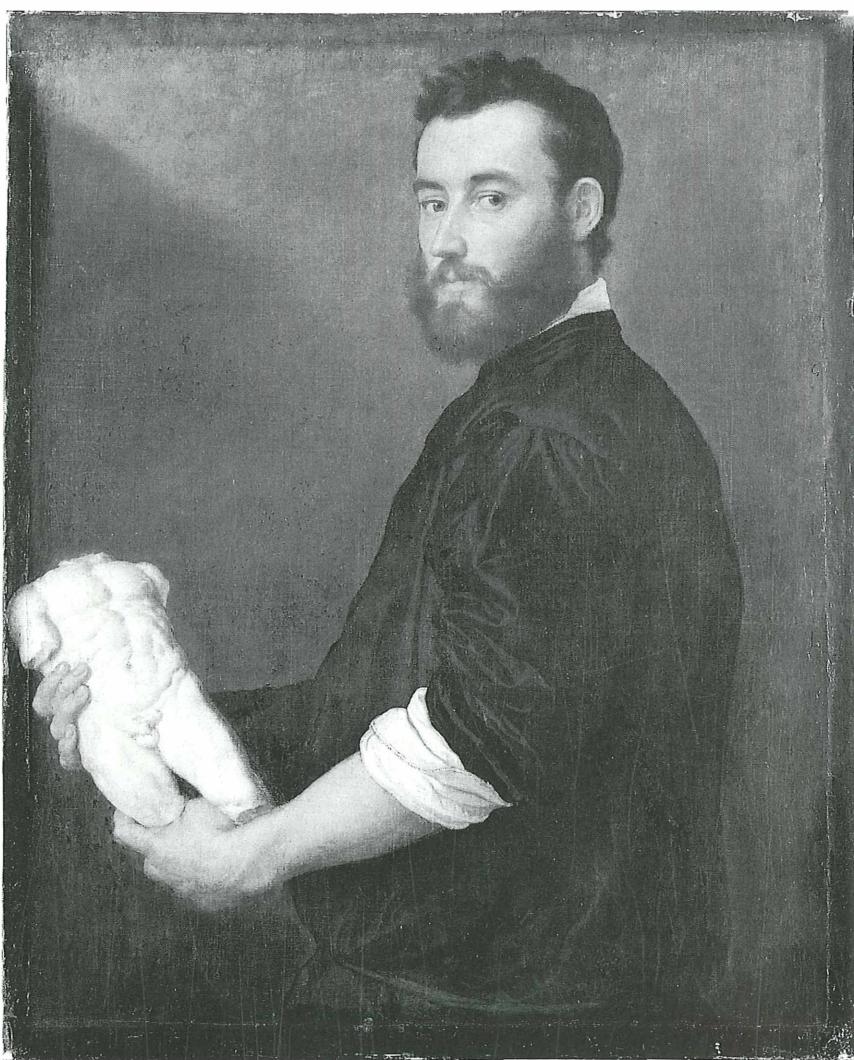
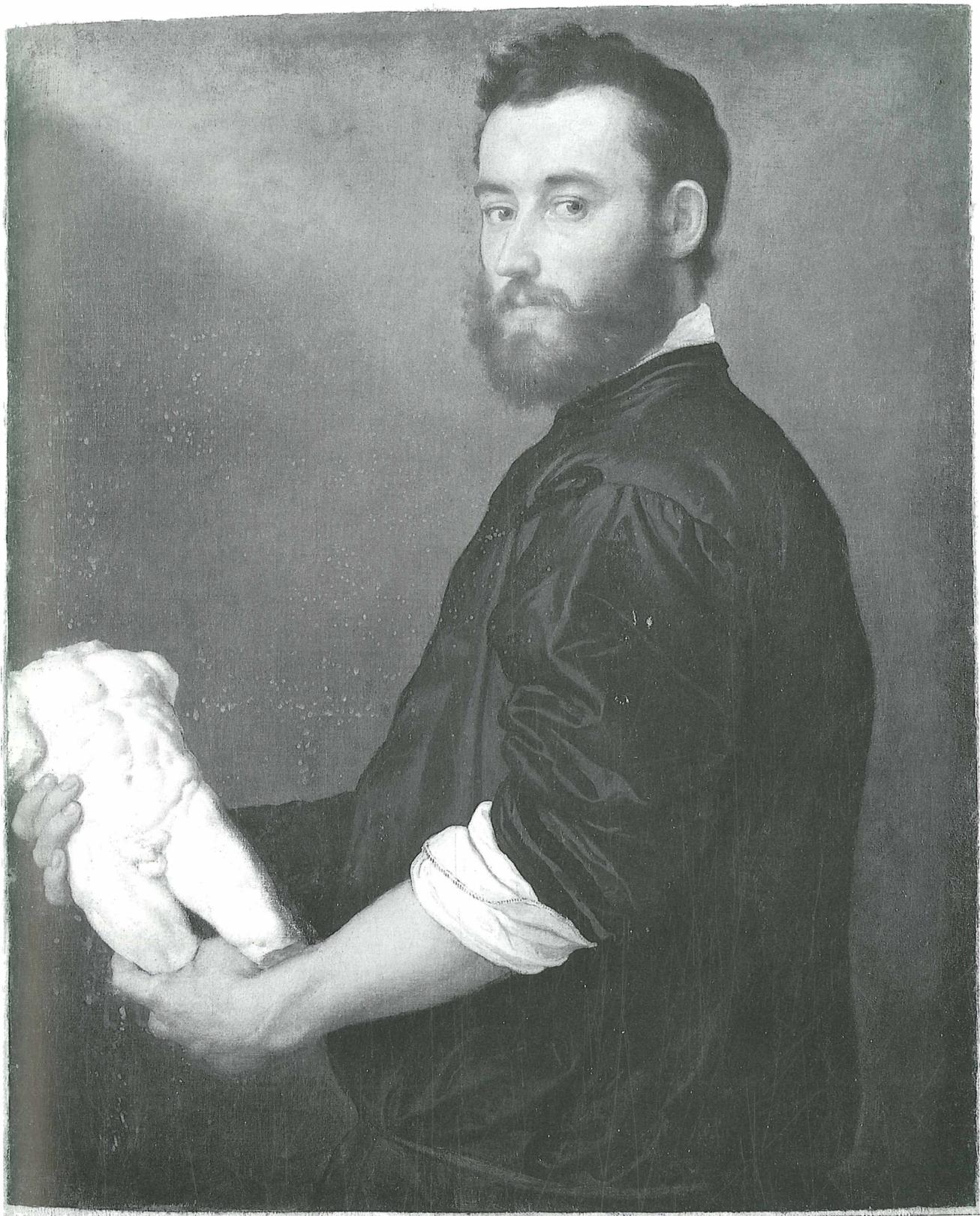


Abb. 10. G. B. Moroni
„Der Bildhauer Alessandro Vittoria“, Zustand vor der Restaurierung

Abb. 11. Rechtes Bild: Nach der Reinigung



Bei der Reinigung wurde mit der Freilegung der Ränder begonnen. Nach der Entfernung einer leicht löslichen Übermalung⁶ kamen mehrere Schichten dunkler Übermalung zum Vorschein, die ca. 2 bis 3 cm des Bildrandes bedeckten und einen Übergang zu den angesetzten Streifen herstellten. Diese Übermalungen waren nahezu unlöslich und konnten kaum erweicht werden⁷, sodaß nur

eine mechanische Abnahme unter dem Mikroskop möglich war, eine monatelange, mühevolle Prozedur. Darauf erfolgte das Entfernen der übrigen Retuschen und Übermalungen sowie des alten Firnis⁸. Abb. 11 zeigt das Bild nach der Reinigung und dem Entfernen der Ansetzungen, aufgespannt auf einem kleinen Keilrahmen. Die hellen Stellen im linken Bildbereich sind Zerstörungen in der obersten

Malschicht, die möglicherweise durch Lösungsmittel verursacht worden waren. Durch die Retusche⁹ wurden diese Schäden sowie Abreibungen im Hintergrund und Übermalungsreste integriert. Wichtig war vor allem der obere Rand, da sich hier wegen der Abreibungen in der Malschicht Haare und Hintergrund geradezu vermischt. An der linken oberen Ecke wurde die Doublierleinwand farblich dem benachbarten Original angeglichen, wodurch die Unterbrechung des einfallenden Lichtes optisch reduziert wurde, ohne Vollständigkeit vorzutäuschen (Abb. 12).

Elke Oberthaler



Abb. 12. Gemälde nach der Restaurierung

¹ Die Restaurierung wurde während eines 2 j. Praktikums der Autorin am Metropolitan Museum in N Y. unter der Aufsicht von Dr. Hubertus Falkner von Sonnenburg durchgeführt. Ihm und seinen Mitarbeitern sei an dieser Stelle für die fachliche Beratung und Gastfreundschaft sehr herzlich gedankt.

² David Bomford: Moroni's „Canon Ludovico di Terzi“: An Unlined Sixteenth Century Painting, National Gallery Technical Bulletin Vol. 3, S. 34 - 42, London 1979.

Hugh Brigstocke: A Moroni Portrait for Edinburgh, Burlington Magazine CXX, S. 457 - 461, London 1978.

Allan Brahma: Giovanni Battista Moroni, 400th Anniversary Exhibition, National Gallery London 1978, S. 27.

⁴ Sammlung Graf Seilern, Courtauld Institute, London.

⁵ Theatrum Pictorium des Erzherzog Leopold Wilhelm, Brüssel 1660 Nr. 51.

⁶ Vermutlich von der Restaurierung durch J. Isepp 1936, s. Dokumentationsarchiv der Restaurieranstalt des Kunsthistor. Museums.

⁷ Verwendet wurden Azeton und Äthanolgel sowie verseiftes Wachs mit Zusatz von Ammoniak.

⁸ Als Lösungsmittel wurde ein Gemisch aus Isopropanol und Petroleumbenzin in verschiedenen Verhältnissen verwendet. Ein hoher Alkoholanteil war notwendig, da dem Firnis Öl beigemischt war. Dies wurde durch Anfärben einer Probe bestätigt.

Verwendet wurden für die Retusche Polyvinylazetat AYAB in Äthanol mit Pigmenten, für den Firnis Mastix (mit 2 % Tinuvin 292 als Stabilisator) gelöst in Terpentin.

Paris Bordone

Allegorie (Mars, Venus, Victoria und Cupido)

Öl auf Lwd.,
110 x 176 cm
Inv. Nr. 120



Abb. 13. Paris Bordone, Allegorie, Gesamtaufnahme mit gekitteter Fehlstelle

Zustand vor der Restaurierung: Verschmutzte Oberfläche, verfärbter Firnis, starke farbige Veränderung der großflächigen Retuschen.

Technischer Zustand: alte Doublierung ist in gutem Zustand.

Maßnahmen: Nach Reinigung der Bildoberfläche mit Feuchtigkeit wurden mit Lösungsmitteln der Firnis reduziert und die Retuschen abgenommen. Wo diese sich nicht lösten, mußten sie mechanisch entfernt werden. Auch die zu hohen Kittungen mußten reduziert oder ganz entfernt werden. Ausbrüche in der Malerei und z. T. sogar des Bildträgers sind besonders zahlreich an den Bildrändern. Aus der Beschaffenheit dieser Ausbrüche kann man schließen, daß das Bild auf einem früheren Spannrahmen aufgeleimt war und von diesem unsachgemäß entfernt wurde. Ein Ausbruch der Malschichte befindet sich im Gesicht des „Mars“ und ein weiterer, der auch den Bildträ-

ger erfaßt, verläuft horizontal in der Bildmitte. Um das Bild wieder aufspannen zu können, mußten Spannränder angebracht werden. Diese wurden so angesetzt, daß sie etwa 10 cm ins Bildinnere hineinreichen. Damit erfüllen sie die zusätzliche Funktion die intarsienförmigen Leinwandeinsetzun-

gen an Stellen wo Bildträger gefehlt haben, zu unterstützen. Zur Integration der Fehlstellen wurde die Vollretusche angewandt: diese beinhaltet die Farbangleichung, die Formangleichung und – wo erforderlich – auch die Formerfindung.

Friederike Rollé



Abb. 14. Ausschnitt mit gekitteter Fehlstelle

Der Erhaltungszustand der Tapisserien und Fragen der Konserverung*

Rotraud Bauer

Die Tapisserien der Wiener Sammlung sind international bekannt wegen ihres hervorragenden Erhaltungszustandes. Seit Jahrzehnten sind die Kustoden des Kunsthistorischen Museums bemüht, nicht zuzulassen, daß die Wandteppiche intensiver „konsumiert“ werden, als ihnen zugemutet werden darf. Dazu gehört vor allem eine verantwortungsbewußte Selektion der häufigen Entlehnungen nach Wichtigkeit, Ort und Dauer der Präsentation.

Von allem Anbeginn an waren Tapisserien nicht für Dauerausstattung gedacht. Sie wurden zu besonderen Anlässen, wie etwa Reichstagen, Krönungen und

Hochzeiten hervorgeholt und nach kurzfristiger Verwendung wieder in das „Gobelinsmagazin“ in Schönbrunn zurückgebracht.¹ Schon immer hat man sie gepflegt und auch „verschönt“², wie aus den Archivalien hervorgeht: „tappazirwascher und spalierpuzer haben die Tapisserien geputzt und - ausgebessert - und mit neuen farben erfrischt“³.

Seit 1887 hat man gezielt in den kaiserlichen Sammlungen textile Gegenstände restauriert und seit 1913 wird im „Hof-Ate-

lier für Restaurierung der Gobelins des allerhöchsten Kaiserhauses“, dem heutigen „Atelier für Tapisserienkonservierung“ ohne Unterbrechung und ausschließlich an den Wandteppichen der Sammlung gearbeitet.

Als vor knapp einem Jahr die Idee zu dieser Ausstellung geboren wurde, war als Langzeitprogramm die Konservierung der „Castro-Serie“ seit 1984 im Gange und drei Tapisserien, die Nr. 5, 8 und 9 waren bereits fertiggestellt. Eine weitere, Nr. 4, be-



*Triumphialer Einzug D. João de Castros in Goa T XXII/10
Sicherungsabnähmungen im Hintergrund des Baldachinträgers*

* Es handelt sich um einen leicht veränderten Beitrag aus dem Katalog: „Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien 1538 - 1548“, der zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum (21. Oktober 1992 - 10. Jänner 1993) erschienen ist.

fand sich im Restaurierstuhl; die Arbeit an ihr konnte im Juni 1992 abgeschlossen werden. Es lag uns daran, jene Tapisserie des Triumphzuges, nämlich Nr. 3, zu der das petit patron erhalten geblieben ist, noch für die Austellung fertig konservieren zu können. Während diese Zeilen geschrieben werden, sind noch immer mehrere Restauratorinnen an dem großen Stück beschäftigt. Doch erscheint eine komplette Fertigstellung bis zu Ausstellungsbeginn unwahrscheinlich.⁴ Die Arbeitsdauer der Konservierung einer kleineren Tapisserie liegt bei ungefähr einem Jahr, wenn zwei bis drei Restauratorin-

nen daran tätig sind. Größere Stücke befinden sich, je nach ihrem Erhaltungszustand, 1½ bis 2 Jahre unter den Händen der Textildamen.

In den Jahren 1960-1964 war die Tapisserie Nr. 1 einer damals üblichen „Vollrestaurierung“ unterzogen worden. So können in dieser Ausstellung drei verschiedene Zustandsstadien von Tapisserien vorgeführt werden:

1. So, wie die Stücke im Depot vorgefunden werden, mit Sicherungsabnähmungen aus alter Zeit, die zwar unschön sind, aber doch verhindert haben, daß schon entstandene Beschädigungen sich weiter ausweiten konnten (Nr. 2,

6, 7, 10).

2. Ein Beispiel für die Restauriermethode, nach der man in traditioneller Weise bis ungefähr 1980 am Kunsthistorischen Museum gearbeitet hat, nämlich völlige Rekonstruktion und Ergänzung aller fehlenden Teile (Nr. 1). Die oben erwähnte Arbeitsdauer der Restaurierung macht auch die Zeitersparnis bei der Konservierung deutlich.

3. Konservierende Methode, die nun seit über zehn Jahren angewandt wird und vor allem auf die Sicherung des vorhandenen Bestandes hin ausgerichtet ist, wobei Fehlstellen im Schuhbereich durch lockeres Einweben



Triumphaler Einzug D. Joā de Castros in Goa T XXII/10
Sicherungsabnähmungen im Hintergrund des Baldachinträgers



Die Befreiung der portugiesischen Festung Diu T XXII/4
Beispiel einer restaurierten Tapisserie

mit der Nadel nur gefestigt werden (Nr. 3, 4, 5, 8, 9).

Ein gutes Beispiel aus der ersten Gruppe ist die Tapisserie Nr. 2 „Der triumphale Einzug D. João de Castros in Goa“. Hier wird auch das Hauptproblem aller Stücke dieser Serie besonders deutlich: wie sehr häufig in textilen Kunstwerken überhaupt, ist die dunkle, braune Wolle stark beschädigt bzw. sogar weitgehend ausgefallen, ein Umstand, der mit den Produkten, die bei der Färbung verwendet wurden, zusammenhängt. Das wirkt sich am störendsten in Konturlinien, den Haupt- und Barthaaren und den Pupillen, aber auch an vielen anderen Stellen aus. Das Fehlen dieser Linien verursacht einen unklaren, verschwommenen Gesamteindruck, was letztlich auch das mühelose Verstehen des Geschehens auf der Tapisserie beeinflussen kann. Die alten, vertikal geführten Sicherungsabnähungen, welche nach dem weitgehenden Ausfallen der Schußfäden die Kettfäden fixieren, sind deutlich erkennbar. Diese Nähfäden müssen vor dem Beginn einer Konservierung oder Restaurierung vorsichtig entfernt werden.

In Gürtel, Wehrgehänge und den Bündchen an de Castros Hosen ist die braune Wolle ebenfalls ausgefallen. Bei einer Restaurierung hätten die Fehlstellen eingewebt werden müssen. Offensichtlich war vor einer neuerlichen Verwendung nicht genügend Zeit und man nähte zu einem unbekannten Zeitpunkt die durch die

fehlenden Schußfäden entstandenen Schlitze einfach mit einer einzigen Naht zusammen. Dieses Zusammenziehen des Materials hat bei längerer Hängezeit der Tapisserie unausbleiblich eine Schädigung zur Folge. Auch die dunkelbraune Kontur von Wams und linkem Ärmel de Castros ist recht schütter geworden, aber erstaunlicherweise blieben die dunkelbraunen Streifen in seinem halblangen Rock sehr gut erhalten. Die Lichthöhungen am Wams sind in Silberfäden gearbeitet und durch Oxydation dunkel geworden ebenso wie die vergoldeten Silberfäden auf der rechten

Seite seines Rockes, wodurch statt einer hellen eine dunkle Zone entstanden ist.

Bei der zweiten Gruppe sind alle Konturen, Haupt- und Barthaar von Reiter und Schildträger klar und deutlich in der Zeichnung, alles ist „perfekt“. Es gab einige Überlegungen, die von dieser Methode wegführten. Der Hauptgrund liegt darin, daß man nach mehreren Restaurierungen am Ende kein Original mehr vor sich hat, sondern ein pasticcio von Restaurierungen aus den verschiedensten Zeiten, die, wie in Wien der Fall, ob ihrer Perfektion den Eindruck eines Originals er-

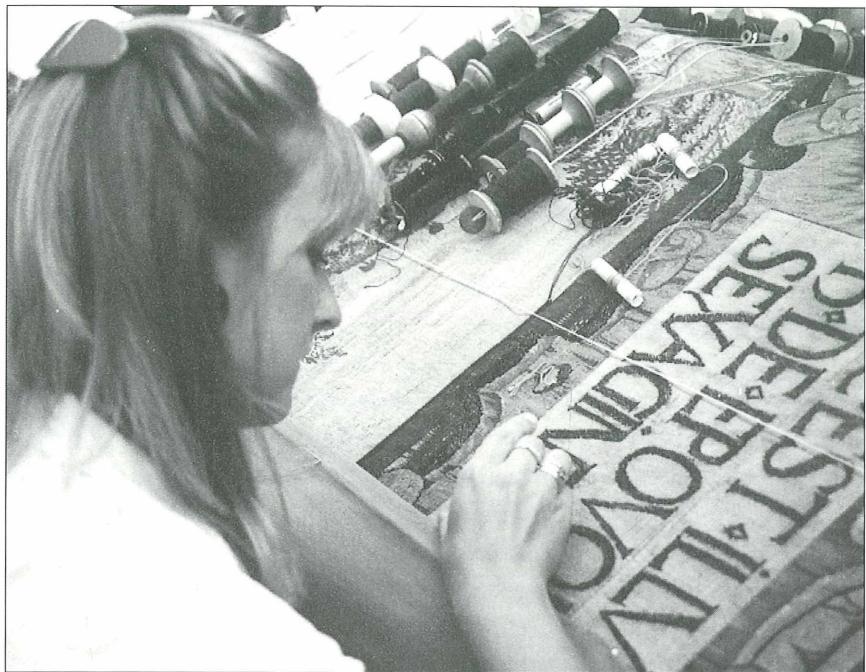


Frau Elisabeth Kotzab arbeitet an der Castro Serie XXII/9

wecken. Es ist daher ehrlicher und dem Objekt zuträglicher, den Originalbestand zu sichern und zu erhalten und im übrigen die Tapisserien zu schonen, daß Restaurierungen gar nicht notwendig werden.

Als Vertreter der dritten Gruppe, mögen jene Tapisserien gelten, die diese differente Auffassung deutlich explizieren. Die in der Großaufnahme meliert und gepunktet erscheinenden dunklen Flächen zeigen die lose eingewebten Schußfäden, die den Kettfäden Halt und verbindende Festigkeit untereinander geben und aus der größeren Entfernung die Fläche für den Betrachter geschlossen dunkel erscheinen lassen, ohne daß dabei eine zu kräftige Dunkelzone entsteht. Diese Art der „Ergänzung“ ist jederzeit als solche zu erkennen und es wird somit keine „Originalität“ vorgetäuscht.

Wie schädlich Licht ist, ist seit langem bekannt. Auch die zerstörierischen Einflüsse von Feuchtigkeit oder zu trockener Luft, von starken Temperaturschwankungen und Umweltverschmutzung kann sich jeder vorstellen. Die guten Bedingungen einer sorgfältigen Aufbewahrung dieser Serie und der gesamten Wiener Sammlung, haben sie mehr als 400 Jahre erhalten. Darauf hat schon Luís Keil im Jahre 1928 hingewiesen, indem er sagte: Acresce ainda, por motivos de ordem técnica e material, que se as tapeçarias tivessem



Frau Eva Jerabek arbeitet an der Castro Serie XXII/9

Anmerkung

¹ Vergl. dazu R. Bauer, Veränderungen im Inventarbestand der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 76, 1980, S. 134 f.

² Laut mündlicher Auskunft von Herbert Haupt gibt es Nachrichten über hof-tapazierer seit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Er hat vor, nach den verschiedenen „Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes“ des 17. und 18. Jahrhunderts, auch solche des 16. Jahrhunderts zu publizieren.

³ siehe dazu: R. Bauer, Zur Geschichte der Tapisserienpflege am Kunsthistorischen Museum in Wien, in: Restauratorenblätter Bd. 12, Textile Objekte, Wien 1991, S. 57-66.

⁴ Voraussichtlich werden zwei Drittel dieser Tapisserie konserviert sein und der Rest nur soweit behandelt, daß das Stück gefahrlos für seine Substanz hängbar ist.

Generalversammlung des internationalen Museumsrates in Québec September 1992

Die Generalversammlungen des internationalen Museumsrates werden alle drei Jahre abgehalten, abwechselnd in einer europäischen und einer außereuropäischen Stadt. Nach Buenos Aires (1986) und Den Haag (1989) war im September dieses Jahres Québec Schauplatz der Begegnung von mehr als 1500 Museumsleuten. Die österreichische Delegation war - wie immer - recht klein, gemessen an jenen etwa Belgiens, der Niederlande, Finnlands oder der Schweiz. Einige der folgenden Berichte schildern persönliche Eindrücke und Erfahrungen auch aus fachlich bedingtem Blickpunkt. Zum Kongreß selber sollen hier ein paar Bemerkungen diesen Berichten vorausgeschickt werden.

Das gewählte Thema „Rethinking the Boundaries?“ war Gegenstand einiger der Begrüßungs-

ansprachen und der einleitenden Vorträge, die, wie so oft, im Allgemeinen stecken blieben. Es zeigt sich deutlich, daß Museen in außereuropäischen Staaten mehr und mehr nicht von vorhandenen oder in Zukunft zu sammelnden Objekten bestimmt sind, sondern von einem Konzept, das sich an politischen, soziologischen oder pädagogischen Zielvorstellungen orientiert. Ein Museum wird auf dem Schreibtisch eines Politikers oder eines Museologen „erfunden“, von einem Architekten entworfen und schließlich mit „Reproduktionen“ jeglicher Qualität gefüllt.

So entstehen z. B. Museen der „Zivilisation“, historische Museen und Erlebnisstätten, deren Museumspädagogen nicht „guides“, sondern „interpretor“ genannt werden und entsprechend fungieren, und zwar durchaus sympathisch, aber nicht professionell im Sinne der europäischen Museumstradition. Solchen Museen sind freilich „keine Grenzen“ gesetzt, schon gar nicht Grenzen durch Objekte, durch Sammlungen.

Es darf dann freilich nicht verwundern, daß die Kustoden oder Direktoren der großen alten Häuser von Paris und London, Florenz und Madrid, Berlin und New York auf ICOM-Kongressen durch Abwesenheit glänzen.

Das Programm war nichtsdestoweniger reichhaltig. Es wird ja auch nicht von der Zentrale in Paris, sondern von den einzelnen Fachkomitees und den affilierten

Fachverbänden der Museen gestaltet. Die österreichische Delegation war durch Klaus Beitl und Margot Schindler im Fachkomitee für Ethnographie (ICME), durch Günther Dembski im Sicherheitskomitee (ICMS), Georg Hanreich bei den Regionalmuseen, Hadwig Kräutler bei CECA, dem Komitee für Museumpädagogik, durch Georg Kugler beim Komitee für Angewandte Kunst (ICAA), Peter Rebernik bei den Science-Museen (CIMUSET), durch Friedrich Waidacher im Komitee für Architektur (ICAMT) und Lieselotte Zimmer-Plank in jenem für Archäologie (ICMAH) vertreten.

Spezielle Gesprächsrunden fanden zu den verschiedensten Themen statt, darunter eine zum Thema „Jugoslawien und die Folgen“, die von Peter van Mensch vorbereitet und geleitet wurde; dazu hatte Friedrich Waidacher ein Referat vorbereitet. Eine andere „European group“, initiiert vom Dänen Frank Birkebaek, beschäftigte sich mit den Problemen, die der gemeinsame Markt für den illegalen Kunsthandel und den Kunstschnüffel bringen wird. Auf diesem Gebiet dürfte aber nicht ICOM, sondern müßten eher die nationalen Verbände, wie der „Deutsche Museumsbund“, tätig werden.

Zwei Tage waren Vorträgen und Diskussionen gewidmet, ein dritter Tag interdisziplinären Gesprächen, dann folgten zwei Tage mit Exkursionen und der Vorbereitung von Resolutionen. Wie

nicht anders zu erwarten, hatten sich die Museen nicht nur in Québec, sondern auch in Montréal und Ottawa für den Empfang der Kollegen aus aller Welt gerüstet, Sonderausstellungen veranstaltet und durch spezielle Veranstaltungen versucht, auf sich aufmerksam zu machen. Die großen Entfernung in diesem „Kontinent“ Kanada haben es aber vielen Teilnehmern unmöglich gemacht, auch nur die wichtigsten Städte im Osten, entlang des St.-Lorenz-Stroms, aufzusuchen.

Die Generalversammlung ist jedesmal auch eine Wahlversammlung. Der Präsident von ICOM, Alpha Oumar Konaré, hatte im Sommer sein Amt zurückgelegt, da er in seiner Heimat Malizu Präsidentenwürden aufgestiegen ist. Als Nachfolger boten sich dem Advisory Committee fünf Kandidatinnen und Kandidaten an, aus denen zwei zur Stichwahl durch die Generalversammlung bestimmt wurden, Saroj M. Ghose aus Indien und Brian Arthur aus Kanada. Saroj M. Ghose wurde mit großer Mehrheit gewählt.

Als langjähriges Mitglied des Executiv Committee und Vizepräsidentin schied Frau Irina Antonova, seit 1945 Direktorin des Puschkin-Museums in Moskau, aus dem Amt. Sie wurde - ebenso wie Professor Hermann Auer, Präsident des deutschen Nationalkomitees - zum Ehrenmitglied von ICOM ernannt.

Zu neuen Vizepräsidenten wurden Vinos Sofka, Schweden (ein „Altösterreicher“) und Pa-

trick Boylan, England, gewählt.

Die nächste Generalversammlung wird 1995 in Stavanger in Norwegen stattfinden.

Georg Kugler

Museen in Ost-Kanada

Toronto

Nachdem man an zahlreichen Coffeeshops auf der vergeblichen Suche nach etwas, das annähernd wie ein Wiener Kaffeehaus ausschaut, vorbeigeeilt ist und dann bei einem Chinesen unerwartet auf gar köstliche Zimtschnecken gestoßen ist, nähert man sich zu Fuß auf einem angemessen breiten, baumbestandenen Boulevard, der University Avenue, vorbei an einem viktorianischen Sandsteinbau, dem Ontario Parliament Building und der University of Toronto, einem an Großbritannien gemahnenden Campus mit traditionellen, romanisch-gotischen Colleges nachempfundenen Gebäuden in gepflegter Parklandschaft, dem *Royal Ontario Museum (ROM)*, einem der berühmtesten Museen Kanadas. Seinen Ruf begründet es nicht zuletzt auf seinen reichen Sammlungen chinesischer Kunst, von denen neben einzelnen Zimelien besonders das Modell einer Reihe von Adelshäusern in der Ming Tomb Gallery beeindruckte. Die besondere

Entdeckung für den Museologen ist jedoch die Mankind Discovering Gallery, eine ausgezeichnete, an zentraler Stelle im Eingangsbereich angeordnete Dokumentation über den Prozeß wissenschaftlicher Forschungsarbeit im Museum mit den Stationen Hypothese - Feldarbeit - Analyse - Synthese, der nicht im geringsten anzusehen war, daß sie bereits aus dem Jahr 1984 stammt. Diese Dokumentation zielt auf die Information des Besuchers über die Arbeit der verschiedenen Abteilungen und Disziplinen hinter den Kulissen, die eben in weit mehr besteht als nur im Sammeln - Bewahren - Ausstellen, und die gewöhnlich in konventionellen Ausstellungen nicht sichtbar wird. Hier wird durch die Offenlegung des Forschungsprozesses mit allen Faktoren wie Sachgebiet, Kommunikation, Konservierung, Design, Vermittlung, die Vitalität von Museumsarbeit an den Konsumenten pfiffig, aber seriös und ohne vordergründige Belehrung herangetragen. Der Fokus richtet sich mehr auf den Prozeß des Erkenntnisgewinns als auf die Erkenntnis selbst. Ein dramatischer Cluster von Objekten der verschiedenen Abteilungen des ROM und unterschiedliche Projekte Sammlung von Fledermäusen in Guyana, Datierung einer Mauer in Jerusalem, Benennung einer neuen Fisch-Spezies, Analyse von Material und Schnitt eines chinesischen Prunkmantels u. a. zeigen die Mannigfaltigkeit von Kollektionen und For-

schungsansätzen. Die Grundidee dieser Dokumentation lässt sich in zehn Minuten erfassen, für den interessierteren und versierteren Besucher gibt es genügend Angebote zunehmend detaillierterer Informationsniveaus.

Ganz in der Nähe des ROM, im revitalisierten Yorkville - Viertel, das sich von einer Hippiehochburg der 60er Jahre zu einem Quartier von chicen Boutiquen, Galerien, Cafes und Restaurants in renovierten Althäusern, die sich neben den gläsernen und marmornen Wolkenkratzern höchst seltsam ausnehmen, gewandelt hat, entdeckten wir in den Kolonnaden der Bloor Street die Bata Shoe Museum Collection. Diese köstliche und kostbare Privatsammlung des mährischen Schuhfabrikanten Tomaš Bata aus Zlin (Gottwaldov), dessen Vorfahren bereits ihren Weg mit Schuhen für die Soldaten der Monarchie gemacht hatten, der nach der Machtergreifung der Kommunisten die Tschechoslowakei verlassen mußte und als Emigrant in Kanada eine Schuhfabrikation von weltweiter Bedeutung aufgebaut hat, enthält neben den Schuhen berühmter Ballettseusen, olympischer Sprinter, neben päpstlichen Zeremonialschuhen, königlichen Babypatschen, neben Schuhen von Queen Victoria bis Elton John auch eine ganz qualitätvolle Dokumentation zur Kulturgeschichte der Fußbekleidung. Beispiele aus allen Kontinenten sind vertreten: von den Sandalen der Wüstenbewohner bis zu den Fellstief-

feln der Eskimos, ja bis zum Stiefel desjenigen, der den ersten Schritt auf dem Mond getan, alle Stile und Moden sind präsent, von der Gotik, Renaissance, dem Barock, Rokoko bis hin zu den individuellen Kreationen eines Salvatore Ferragamo und anderer Modeschöpfer und Schuhartisten des 20. Jahrhunderts. Man erfährt so manches über die Fabrikation, vom Schuster bis zur Industrieproduktion, über Statussymbole und Schuhfetischismus. An einem eigenen Museumsgebäude für die Sammlung wird gearbeitet.

Ottawa

Die kanadische Hauptstadt Ottawa hat in den 80er Jahren die Chance zu zwei spektakulären neuen nationalen Museumsbauten genutzt und sich damit an die Spitze der amerikanischen Museumslandschaft gesetzt. Überquert man den Parliament Hill mit seinen imposanten neugotischen Regierungsgebäuden, so eröffnen sich ständig wechselnde Perspektiven auf die neuen Häuser des *Canadian Museum of Civilisation (CMC)* und der *National Gallery of Canada*. Das CMC liegt im französischen Stadtteil Hull. Das Museum, dessen Wurzeln bis 1842 zurückreichen, wurde 1927 als kanadisches Nationalmuseum etabliert, hieß eine Zeitlang National Museum of Man und zog mit neuem Namen 1989 in die neuen Gebäude (eines enthält die Schau sammlungen und alle der Öffentlichkeit zugänglichen Fazilitäten,

das andere die Depots, Werkstätten und Büros). Der Museumbau, dessen Architektur und Ausstattung überaus großen Eindruck machten, entstand in den Jahren 1983-89 nach einem kurzen(!) Architektenwettbewerb, bei dem Douglas J. Cardinal, ein Pionier des computerunterstützten Designs und für seine serpentinartigen architektonischen Formen bekannt, ausgewählt wurde. Der Architekt erläuterte seine symbolische Idee des kanadischen Mosaiks, bestehend aus der Kultur der Amerindians oder Inuits genannten kanadischen ursprünglichen Bevölkerung und den Einwanderern mit unterschiedlichstem kulturellen Hintergrund, die zusammen das Land formen und von ihm geformt werden, auch in einem Film mit dem Titel „L'Echo des songes“, einer Darstellung zeitgenössischer Native Art, zu dessen Uraufführung die Teilnehmer der ICOM-Generalkonferenz im Rahmen des Kongresses geladen waren.

Die Sonderausstellungen entsprechen dann auch diesem während des Kongresses vielfach beschworenen Geist der cultural diversity. Die Ausstellung Art and Ethnicity handelt von den Traditionen der in zwei großen Einwanderungswellen innerhalb von hundert Jahren eingewanderten 1 Million Ukrainer in Kanada. Eine weitere hervorragende Ausstellung war dem Vergleich der Kulturen der Eskimos und Sibiriens über die Verbindung der Kontinente am Nordpol hinweg ge-

widmet. Geteilte Meinungen hingegen rief die Ausstellung Indigena hervor, ein provokatives Kunstprojekt, das ein Forum für einheimische Perspektiven der fünf hundert Jahre seit der Ankunft Columbus' sein möchte und von neunzehn Vertretern eingeborener Gegenwartskunst gestaltet war.

Die Hauptausstellungen zeigen die Geschichte der Besiedlung Kanadas, wobei die monumentalen Totempfähle der Ein geborenenkulturen und die Jagdgeräte und Masken der Präiestämme bemerkenswert sind. Sechs Häuser, arrangiert in Form eines traditionellen Dorfes entlang der Meeresküste, stehen symbolisch für die einzelnen Regionen. Im ersten Stock, in der so genannten History Hall, sind die Entdeckung und Besiedlung des Landes durch die Europäer in Form von rekonstruierten Gebäuden und historischen Arrangements dargestellt. Man spaziert durch unzählige Räume, in denen den Besuchern das Leben der Walfänger, der Farmer, der Jäger, der Pelzhändler, der Holzfäller etc. zwar sehr anschaulich, aber mit all den Nachteilen solch inszenierter historischer Ensembles dargeboten wird. Der wissenschaftlichen Ethnographie Kanadas wird durch eine Referenz an ihren berühmtesten Vertreter, den „Pionier der Ethnographie und Folklore Kanadas“, Charles Marius Barbeau (1883-1969) Tribut gezollt, der an der Universität Laval in Québec, in Oxford und an

der Sorbonne studierte und später durch zahlreiche Publikationen zur französisch-kanadischen traditionellen Kultur auf den Gebieten der Volkskunst, des Handwerks, der Erzählüberlieferung und des Volksliedes hervorgetreten ist. Das Canadian Museum of Civilisation hat zur Erreichung seiner Ziele ein jährliches Budget von 62 Millionen Kanadischer Dollars und 450 Mitarbeiter (full time staff) zur Verfügung.

Der ebenfalls zu Ende der 80er Jahre in Betrieb genommene Museumsbau der National Gallery of Canada beeindruckt durch seine kathedralenähnliche Monumentalität. Die Glas- und Stahlkonstruktion des Architekten Moshe Safdie beherbergt neben zahlreichen Werken kanadischer Künstler Kanadas umfassendste Sammlung europäischer Kunst der Klassik und der Moderne.

Gaspé

Ein für Volkskundler besonders reizvolles Museum erwartete uns an der äußersten Landspitze der Halbinsel Gaspé, das *Musée de la Gaspésie*. Das Gebäude besteht aus einer bizarren Bretterkonstruktion, welche Anklänge an die ländliche Bauweise und auch an die Formation von Felsklippen der Küstenregion erkennen lässt. Es liegt in jener Bucht, in der der französische Entdecker Jacques Cartier am 24. Juli 1534 zum ersten Mal das kanadische Festland betrat. Diesem Ereignis und den weiteren Seefahrten des Jacques

Cartier, den St. Lorenz Strom entlang bis hinauf zum späteren Montréal, gilt denn auch eine ausführliche Dokumentation im Inneren des Museums, aber auch eine Anordnung von sechs Stelen aus Eissenguß auf der Anhöhe vor dem Museum, welche wie Menhire aus dem Boden ragen und der gesamten Museumsanlage einen martialischen Ausdruck verleihen. Das Museum wurde 1977 von der Historischen Gesellschaft der Gaspésie verwirklicht und stellt ein kulturelles Zentrum der Region dar, welches jährlich zahlreiche Ausstellungen von lokalen, regionalen, aber auch nationalen und internationalen Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern bewerkstellt. In seinem Kern ist es jedoch ein klassisches volkskundliches Regionalmuseum mit einer, von einer guten Dokumentation begleiteten, aber ansonsten konventionellen Ausstellung über die Geschichte und Volkskultur der Gaspésie und ihrer Bewohner. Man spürt hier etwas von dem, von der bisherigen ICOM-Vizepräsidentin Irina Antonova beschworenen „romantic spirit of the pioneers“ ohne daß jedoch die harte Alltagswirklichkeit der neuen Siedler verschwiegen oder beschönigt wird. Dem binneuropäischen Besucher eröffnet sich die ganz fremde Lebensweise der Küstenbewohner am Atlantik, die Bewirtschaftung der See mit Hummerfang und Hochseefischerei, die Kultivierung des Landes mit all den dazugehörigen alten Geräten, der Beginn des

Fremdenverkehrs im 20. Jahrhundert u.v.a.m.

Québec

In der Hauptstadt Frankokanadiens hatte man sich für Ende September ganz auf ICOM eingestellt. Das Generalkonferenz-Logo, diesmal ein merkwürdiges Fragezeichen hinter dem wie gewöhnlich schwammigen Generalthema, „Rethinking the Boundaries?“ begegnete einem in der Stadt auf Schritt und Tritt. Die Museen der Stadt boten freundliche Gastlichkeit und ein vielfältiges Programm, das nur in Auswahl zu bewältigen war. Das Musée du Québec etwa, ein 1933 gegründetes Stadtmuseum der schönen Künste, bot neben allem anderen auch eine dramatisch gestaltete, auf mehrere Räume verteilte Tondia-Schau zur Stadtgeschichte der angrenzenden Battle-Fields of Abraham. Das *Musée du Québec* wurde im vergangenen Jahr von Grund auf renoviert und ist nun durch einen Verbindungs-gang mit dem ehemaligen Gefängnis verbunden. Eine moderne Glaspyramide und schräge Wände in Verbindung mit einem historischen Gebäude, eine Art Leitmotiv einer ganzen Reihe moderner kanadischer Museumsbauten, klangen auch in diesem Museum an.

Die thematischen Ausstellungen des *Musée de la civilisation* in Québec, eines modernen Museums der 80er Jahre (eröffnet

1988), wobei die Innenausstattung unerklärlicherweise im un-eleganten Design der 70er Jahre gehalten scheint, zielen laut Eigendefinition auf die Grundfragen des Lebens, die größeren sozialen Probleme der Gegenwart und die Myriaden von Facetten des Alltagslebens. Zu diesem Museum verweise ich auf die Ausführungen von Peter Rebernik.

Manche der Museen Québecks heißen nicht Museum, und das ganz zu Recht. Obwohl ausgestattet mit dem wesentlichen Merkmal eines Museums, nämlich einer Schausammlung oder Ausstellung, nennen sie sich Centre d'interprétation. Mit dieser Benennung treffen sie das Wesentliche dieser Einrichtungen. Der Großteil der kanadischen Museen ist verhältnismäßig jung, die meisten stammen aus den 70er oder 80er Jahren, jedenfalls aber aus dem 20. Jahrhundert. Daraus erklärt sich der oft dürftige Sammlungsbestand. Diesen Mangel kompensiert man in den einzelnen Häusern häufig durch eine Überinszenierung und Überinterpretation. Wenn schon die einzelnen Objekte für sich nicht sehr viel hergeben, so wird wenigstens am Arrangement nicht gespart, beziehungsweise rekonstruiert, was man nicht hat, und zwar manchmal mit wenig Geschmack und Stilgefühl. Dazu kommt ein gewisser Aktionismus, etwa in Form von kostümierten Museumsanimateuren, den ich persönlich im Museum nicht so schätze, selbst wenn ich zugeben

muß, daß, wie im Fall des Lieu historique national du Vieux-Port-de-Québec, eine mit Charme und Engagement vorgebrachte Vermittlung durchaus erträglich und auch informativ sein kann. Wir besuchten dieses 1984 gegründete Lieu historique et centre d'interprétation nach einer Hafenrundfahrt mit der „Jacques Cartier“ auf dem St. Lorenz Strom, einer der drei zur Wahl angebotenen Exkursionen der Tagung. Am Pier 19 erwartete uns ein lustiger Matrose, der sich später als Mitarbeiter des Interpretationszentrums entpuppte, und führte uns in das direkt am alten Hafen gelegene neue Gebäude, das „das goldene Zeitalter der Segelschiffe“ wieder auflieben läßt. Der Sailor kletterte Taue hinauf und animierte, es ihm gleichzutun. Mehrere Menschen konnten mit Hilfe einer Seilwinde eine Schiffsladung emporhieven, um zu spüren, wie schwer das geht. An einem lebensgroßen Puppenpaar waren die rauen Kleider der Bewohner Québecks des 19. Jahrhunderts zu befühlen. Die zwei Dokumentationsschwerpunkte dieses Hauses liegen indes in der Darstellung der Holzfällerei, -flößerei, des handels und des Schiffsbauens. Die Räume sind ausschließlich mit Modellen und rekonstruierten Ensembles bestückt. Eine Mitarbeiterin des Hauses informierte ausführlich über Vermittlungsprogramme, die sich hauptsächlich an jugendliches Publikum richten.

Montréal

Vornehm, anspruchsvoll und dem Zeitgeist verhaftet sind die Museen der lebendigen Großstadt Montréal. Ähnlich wie in Ottawa hat man auch hier in den letzten Jahren einen gewaltigen Investitions- und Innovationsschub für die Museumslandschaft bewirkt. Zwei ganz neuen Museen - dem erst 1992 eröffneten *Biodome - Musée de la nature et de l'environnement*, dessen Konzept Pierre Bourque, der Direktor des botanischen Gartens in einem Plenarvortrag der Tagung vorstellte, und dem *Musée international de l'humour*, einem Forschungs- und Dokumentationszentrum für die humorvolle Lebensart, das voraussichtlich 1993 der Öffentlichkeit übergeben werden wird, stehen zwei für kanadische Verhältnisse traditionelle Einrichtungen gegenüber, die allerdings ebenfalls erst neue, sündteure Zu- und Umbauten und Ausstattungen erhalten haben. Auf der eleganten Rue Sherbrooke, liegen in unmittelbarer Nachbarschaft das *Musée des beaux-arts de Montréal* und das *Musée McCord d'histoire canadienne*. Das Museum der schönen Künste ist das älteste Kunstmuseum Kanadas, dessen früheste Sammlungen auf die 1860 gegründete Art Association of Montréal zurückgehen. Dem historischen Gebäude wurde auf der gegenüberliegenden Straßenseite ein Neubau hinzugefügt, der wieder durch die Elemente Pyramide und schräg geneigte Glaswände gekennzeichnet.

net ist. Die beiden Gebäude sind miteinander durch einen unterirdischen, die Straße querenden Gang verbunden, der ebenfalls für Ausstellungszwecke benutzt wird.

Das *McCord Museum of Canadian History* eröffnete im Mai 1992 nach einer dreijährigen Renovierungs- und Expansionsphase mit einer großen Ausstellung über seine Stifterfamilie. Die McCords waren eine angesehene irische Familie von Juristen und Händlern, die zu Ende des 18. Jahrhunderts nach Kanada kamen. 1919 übergab David Ross McCord seine beachtliche Canadiana-Sammlung der McGill University zur Gründung eines Museums der kanadischen Geschichte. 1922 bis 1936 war die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich und später zwischen 1971 und 1988 in einem historischen Gebäude der McGill University untergebracht. Die Sammlung wurde 1988 autonom, blieb aber weiter in enger Kooperation mit der Universität. Sie besteht heute aus 80 000 Objekten und 700 000 Photos zur Geschichte Montréal, Québecs und ganz Kanadas vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, welche in den Abteilungen Ethnologie und Archäologie, Kostüm und Textilien, angewandte Kunst, Gemälde, Drucke und Zeichnungen, betreut und erforscht werden. Die in Präsentation und Inhalt ganz vorbildliche neue Ausstellung kann in Verbindung mit den weiteren Einrichtungen des Museums wie Archiv und Bibliothek, einer at-

traktiven Museumsboutique und einem eleganten Salon de thé ruhig als moderner Prototyp seines Genres bezeichnet werden.

Der Tag der Abreise erlaubte uns auch noch einen Blick in das *Canadian Centre for Architecture*, ein 1979 als unabhängiges Studienzentrum und Museum gegründetes Institut, dessen Bookshop sich als wahre Fundgrube einschlägiger Fachliteratur erwies. Die Institution, geplant als eine Art Gesamtkunstwerk inmitten der Stadtlandschaft, beherbergt 20.000 Zeichnungen und Drucke, 40.000 Photos und 120.000 Bücher zu den Themen Stadtplanung, Bautechnologie, Landschafts- und Innenarchitektur, etc. und zwar weltweit, und Material, angefangen bei der Stadtgeschichte des Quartiers bis zur Architekturgeschichte des gesamten Landes. Das Gebäude in seiner Funktion als Architekturenzentrum möchte sowohl mit den Traditionen der Stadtarchitektur des 17. Jahrhunderts französischer Herkunft als auch mit der rationalen Geometrie des 20. Jahrhunderts korrespondieren. Es besteht aus Shaughnessy House, einer aus zwei spiegelgleichen aneinandergebauten Teilen bestehenden Villa im Stil des französischen zweiten Empire (erbaut 1874) und daran direkt angefügten, modernen Seitenflügeln, welche in den Jahren 1985 bis 1989 errichtet wurden. Um das Gebäude herum wurde ein sorgfältig geplanter Garten angelegt, der mit allegori-

schen Säulen „bepflanzt“ ist, welche die signifikante Architektur besonders herausragender Gebäude der Umgebung interpretieren und als solche eine „Stadt in Ausstellung“ darstellen.

Daneben gibt es aber auch echte Pflanzen, ebenso sorgfältig auf Natur und Umgebung abgestimmt, und zwar einheimische, von Siedlern mitgebrachte und kultivierte (gezüchtete). Neben seiner Funktion als Dokumentations- und Forschungsstelle veranstaltet das Haus regelmäßig Ausstellungen. Wir konnten jene über die Stadtgeschichte und Stadtentwicklung Montréal's sehen, die zur Zeit läuft.

Auf dieser Reise konnte man den Eindruck gewinnen, daß in Kanada das nationale kulturelle Erbe, so bescheiden es auch manchmal im Vergleich zu europäischen Sammlungen erscheinen mag, einen offensichtlich höheren Stellenwert genießt als bei uns. Dies wird an großen und kleineren Dingen sichtbar. Der personelle und finanzielle Aufwand zur Bewahrung und Förderung historischer und moderner musealer Einrichtungen ist groß und der politische Wille zur Durchsetzung evident. Eine Reihe modernster und zum Großteil gelungener Museumsbauten stehen dafür. Ein Vergleich des für den Besucher sichtbaren Museumspersonals gibt ebenfalls zu denken. Denn, wie Peter Rebernik am 4. Österreichischen Museumstag in Innsbruck formulierte, keine Firma - und eben auch

kein Museum als Dienstleistungsbetrieb kann es sich auf Dauer leisten, die schlechtest ausgebildeten Mitarbeiter für den Verkauf und den Umgang mit den Kunden einzusetzen.

An Sammlungen, Präsentationen und Interpretationen haben wir gute und weniger gute gesehen. ICOM ist jedenfalls eine wichtige Einrichtung zum Kennenlernen, Korrespondieren und Kooperieren.

Margot Schindler

CIMUSSET-Tagung im „Institut de Muséographie“ der Universität Laval in Québec

Der erste Vortragende, James Bradburne aus Alberta, Kanada, untersuchte die Veränderungen, die die Technik auf die Darstellungsweise in technischen Museen haben wird: die Objekte von heute und die der Zukunft als solche könnten immer weniger sein, das wirklich Bedeutungsvolle, zumeist das Netzwerk, die Organisation, die Struktur etc. bleibt unsichtbar: „the invisible objects.“

Ein für jedes technische Museum unverzichtbares Beispiel ist die Gentechnologie, deren Objekte tatsächlich nahezu „invisible“ sind, d.h. die Hilfsmittel zu

ihrer Sichtbarmachung sind eigentlich unwichtige, aber riesige Objekte. Daraus kann man folgern, daß das eigentliche Objekt, z.B. der Mikromanipulator etc. durch seine Kleinheit gegenüber den Hilfsapparaturen verschwindet.

Ein anderes Beispiel ist das Telefon- oder das Computernetzwerk. Beide Netzwerke werden nicht durch einzelne Objekte erfaßbar gemacht.

Auch Software, also Computerprogramme, sind wesentlicher Teil der modernen Technik, aber in ihrem eigentlichen Wesen nicht sofort, d.h. ohne weitere Hilfsmittel ausstellbar. Der Anblick einer Diskette oder eines Ausdruckes eines Computerprogrammes erklärt überhaupt nicht das Wesen dieser Technik, die geistige Leistung oder gar wie es funktioniert.

Offenbar genügt das Objekt nicht mehr.

Daraus ergibt sich eine neue Herausforderung für technische Museen. „The object no longer helps to understand it“

Als neue/alte Vermittlungsstrategien werden daher eher theatralische Möglichkeiten zu nutzen sein: Verwendung von „science theaters“, Anregeung für Aktivitäten im Museum, Schauspieler, die die Geschichte oder die Funktion darstellen und erzählen, Möglichkeiten, daß der Besucher nachzeichnet, nachbildet, selbst zusammenbaut etc. Auch der Einsatz von Filmen, Videos, Shows, Puzzles etc. wird wegen der zunehmenden „invisibili-

ty“ des eigentlichen Objektgehaltes steigen müssen. „We are dealing in a land of literature“, meinte James Bradburne. Es werden also weniger die Objekte, als die Begriffe, die Erzählungen, die Wörter sein, die die technischen Museen für ihre Vermittlung benötigen.

Dazu wird auch nötig sein, die „idea of failures“ einzubauen. Durch einen Airplane-Crash oder einen Computer-Breakdown kann man die Komplexität der Objektnetzwerke erkennbar machen.

Zweiter Vortragender war Bruno Jacomy vom Conservatoire des Arts et Métiers, Paris. Er schilderte die Neukonzeption des ältesten technischen Museums der Welt (gegründet 1794), das derzeit etwa 80.000 Objekte enthält, die zu einem guten Teil aus der Zeit vor 1850 stammen.

Bis zum Jubiläumsjahr 1994 (200 Jahre) wird es möglich sein, einige Trakte zu erneuern.

Ähnlich wie im TMW werden die zahlreichen Fachgebiete auf die folgenden sieben reduziert: Energie, wissenschaftliche Instrumente, Materialien, Konstruktion (Bau), Kommunikation, Transport, Mechanik.

Zwischen den diesen sieben Gebieten gewidmeten Räumen werden „Plätze“ eingefügt, die jeweils einen bestimmten technischen Aspekt in besonders besuchergerechter Form vermitteln. Selbstverständlich werden auch Besuchereinrichtungen wie Mediathek, Cafeteria, Vortragsräu-

me, Museumsshop, Clubräume etc. geschaffen.

Anschließend berichtete der Autor über die Vorhaben und über das Museums-Grundkonzept des Technischen Museums Wien.

Die Diskussion entspann sich hauptsächlich an der zukünftigen, möglichen Rollenverteilung der Mitarbeiter im Museum, den Aufgaben der Akademiker bei der Besucherbetreuung, der Integration von Wissenschaftlern, die nicht dem Museum angehören und der Bedeutung von Sammlungen für technische Museen.

Es herrscht die Meinung vor, daß „the best on the floor“ sein sollen, d.h., daß die besten Mitarbeiter für die Besucher da sein müßten. Dies kann durch Turnusdienste, durch Arbeitsplatzverlegung, durch anderes Personal etc. organisiert werden.

Besonders wurde die Anregung diskutiert, das Wesentliche, das Eigentümliche, das Ureigene eines Museums in den Vordergrund zu stellen, das Museum also nicht als Ort der Bildung, Ort der Wissenschaft etc. zu begreifen, sondern eben: ein Museum ist ein Museum und hat daher seine Eigengesetzlichkeiten.

Ausführlich ging man auch auf den Gedanken „Museums serve the people“ ein, d.h. Museen dienen den Menschen, der Gesellschaft. Das Museum bestimmt zwar den Inhalt, erfüllt die relevanten Themen, aber dient damit eben den Besuchern.

Am Nachmittag wurde die modernste Papierfabrik besucht, die

sich insbesondere mit den Fragen des Umweltschutzes auseinandersetzt. Für die Gestaltung in technischen Museen, die sich nicht der modernen Technik verschließen wollen, war die Bedienungswarte interessant: zwei Mitarbeiter kontrollierten alle Maschinen der gesamten Fabrik per Monitor und Computeranlage.

Weiters wurde gemeinsam eine Inszenierung über die Geschichte von Québec ab 1608 besichtigt, die mit dem Einsatz von Dias, Film, Ton und Schaupieler in eindrucksvoller Weise die spannende Eroberung dieses Lebensraumes für die Franzosen schilderte.

Die Betreiber führen dieses Unternehmen privatwirtschaftlich und gewinnbringend aber in Zusammenarbeit mit dem benachbarten Musée de la Civilisation.

Peter Rebernik

Besuch des Musée de la civilisation in Québec

Das Museum setzt sich eigentlich aus einer Reihe von Sonderausstellungen zusammen, die einzelnen Themen der Zivilisation gewidmet sind: unsere Ernährung (être dans son assiette...); im Supermarkt; Objekte der Zivilisation; der St. Lorenz-Fluß; Reisende (voyages et voyageurs); Erinne-

rungen; Leben aus der Eprouvette, etc.

Jedes Thema ist von anderen Teams gestaltet worden. Alle Ausstellungen enthalten starke Akzente der Inszenierung und auch eine außerordentliche Fülle von Objekten. Bei den Ausstattungsmaterialien wurde nicht gespart. Aufgrund einer staatlichen Verordnung sind alle Aufschriften in französisch, es liegen jedoch englische Broschüren auf. Exemplarisch für das Museum möchte ich zunächst die Ausstellung über das Essen vorstellen: Ein Ensemble zeigt den typischen Frühstückstisch einer Familie aus Québec. Geht man darum herum, werden in acht Themennischen die Eßgewohnheiten verschiedener Völker, meist aus der Dritten Welt, nähergebracht. Jede Nische enthält eine große Übersichtstafel mit zahlreichen Fotos, überraschende Daten. Nachgebildete Objekte, die fast original aussehen, liegen auf Schaumstoffunterlagen. Man kann sie anschauen und angreifen.

Der Besucher sollte in einem guten Museum immer auf etwas hingewiesen werden, was er nicht im Museum findet: auf Bücher, Vorträge, Firmenbesuche, Filme, Radio- oder Fernsehsendungen, Kurse in Volkshochschulen oder an Universitäten, auf andere Museen. Der Besucher sollte das Bildungsnetzwerk erkennen, das ihn zu den dargestellten Exponaten und Themen umgibt.

Am Ende dieser Ausstellung steht eine Erdnußmühle. Nach

Einwurf von 25 Cents kann man die Mühle drehen und mittels afrikanischer, geflochter Schalen Erdnüsse heraussieben. Eine Tafel macht aufmerksam, daß diese 25 Cents einem bestimmten Dorf in einem Entwicklungsland zugute kommen. Dieses Objekt wird fast ständig benutzt.

Große Inszenierungen, die von einer örtlichen Supermarktkette gesponsert werden, zeigen Verhalten der Konsumenten, Materialien, Geschichte und verwendete Technik in einem Supermarkt. Auch Aspekte des Umweltschutzes (Verpackungen) werden berührt. Die Veränderung der Eßgewohnheiten wird in Ensembles dargestellt. Diese Ensembles bestehen meist aus einigen wenigen, aber markanten Originalobjekten der dargestellten Zeit auf Sockeln, davor maßstabsgetreue, auf Holzsilhouetten aufkaschierte Fotocollagen und Hintergrundfotos. In der Ausstellung über „Objets des civilsiation“ werden Objekte mit ihren verschiedenen Bedeutungen dargestellt: als Sammlungsobjekte fürs Museum oder für Private, als technische Objekte, als Form, Stil, Geschichtszeugen, Signale für Kommunikation, Signale von Status und Macht, Gegenstände der Kunst, die verschiedenen Materialien etc. Vor einem alten, stoffbespannten Stuhl ist ein Stück des Bespannungsstoffes so angebracht, daß der Besucher diesen Stoff (ein Stück Brokat) befühlen kann.

In einem Teil wird der Hinter-

grund der Museumsarbeit an Objekten dargestellt: es wird ein Teil des Depots (angeblich besitzt das Museum 50.000 Objekte) gezeigt, mittels Computer kann man sich zu den Themen Restaurierung, Inventarisierung etc. informieren; ein Film zeigt Restaurierungen etc.

Im ganzen Museum, so auch hier: leider werden durchgehend überlange Texte verwendet. Auch die Dichte der ausgestellten Objekte, die unruhigen Sockellandschaften, die verschiedenen Höhen der Plexiglas(!) Vitrinen zeugen nicht von gestalterischer Qualität.

Ein Ausstellungsteil beschäftigt sich auch mit der Erinnerung als Motor für unsere Identität. Zahlreiche technische Artefakte, ganze eingerichtete Wohnhäuser, politische Szenerien, Plakatwände etc. bevölkern diesen Museumsteil.

Ein Ausstellungsteil stellt die Technik dar, die für alpines Klettern und ähnliche Freizeitgestaltung „am Berge“ verwendet wird. Daran sollte man auch bei der Neugestaltung des Technischen Museums Wien denken.

In einem großen Saal steht ein riesiges Modell des Lorenz-Stromes. Dort kann man sich über Schiffahrt, Umweltverschmutzung, vorkommende Tiere und Pflanzen, Städte am Strom, Wasserqualität, Geographie, Wirtschaft etc. informieren.

Wie im restlichen Museum: große Inszenierung ohne großen Geschmack und mit großer Über-

lastung an Objekten und Texten. Inszenierungen und Texten.

Das Museum macht nicht den Eindruck, daß ich dort noch einmal hingehen will. Es ist nicht informativ, eher überladen und hat wenig Stil; allerdings werden zahlreiche Themen aufgegriffen - es gibt durchaus viel zum Nachdenken.

Peter Rebernik

Tagung des Internationalen Komitees für Museumssicherheit

Im Rahmen der internationalen ICOM-Konferenz in Québec fand auch die Tagung des International Committee of Museum Security (ICMS) statt. Bei den statutenmäßig vorgenommenen Neuwahlen wurden der Engländer Bryan Dovey zum Vorsitzenden, David Liston aus Washington zum Sekretär und folgende Executive-board Mitglieder gewählt: Serge Leroux, Paris; Morten Lundbaek, Kopenhagen; Robert Brady, New York und Günther Dembski, Wien.

Wie jedes Jahr wurden auch diesmal bei der sehr umfangreichen Arbeitstagung mehrere Themen intensiv behandelt: Auf dem Gebiet des Brandschutzes wurde vor allem festgestellt, daß - zumindest in Nordamerika der

Einsatz von Halongasen als Löschmittel ab 1993 als Mitverursacher des Ozonloches verboten sein wird. Es wird aber schon intensiv an umweltfreundlichen und natürlich auch ungiftigen Ersatzgasen gearbeitet, die ähnliche Löscheigenschaften haben dürfen wie Halon.

Der Intrusionsschutz wird im elektronischen Bereich immer noch verfeinert: eine Schweizer Firma stellte die Neuentwicklung eines Vitrinenschutzsystems vor, das vermutlich 1993 in Serienproduktion gehen dürfte. Mit dem neuen leicht und fast unauffällig einzubauenden Gerät wird das Raumvolumen (auch von nicht luftdicht verschlossenen) Vitrinen gemessen: bei einer Veränderung des Volumens - etwa durch öffnen der Türe oder Einschlagung des Glases kommt es zu Alarmauslösung, die an die Zentrale weitergeleitet wird. Bei Alarmerweiterungen von den peripheren Alarmgeräten zu den Zentralen geht man in Nordamerika immer mehr zur Funkübertragung über. Allerdings ist es dort - im Gegensatz zu Österreich - erlaubt, starke Sender und schwache Empfänger einzusetzen, womit die Fehlerrate wesentlich gesenkt werden kann. In Frankreich setzen die Experten anstelle von Funk- Infrarotübermittlungen zu einem an der Decke im Raum installierten Empfänger ein. Das batteriebetriebene Gerät (mit über einjähriger Einsatzmöglichkeit pro Batterie) wird zum Alarmmelder am geschützten Objekt

montiert; die Infrarotstrahlen werden an Wänden und Decke zum Empfänger reflektiert, der über diese Strahlen die Alarmsignale, aber auch Batterieanzeige etc. übernimmt und von dort über Kabel an die Zentrale weitervermittelt. Mit ausgezeichnetem Resultat ist dieses System allerdings nur in Räumen einzusetzen, die glatte - also z. B. nicht tapezierte Wände aufweisen.

Ein besonders aktuelles Thema waren die schon bei der Vorjahrstagung in Wien angesprochenen und damals in einer Resolution an die betroffenen Staaten, an UNESCO und UNO verurteilten Zerstörungen von Kulturgut durch Krieg im ehemaligen Jugoslawien. Dabei wurde festgestellt, daß mitunter gerade die durch das internationale Kulturgüterschutzemblem gekennzeichneten Objekte gezielt vernichtet wurden und werden, denn damit wird ja die Zerstörung des feindlichen Kulturgutes garantiert. Jedenfalls wird sich die ICMS in den nächsten Jahrestagungen intensiver mit Sicherungs- und Bergungsmaßnahmen beim Kulturgüterschutz in Zusammenhang mit bewaffneten Konflikten befassen.

Große Zustimmung fand der vom Berichter eingeführte Antrag, daß die Museen der sogenannten „reichen“ Staaten, die derzeit gerade ihre Sicherungsanlagen erneuern, aufgefordert werden sollten, die durchaus noch funktionierenden abgebauten Altanlagen den Museen in den so-

genannten „armen“ Ländern direkt zur Verfügung zu stellen. Es wurde beschlossen, daß die Sicherheitsexperten der Smithsonian Institution in Washington für die Vermittlung von alten Alarmanlagen aus Museen in Nordamerika zu solchen in Südamerika zuständig sind. Für die Weiterleitung derartiger Anlagen von Museen Westeuropas zu solchen in Ländern des ehemaligen Ostblocks wird Wien - der Berichterstatter in Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung die Vermittlerrolle übernehmen. Es gibt auch schon erste Interessenten, wie etwa das Nationalmuseum in Tallin (Estonia) u. a. An dieser Stelle wird an dafür zuständige Stellen und die Kollegenschaft in Österreich appelliert, abzumontierende oder bereits abgebaute alte, überholte, aber noch einsatzbereite Sicherheitseinrichtungen für eine kostenlose Weitergabe an sogenannte „Ostmuseen“ anzubieten. Gedacht ist dabei nicht nur an elektronische Sicherheitsanlagen, Brandschutzvorkehrungen u. a., sondern auch an TV-Überwachung, Schließsysteme, Sperranlagen (alte Zylinder für Schlösser) u. a.

Günther Dembski

Kontaktperson: Dr. Günther Dembski, Kunsthistorisches Museum, Burgring 5, 1010 Wien (Tel. 52177-382)

Regionalmuseen als Museums- hochburgen

Nach einem Vorprogramm mit MINOM, der internationalen Bewegung für eine neue Museologie, bei der vor allem Indianerreservate und damit verbundene Museen besichtigt wurden und die Problematik der Erhaltung von kleinen Bevölkerungsgruppen und deren Kulturzeugnissen im Vordergrund der Diskussion stand, folgte nach der offiziellen Eröffnung und den Hauptreferaten des Kongresses das Spezialprogramm ICOM/ICR, (Komitee für Regionalmuseen). Dabei wurde vor allem über das Museum in einer multiethnischen Gemeinschaft diskutiert, wozu verschiedene Berichte aus aller Welt vorgelegt wurden. Beim Besichtigungsprogramm in Trois-Rivières und Umgebung wurde auch die neueste Entwicklung der Museologie, das „Konzeptmuseum“, in diesem Fall in der Form des Museums der Religionen in Nicolet, besucht.

Eine Exkursion galt den Quarantänestationen auf der Grosse-Ile im Sankt Lorenz-Strom, wo zahlreiche Gebäude aus dem vorigen Jahrhundert restauriert und zu einem Freilichtmuseum in situ weiterentwickelt werden sollen. Das Nutzungskonzept selbst befindet sich noch in Diskussion. Der dort entstehende Kulturpark wird jedoch wegen der hohen Bedeutung der Einwanderung si-

cher in Zukunft ein stark frequentiertes Ensemble sein.

Von besonderem Interesse war die Demonstration des Computernetzwerkes, das etwa 70 kleinere Museen Kanadas zusammenhängt und hinsichtlich der Organisation durchaus geeignet ist, als Vorbild für die österreichische Erfassung der Museumsobjekte zu fungieren, die in den Expertengesprächen mit den Bundesländern nach Abschluß der EDV-Erhebung durch das Joanneum zu diskutieren sein wird.

Bei der Generalversammlung des Komitees für Regionalmuseen wurde der Berichterstatter aufgrund personeller Probleme eindringlich ersucht, die Funktion des Sekretärs zu übernehmen und schließlich dazu gewählt. In den Vorstand von ICR wurde Hartmut Prasch (Museum für Volkskultur in Spittal/Drau) gewählt.

Georg Hanreich

Das kulturelle Erbe im Risiko der Modernität

**Ein Symposium der
Österreichischen
Gesellschaft für
Kulturgüterschutz
in Salzburg
Oktober 1992**

Silvie Steiner

Die Idee des Kulturgüterschutzes entstand im Zweiten Weltkrieg, - trotz des bewaffneten Konfliktes konnten von einzelnen Angehörigen des Militärs wertvolle Kulturgüter bewahrt werden: etwa 1945 durch einen Leutnant der Deutschen Wehrmacht, der gemeinsam mit der Zivilbevölkerung die wertvolle Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstiftes Voral in Sicherheit brachte oder 1943 die Rettung des Archives und der Bibliothek der Benediktinerabtei Montecassino. Diese punktuellen Maßnahmen, getragen von einem verantwortungsvollen Verhalten einzelner, trugen wesentlich zur Bewußtseinsbil-

dung bei, daß das kulturelle Erbe ein unersetzbarer Teil der Identität eines Volkes oder Staates ist. Unter diesem Aspekt wurde von der UNO ein umfassender Kulturgüterschutz in die Wege geleitet, der schließlich 1954 in der Haager Konvention seine rechtliche Verankerung fand.

In Österreich wurde diese Aufgabe zunächst vom Bundesdenkmalamt wahrgenommen, später wurde ein Konventionsbüro eingerichtet. Nicht auch zuletzt durch die Tschechenkrise 1968 ausgelöst, gab man Kulturgüterschutzlisten heraus. Die ersten Kulturgüterschutzoffiziere wurden an der Luftschutztruppenschule ausgebildet. 1980 wurde durch das Engagement von Brigadier Roman Schlauss, dem Leiter der Luftschutztruppenschule die Österreichischen Gesellschaft für Kulturgüterschutz gegründet. In privater Initiative half er bei der Installierung des Ephesos-Museums und des Beethoven Frieses von Klimt. Im Zuge dieser Tätigkeiten entstand der Wunsch, einen privaten Verein zu gründen, der über die politischen Instanzen hinaus wirksam werden konnte. Dieser Verein hat seinen Sitz in Wien, doch erstreckt sich seine Tätigkeit auf das gesamte Gebiet der Republik Österreich. Er ist zugleich Dachgesellschaft der Gesellschaften für Kulturgüterschutz in den Bundesländern, mit dem Zweck, die Bewahrung des kulturellen Erbes in ideeller und materieller Hinsicht zu fördern in Zusammenarbeit mit internatio-

nalen Institutionen, die sich gleiche oder ähnliche Ziele gesetzt haben. Allerdings stand der militärische Aspekt noch im Vordergrund, und so war es ein Ziel des Symposiums, einen allumfassenden Kulturgüterschutz anzusprechen.

Aus dem gleichen Bestreben heraus fand im Frühjahr 1992 auch im Verein eine Umstrukturierung statt. Vertreter der Wirtschaft wurden in den Vorstand einbezogen. Weiters wurde ein Kuratorium gegründet, dessen Mitglieder dem Verein beratend zur Seite stehen, sowie ein wissenschaftlicher Beirat, der sich aus Experten der Fachrichtungen zusammensetzt, die sich durch wissenschaftliche Arbeiten und persönliches Engagement für den Kulturgüterschutz ausgewiesen haben. Allein die Auswahl der internationalen Referenten machten die neuen Zielsetzungen der Gesellschaft sichtbar.

Sowohl Brigadier Schlauss als auch Felix Ermacora verwiesen in ihren Referaten auf die enge Verbindung von Mensch und Kultur. Felix Ermacora forderte, daß der Schutz des Kulturgutes den Menschenrechten gleichgesetzt werden sollte. „Mensch und Kulturgut sind im bewaffneten Konflikt gleichermaßen in Gefahr. Oft wird Kulturgut (Kirchen, Moscheen, Synagogen) als Zufluchtsort benutzt, jedoch trotz des ausgesprochenen Schutzes zerstört, wie dies die aktuelle Situation in Bosnien-Herzegowina und Kroatien zeigt.“ Felix Ermacora sprach

auch die Probleme der Haager Konvention an, die 1964 von Österreich übernommen wurde. In den Texten der Haager Konvention wird festgehalten, daß Kulturgut in bewaffneten Konflikten zu schützen ist: „Doch allein das Ansinnen ist ambivalent.“, so Felix Ermacora. Ein weiteres Problem ist die rein militärische Seite der Konvention, die keine Maßnahmen für Friedenszeiten vorsieht. Daher wurde 1972 die Pariser Konvention zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt von der Unesco verabschiedet. Jedes beigetretene Land hat die Möglichkeit, seine wesentlichen Kulturgüter in diese Weltliste einzutragen. Österreich hat diesen Beitritt noch nicht vollzogen; der diesbezügliche Antrag ist nun, vor allem durch die Arbeit des Kulturgüterschutzverbandes, in parlamentarischer Bearbeitung. Weiters verwies Felix Ermacora auf das fehlende Durchführungsgesetz zur Haager Konvention, das wird vor allem unter dem Eindruck der massiven Zerstörung von Kulturgut in Kroatien und Bosnien-Herzegowina evident.

Einen erschütternden statistischen Überblick über das Ausmaß der Zerstörungen kultureller Denkmäler in Kroatien vermittelte die Kunsthistorikerin Snjeska Knezevic aus Zagreb. Seit 1979 steht Dubrovnik auf der Liste des Weltkulturerbes. „Erst die Zerstörung der Stadt hat die Welt auf die Ziele des Krieges aufmerksam gemacht“, so Snjes-

ka Knezevic. Unter diesem Eindruck wurde als ein Ergebnis des Symposiums eine Resolution an die österreichische Bundesregierung verfaßt, in der gefordert wird, daß die Internationale Vermittlungskommission zusammentritt, um ihre Aufgaben wahrzunehmen (Art. 90 des I. Zusatzprotokolls zu den Genfer Konventionen).

Die Bundesregierung wurde weiters aufgefordert zur Beschußfassung in internationalen Organisationen beizutragen, daß eine Konvention mit entsprechenden Sanktionen gegen das Verbrechen an Kulturgütern geschaffen wird. Weiters soll darauf hingearbeitet werden, daß die Unesco kurzgefaßte Standards über internationalen Kulturgüterschutz bei bewaffneten Konflikten erarbeitet, mit dem Ziel, daß diese Standards für jedermann verständlich, Ausdruck des allgemeinen Völkerrechts der Nationen der Welt werden können. (Aus der Resolution der ÖGKS 9.10.1992)

Gerte Reichelt setzte mit dem Vortrag über die Rechtsfragen des internationalen Kulturgüterschutzes einen weiteren Schwerpunkt des Symposiums. Sie sprach die Möglichkeiten im zivilrechtlichen Bereich an. Anhand von Fällen internationaler Rechtssprechung wurden Beispiele des Kunstdiebstahles und die Probleme der Rückführung von Kulturgut sowie auch die Bewahrung durch Exportverbot angesprochen.

Gerte Reichelt schloß ihren Vortrag mit dem wichtigen Hinweis auf die nicht unerhebliche Gefährdung des Kulturgutes in Friedenszeiten durch den immer mehr explodierenden Kulturtourismus.

Weitere Beiträge befaßten sich mit den Kulturgüterschutz in Österreich und der Frage, wieweit Kulturgüterschutz eine pädagogische Aufgabe sein kann und soll. Kardinal Stickler aus Rom gab in seinem Referat eine detaillierte Darstellung der Maßnahmen, die der Vatikan zur Bewahrung der Vatikanischen Bibliothek getroffen hat. Diese seien allerdings, so Kardinal Stickler, in erster Linie für die Konservierung der Handschriften gedacht, denn ein tatsächlicher Schutz im Kriegsfall sei letztlich nicht möglich. Die Schätze des Vatikans seien allein durch ihre Umgebung geschützt, sowie durch die Tatsache, daß die gesamte Vatikanstadt in die Liste des besonderen Schutzes im Kriegsfall eingetragen ist.

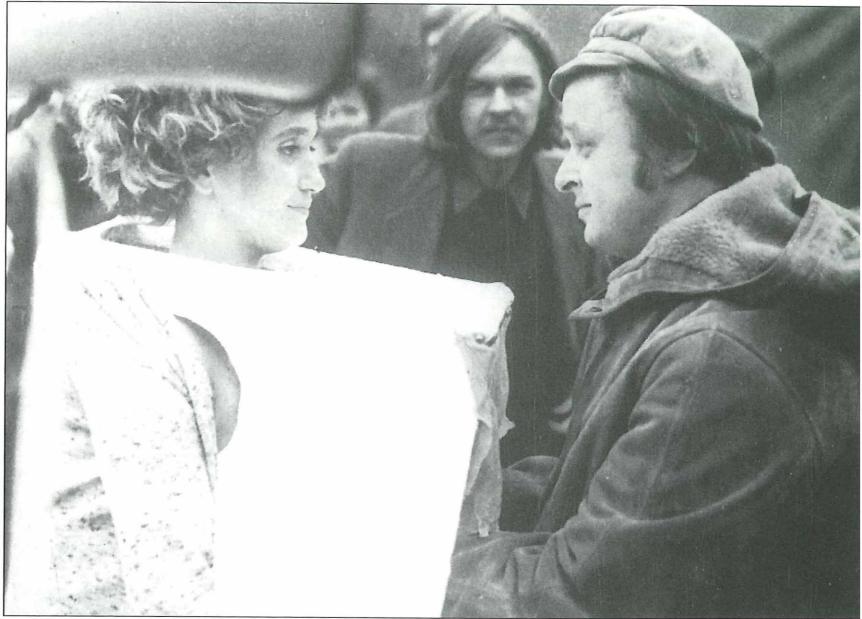
Das abschließende Referat hielt Lyndel Prott, Unesco Paris, die auch zu den angesprochenen Diskussionspunkten Stellung nahm.

Weitere Ziele der Österreichischen Gesellschaft für Kulturgüterschutz sind, mit Einbindung der Schweiz und Schwedens eine internationale Gesellschaft für Kulturgüterschutz mit Sitz in Wien zu gründen, die Schaffung eines Dokumentationszentrums und die stärkere Einbindung in den universitären Bereich.

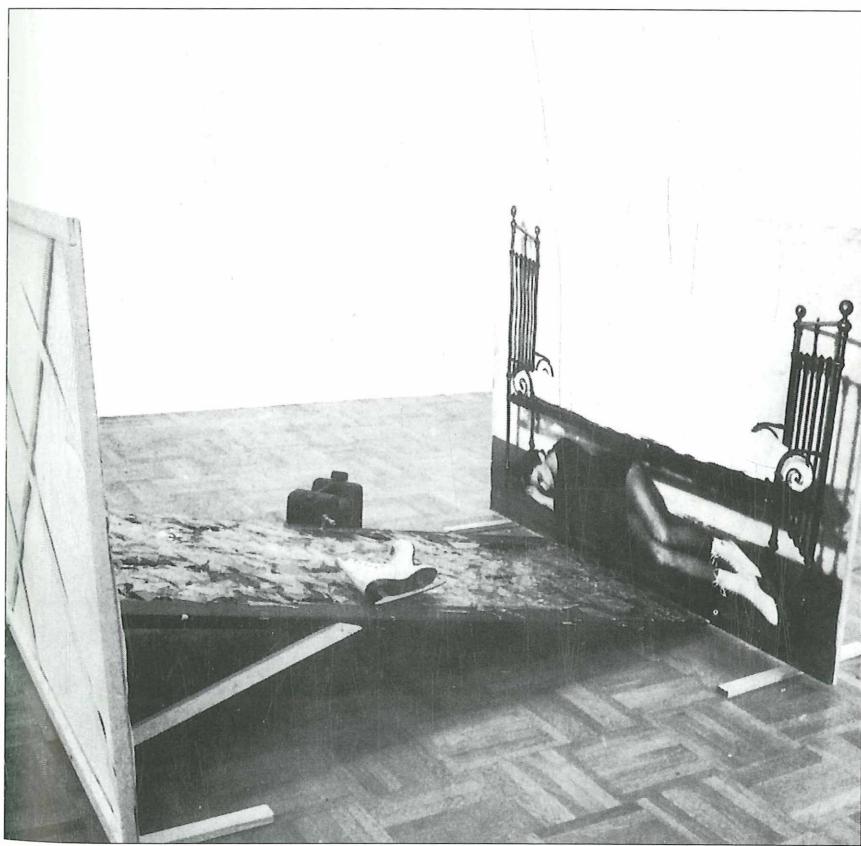
Valie Export

**Ein Ausstellungs-
katalog,
OÖ Landesmuseum,
Linz 1992**

336 Seiten,
zahlreiche
Abbildungen
(dt. - engl.)
öS. 350,—



Tapp und Tastkino Expanded Movie, 1968



Zwangsvorstellung Installation, 1977, Foto-Objekt, Ton, Glas, Schlittschuhe, Schmieröl, Tür

„Der weibliche Körper, ausgestellt und dem voyeuristischen Blicken des Publikums ausgeliefert, wirft die Frage nach der Fremd- bzw. Selbstbestimmung der Frau, ihres Körpers und ihrer Sexualität auf.“ Dieser Satz aus dem Buch „Valie Export, eine multimediale Künstlerin“, von Anita Prammer (Wien 1988, S. 63) hätte auch programmatisch für die Ausstellung von Valie Export in der oberösterreichischen Landesgalerie stehen können. Eine allzu vorsichtige und umsichtige Ausstellungsgestaltung, die sich vor allem auf die Foto- und - in Ansätzen - auf die Videokünstlerin gestützt hat, verzichtete jedoch auf programmatiche Aussagen, vielmehr rückten die Ergebnisse und die Auflistung von Darstellungen von teilweise noch unbekannten Arbeiten dieser international anerkannten Künstlerin in den Vor-

dergrund. Auch wenn Valie Export mittlerweile ein differenzierteres Verhältnis zur Kunst von Frauen und zur sogenannten politischen Frauenkunst hat, so ist eines nachdrücklich zu vermerken: Valie Export fixiert immer noch ihr Engagement zur Bestimmung einer Kunst von Frauen und ist damit einzigartig in Österreich.

Dies war auch ein Grund, der in Linz geborenen Künstlerin eine Ausstellung zu widmen, die ihr Werk umfassend repräsentiert. Es war die bisher umfangreichste Ausstellung in Oberösterreich und auch darüber hinaus. Zur Ausstellung ist glücklicherweise ein vorzüglich gestalteter Katalog erschienen.

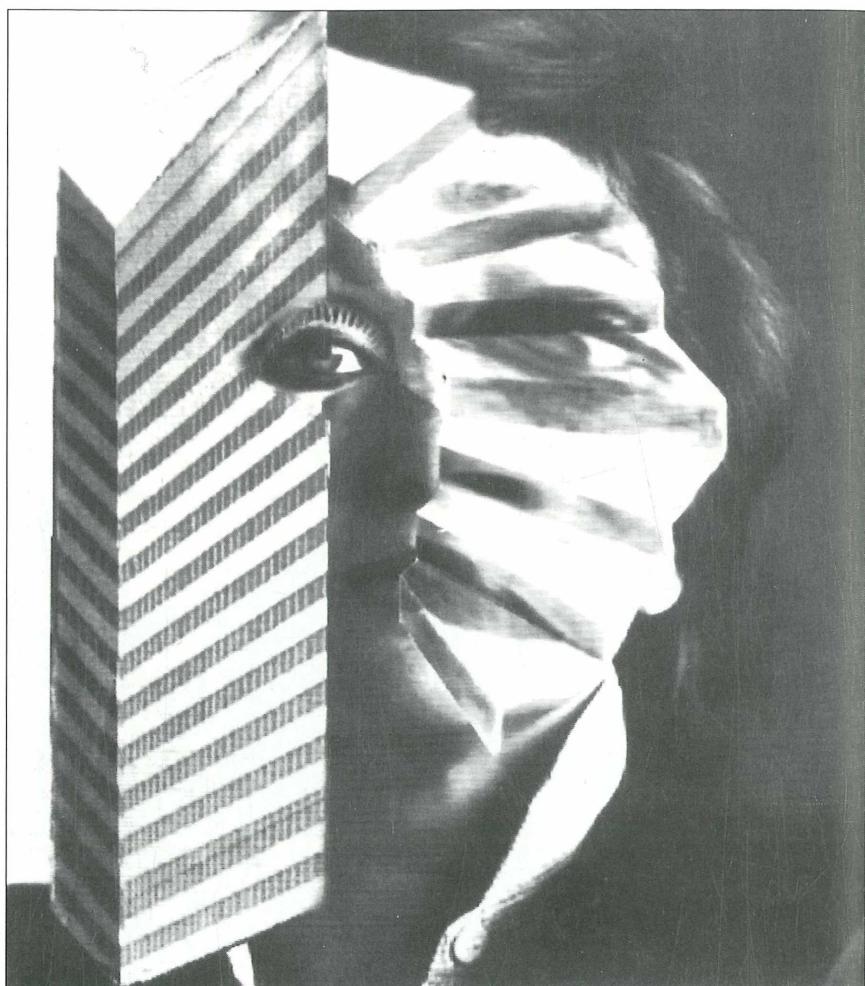
Auf mehr als 300 Seiten werden die unterschiedlichsten Arbeiten im Bereich der visuellen Medien wie Fotografie, Film oder Video dargestellt. Die Werkaufstellung reicht von der magischen Jahreszahl 1968 bis zu den jüngsten Arbeiten. Sehr eindeutig und klar wird dabei einsichtig, wie Valie Export von sehr subtil konzeptuellen Arbeiten über aggressiv frauenbezogene Beispiele eine unverkennbare, künstlerische Struktur (nicht Handschrift) entwickelt hat. Das Experimentieren, so die Künstlerin, war in den 70er Jahren vor allem für den Bereich der Fotografie und des Filmes signifikant. Sie ist zwar nicht die einzige in diesen Jahren, die sich des Fotoapparates als Medienmittel konzeptuell bedient hat, doch zeigen die Ergebnisse eine zumindest für Österreich

wichtige Station der medialen Bewältigung. Sehr rasch allerdings ist der Aspekt des „weiblichen Blickes“ hinzugekommen.

Zu sehen ist, daß die Arbeiten der Künstlerin Anfang der 70er Jahre sehr formalistisch, zuweilen in einer Art minimaler Beschreibung von Umwelt waren, aber dennoch den „anderen“, femininen Blick verdeutlichten. Sehr klar ist die Perspektive aller ihrer weiteren Arbeiten, in denen die Künstlerin das Video als Realtime-Dokumentation ihrer Aktio-

nen und auch Körperfiguren einsetzte. Einen Schritt weiter, wie das im Katalog dargestellt wird, gehen die Objektinstallativen, die in ihrer Eindeutigkeit der Frauenthematik verpflichtet, ein herausragendes Beispiel weiblicher „Schrift“ sind. Für viele ihrer künstlerischen Stationen wurden herausragende Artikel von namhaften Autorinnen und Autoren u.a. Christina von Braun, Eva Meyer und Klaus Theweleit publiziert.

Peter Kraml



Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus, Digitale Fotografie, 1989

Gert Selle.

Das ästhetische Projekt, Plädoyer für eine kunstnahe Praxis in Weiterbildung und Schule.

Unna: LKD-Verlag
(Landesgemeinschaft
Kulturpädagogische
Dienste NRW) 1992
ISBN 3-925426-41-8
147 Seiten,
15 Abbildungen
öS. ca. 190,-

Während der Besucherandrang auf Museen und (Groß-) Ausstellungen weiterhin im Steigen begriffen ist und sich ein offenkundiges Bedürfnis nach Teilhabe an (historischer) Kultur nicht zuletzt auch im zunehmenden Städtetourismus zeigt, kämpfen Kunst- und Museumspädagogen im schulischen und außerschulischen Bereich um ihre rundherum bedrohten Reservate der Vermittlungsarbeit. Dieses Paradoxon gilt für Österreich im mindestens gleichen Maße wie für Deutschland.

Gert Selle (geb. 1933), Kunstpädagoge mit schulischer (Gymnasium Frankfurt) und universitäter (Univ. Oldenburg) Lehr-Erfahrung, ortet dabei nicht nur ein quantitatives, sondern vor allem auch qualitatives Ungleichgewicht: „Während wir gesellschaftlich in eine Hochkonjunktur des Ästhetischen, nicht zuletzt der Kunstereignisse und Kunsthoff-

nungen, geraten sind, haben wir versäumt, das erschließende, bewußtmachende Instrumentarium mitzuentwickeln. Von einer Hochkonjunktur der Didaktik im Feld ästhetischer Erziehung und Bildung kann heute wohl kaum die Rede sein.“(10) Der Autor bei uns vor allem durch sein 1981 erschienenes Buch „Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung“ (DuMont Köln) bekannt - vergegenwärtigt in seiner jüngsten Publikation nicht nur die Defizite einer begriffs- und vorstellungssarmen (Schul-)Disziplin, sondern führt dort theoretisch und exemplarisch ein Alternativ-Modell zum herkömmlichen „linearen“ Unterrichts- und Vermittlungsprinzip vor, das er „das ästhetische Projekt“ nennt.

Der Projektbegriff, der dieser Bezeichnung zugrunde liegt, findet sich historisch zuerst in der nordamerikanischen Reformpädagogik des frühen 20. Jahrhunderts. Die Grundzüge des Projektunterrichts das sind vor allem praktische Tätigkeit, selbstorganisierte Planung und Ausführung, Aneignung von Handlungskompetenz, originale Erfahrung - machen ihn bis heute zum „Gegenspieler“ des primär reproduzierenden Lernens. Dabei verweist „die Trias Spiel, Versuch, Werk [...] deutlich auf Bezugskomponenten zur künstlerischen Arbeit“ (100)

Gegen die „strukturellen Widerstände“ des Regelschulsystems konnte sich das Projektmodell nie ernsthaft behaupten. In

der kulturpädagogischen Praxis aber ist es insbesondere dort wirksam, wo es gegenüber seinen in der „alten Arbeitsgesellschaft“ verankerten Wurzeln eine Aktualisierung erfahren hat. Gert Selle sieht diese Aktualisierung vor allem durch einen „Bezug auf das Ästhetische“ gewährleistet, der zur Bewahrung des einzelnen „in der Realität der neuen Freizeit-, Medien- und Kulturgesellschaft“, das heißt auch im Zuge der „fortschreitenden Ästhetisierung der Lebenswelten“, notwendig ist. Einen theoretischen Hintergrund für dieses Bekenntnis zum Ästhetischen liefert zugleich auch die postmoderne Philosophie, die Wirklichkeit als „spezifisch ästhetisch“ definiert. „Wirklichkeit ist ästhetisch erstens als Resultat von [...] Konstruktionen, [...] zweitens, weil diese Konstruktionen durch spezifisch fiktionale Mittel erfolgen - durch Anschauungsformen, Metaphern, Phantasmen, Projektionen...“ (Wolfgang Welsch).

Das ästhetische Projekt hat in diesem Sinne also auch die „Analyse der mehrfach ästhetischen Verfaßtheit von Wirklichkeit“ zur Aufgabe.

Gert Selle führt in seinem Buch mehrere Beispiel für eine solche Art des Projektlerbens an. Im Mittelpunkt der Projektarbeit stehen dabei Arbeiten der Gegenwartskunst, die die Prozesse der Werkentstehung und der sich verändernden Wahrnehmung im Zuge der Betrachtung erfahrbar machen. Die Projektarbeit, deren

Ausgang für alle Beteiligten prinzipiell offen gehalten wird, weist Affinitäten auf mit der künstlerischen Arbeit, indem z. B. eigene Regeln entwickelt oder erfahren werden können, die die gewohnten Lernregeln des Unterrichts (oder der traditionellen Kunstvermittlung) sprengen und dennoch diszipliniert sind. Gert Selle widmet daher der Zeit und dem Ort solchen Lernens besondere Aufmerksamkeit, und es wird klar, daß beides mit der Institution „Regelschule“ nicht vereinbar ist.

Das ästhetische Projekt ist im Rahmen des schulischen Kunstunterrichts bzw. „im Gitter der Fächerstruktur“ nicht einlösbar. Gert Selle schlägt (für Haupt- und Mittelschulen) die Umorientierung des „1-Stunden-Faches Kunst [...] - eine Fachruine, von der schon lange die Steine weggeschleppt werden“, in einen „Aktionsbereich ästhetische Bildung neben dem regulären Fächerkanon“ vor. „Ästhetische Projekte statt Regelunterricht würden individuelle und kollektive Arbeitsrhythmen erlauben, in denen der (Selbst-)Bildungsprozeß tatsächlich „gelebt“ werden könnte, eingeleitet und begleitet von ProjektleiterInnen, die selbst dabei in andere Dimensionen der pädagogisch-ästhetischen Erfahrung eintreten und ihre Kompetenz auf angemessene Weise abgefördert bekämen, statt Unterrichtsorganisation, das heißt Mangelverwaltung, treiben zu müssen.“ (133)

Nicht nur für PädagogInnen

aus dem schulischen Bereich bietet dieses Buch eine Reihe von wichtigen Denk- und Diskussionsanstoßen. Selles „Ästhetisches Projekt“ richtet sich auch an jene, die in der Weiterbildung bzw. außerschulischen Kunstvermittlung tätig sind. Neben den erwähnten Projekt-Modellen finden sich auch zahlreiche Anregungen, die aus persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen des Autors, nicht zuletzt aus Kindheitserinnerungen, resultieren. Auch wer andere didaktische Ideen oder Konzepte verfolgt, wird von dieser offenen Sicht etwas für die eigene Arbeit hinzulernen.

Lucas Gehrmann

Kunsthistoriker - Sondernummer Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistoriker-verbandes

6. Österreichischer Kunsthistorikertag - Referate und Tagungsprotokolle Kunstgeschichte - Interdisziplinär/Berührungspunkte - Berührungsängste

Zu beziehen durch:
**MINERVA, Verlagsauslieferung,
Sachsenplatz 4-6,
A-1201 Wien. öS 200,-**

Ein umfassender Tagungsbericht ist immer erfreulich. Sei es nun

zum Nachlesen, zum Kennenlernen oder zum Nachholen von Versäumtem. Schwarz auf weiß das Layout entspricht dem Charakter der schriftlichen Dokumentation - liegen nicht einmal ein Jahr nach dem 6. Österreichischen Kunsthistorikertag die Tagungsprotokolle vor. Entsprechend dem Tagungsthema „Kunstgeschichte - interdisziplinär“ („Die Tagung zieht einen großen Bogen von der Philosophie bis zu den Naturwissenschaften, jeweils am Relais unserer Disziplin orientiert“ Lipp) finden wir in der vorliegenden Sondernummer des *Kunsthistoriker* Berichte aus verschiedenen Disziplinen.

Neben der vergleichsweise angenehmen Aufgabe, mehr oder weniger fertige Beiträge zu publizieren, haben sich die Herausgeber auch der via Tonband protokollierten Diskussionsbeiträge angenommen. Wie häufig bei Tagungen, bieten die Diskussionen spannende und unterhaltsame Abwechslung - und so kann es durchaus für die Rezipientinnen und Rezipienten des vorliegenden Heftes gesehen werden.

In diesem Sinn eignet sich der *Kunsthistoriker* wirklich zum Nachholen von Versäumtem. Diese Publikation bietet Kunstinteressierten aus allen Bereichen etwas. Sie geht - nicht ohne Absicht - vom Allgemeinen ins Besondere, und die Komplexität der hier diskutierten Probleme sollte das Phänomen der gegenseitigen Infiltration und Inspiration der Bereiche bewußt machen.

Redaktion

4. Österreichischer Museumstag



**4. Österreichischer Museumstag
2. bis 5. September 1992, Innsbruck**

4. Österreichischer Museumstag*

Ungefähr 170 Museumsmitarbeiter/innen und Museumsinteressierte aus Österreich, Bayern, Italien und Slowenien waren zum 4. Österreichischen Museumstag nach Innsbruck angereist. Auch am Podium waren nicht nur Museumsexperten anzutreffen, sondern Dialogpartner aus den Bereichen Politik, Medien und Tourismus. Somit wurde ein Signal gesetzt, „Museum“ im größeren Bezugsrahmen zu reflektieren, was sich auch in den übergeordneten Themen: „Museum und Gesellschaft“, „Museum und Wissenschaft“, „Museum und Tourismus“ widerspiegeln.

Die Grundsatzfrage: „Was ist ein Museum?“ wurde zur Debatte gestellt. Man suchte vor allem den Eigencharakter „Museum“ zwischen isoliert betriebener Wissenschaft einerseits und „Disneylandisierung“ andererseits herauszufiltern. Wieviel Öffentlichkeit ein Museum verträgt/braucht? und wie die Balance zwischen „Musentempel“ und aktivem Erlebnisraum zu finden ist?, waren immer noch aktuelle Fragen.

Eine weitere Grundsatzdebatte entzündete sich an der Frage nach der Bedeutung der Wissenschaft am Museum. Die Rolle des Museums als „Vermittler von Wis-

sen über ökologische Zusammenhänge“ und „Eckpfeiler moderner Umweltforschung“ wurde hervorgehoben. Es wurde auch explizit das Anliegen nach „Bewußtseinsbildung“ formuliert, wenn Museen als „Experimentierfelder des Sinnlichen, der Ästhetik, der Begegnung und des persönlichen Betroffenseins“ verstanden werden.

Als konkretes Beispiel für die Partnerschaft von Museen und Geisteswissenschaft wurde die Zusammenarbeit mit Archiven und Bibliotheken thematisiert, ebenso wie die Museen sind diese Institutionen mit der Schwierigkeit konfrontiert, einen gangbaren Weg zwischen öffentlicher Servicestelle und den Aufgaben von Forschen und Bewahren zu finden.

Im übergeordneten Kontext „Tourismus“ standen die Aufgaben der Heimatmuseen im Mittelpunkt. Es wurde vor einer unkoordinierten Vielzahl von Heimatmuseen gewarnt, wo vom „Mammutzahn bis zum Bauernschrank“ alles gesammelt wird, mit der Folge, daß ein Heimatmuseum dem anderen gleicht. Als Alternative dazu schlug man mehrfach den Typus von regionalen Spezialmuseen vor. Daß Bedenken und Einwände vermehrt

von westösterreichischer Seite kamen, machte auch das touristisch-wirtschaftliche West-Ostgefälle Österreichs deutlich und brachte erneut die Problematik des Massentourismus aufs Tapis. Ob Kulturtourismus bzw. Qualitätstourismus als mögliches Gegengewicht verwirklichbar ist, blieb als Wunschvorstellung im Raum stehen.

Einig war man sich über die Bedeutung der Heimatmuseen als regionale Kulturvermittler und Identifikationsträger. Als ein Beispiel für Minderheitengeschichte wurde das Jüdische Museum Hohenems vorgestellt.

Wie geht es weiter?

Der „Museumstag 1993“ wurde, vorbehaltlich der Zustimmung des Landes Steiermark, von Friedrich Waidacher und seinem Team am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum übernommen. Der Wunsch nach mehr Diskussionsraum wurde ausgesprochen. Ob das in Arbeitsgruppen realisiert werden kann oder durch einen größeren zeitlichen Spielraum im Plenum, sind noch offene Varianten. Außerdem steht auf der Wunschliste, daß bei der Wahl der Referenten/innen auf ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis zu achten ist.

* Es handelt sich um eine von der Redaktion gekürzte und leicht veränderte Fassung des Resumes

Museum und Gesellschaft



Museen sind die konkrete Erscheinungsform einer bestimmten Haltung des Menschen gegenüber seiner Welt. Diese Einstellung läßt ihn Gegenstände als Vertreter seiner Wirklichkeit auswählen, die ihm wichtig erscheinen; so wichtig, daß er sie erhalten-

ten, erforschen und vermitteln will. In der Vergangenheit dienten diesem Zweck, jeweils im Einklang mit ihrer Zeit, verschiedene andere Einrichtungen – vom Tempelplatz bis zur fürstlichen Sammlung. Sie alle wandten sich an ausgewählte Zielgruppen.

Seit zwei Jahrhunderten erfüllt nun das Museum diese Aufgabe, und zwar erstmals für einen unbegrenzten Kreis von Personen, also für die Öffentlichkeit. Sie ist es, in deren Diensten das Museum steht und wirkt

Friedrich Weidacher

Museum und Öffentlichkeit

Hans Marte

1. Die Medien als Instrument der Museumspolitik

Erinnern Sie sich an die Zeit vor 1985? Selten waren damals Medienberichte über Museen in Österreich, insbesondere über die Bundesmuseen. Bis zu dem berühmten Beitrag von Stadtrat Jörg Mauthe im Wiener Journal: „Das Kunsthistorische, Skandal und Katastrophe“. Der Rundumschlag löste zunächst bei vielen Museumsleuten Polemik und Vermarktungsängste aus. Dann drehten sie, wie man weiß, den Spieß um und gingen mit Hilfe der Medien in die Offensive. Der Erfolg gab ihnen recht. Das größte Investitionsprogramm in der Geschichte der Bundesmuseen kam ins Rollen. Das operative Budget wurde verdreifacht, das Personal um 200 Dienstposten aufgestockt. Die Teilrechtsfähigkeit wurde eingeführt und man begann, auf Sponsoring zu setzen. Im Jahre 1991 hatten die Museen aus dem Titel der Teilrechtsfähigkeit bereits über 50 Mio. Einnahmen zusätzlich erwirt-

schaftet. Eine neue Generation von Museumsleitern trug das ihre dazu bei.

2. Kinder und Museum

Bei einer Gallup-Umfrage zum Thema Freizeitverhalten von Kindern in der Stadt (Wien) kam folgendes heraus:

Ein spontanes Bedürfnis zu einem Museumsbesuch zeigten die Kinder nicht. Bei weiteren Nachfragen stellte sich heraus, daß 88 % doch Museumsbesucher waren, (wahrscheinlich nicht alle freiwillig, wie man weiß). Bevorzugt wird das Naturhistorische Museum (82 %), gefolgt vom Technischen Museum und dem Kunsthistorischen Museum. Ein erheblichen Teil der Kinder stört etwas an ihren Besuchen, und zwar die zu lange Dauer, langweilige Führungen oder das Berührungsverbot. Die Kinder stellen sich das Museum völlig konträr zum bestehenden Angebot vor. 36 % wollen alles angreifen, 38 % haben den Wunsch, etwas aktiv im Museum tun zu können. Das sollte zu denken geben!

3. Berühren von Objekten

Es die Angst der Museen vor dem Museumserlebnis. Berechtigte konservatorische und Sicherheitsbedenken mischen sich dabei, wie mir scheint, mit Restvorstellungen vom Museum als einer Art Heiligtum, das eine gewisse Demutshaltung der Besucher verlangt. Das Verbot, Objek-

te zu berühren, verstärkt diesen Eindruck.

Einen erfrischenden Standpunkt dazu habe ich in diesen Tagen bei einer Ausstellungseröffnung in Bregenz erfahren. Der Bildhauer Herbert Albrecht ist nach seinen eigenen Worten geradezu glücklich, wenn Besucher seine Skulpturen, auch die polierten, berühren. Er sieht in der Berührung ein besonderes Interesse und eine Zuneigung zu seinen Werken. Warum soll der Mensch seine haptische Neigung nicht auch in der Beziehung zu Kunstwerken ausleben können?

4. Öffnungszeiten

Immer noch haben die meisten Museen wochentags dann offen, wenn die meisten Menschen arbeiten. Theater, Konzerte und andere künstlerische Produktionen sperren auf, wenn das Museum schon längst zugesperrt hat. Auch wenn diese Übung heute kaum mehr privilegierte Schichten begünstigt, sie hält viele fern, vor allem jene, die nur wochentags kulturelle Veranstaltungen besuchen.

5. Öffentlichkeit und Sammlungspolitik

Es wurde noch nie so viel gesammelt wie heute. Der neueste Hit soll die Sammlung von Eintrittskarten in Museen sein. (Das Museum sammelt sich selbst. Ist das der Endpunkt der Entwicklung?)

Was Private sammeln, ist deren Angelegenheit. Sammeln kann eine Leidenschaft sein. Museen brauchen leidenschaftliche Sammler und Idealisten, denn sie standen am Beginn großer Sammlungen, die später der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Das gilt für Könige, Dynastien und für den Sammler aus Leidenschaft in gleicher Weise.

Bei öffentlichen Sammlungen ist das anders: Diese Sammlungen werden mit dem Geld des Steuerzahlers gekauft oder erhalten. Die Kuratoren tragen die Verantwortung dafür, wofür sie dieses Geld ausgeben. Museumskuratoren sammeln nicht für sich, sie sammeln für die Allgemeinheit und nicht nur für die Gegenwart, sondern für spätere Generationen.

Die bauliche Sanierung der Bundesmuseen liefert eine gute Gelegenheit, u. a. auch da und dort die Sammlungspolitik unter die Lupe zu nehmen. Das MAK hat dies aus eigenem Antrieb getan. Die entsprechende Studie zur Sammlungspolitik dieses Museums liegt vor und hat Erkenntnisse gebracht, die auch für andere Museen wertvoll sind:

Es beginnt beim Inventar. Es macht kein gutes Bild, wenn ein Museum nicht weiß, was und wieviel es hat - und trotzdem munter drauflos sammelt. Es ist keine Lösung, immer neue Speicher zu fordern. Ein Bestandskatalog muß die Basis sein.

Möglichst exakte und vorausblickende Sammlungskriterien

gehören zur Verantwortung der Museen. Es ist die Frage zu stellen, ob das Sammeln in einem gewissen Bereich noch sinnvoll ist, oder ob eine Sammlung abgeschlossen werden soll.

Passives Reagieren auf Schenkungen, Nachlässe und Moden sollte einer aktiven Sammlungspolitik weichen. Darunter könnte der Ausbau von Stärken, die Eliminierung oder die Akzeptanz von Schwachstellen gemeint sein.

6. Die Vision Museum

Das gute Museum hat eine lebenswichtige gesellschaftliche Funktion, denn es lenkt die Aufmerksamkeit auf das, worüber nachzudenken wehtut.

Es gehört zum Wesen eines Museums, über alternative Visionen nachzudenken und auch gesellschaftliche Utopien zu entwickeln.

Das angeblich schönste Objekt auf der diesjährigen Documenta Kassel sei ein weißer Container gewesen, in dem die Idealstadt „Atlantis“ aufgebaut war. Das Werk eines Stuttgarter Galeristenehepaars. Es fiel einem Brandanschlag zum Opfer. Ertragen die Menschen keine Visionen mehr?

Museen sind aktive „generators of counter-culture“ (Neil Postman), denn sie sind für das Überleben jeder Kultur lebenswichtig.

Öffentlichkeitsarbeit

eine Herausforderung für die Museen

Wolfgang Stäbler

„Stell Dir vor, es gibt ein Museum und keiner geht hin!“ - ein furchtbarer Gedanke. Jedes Museum benötigt, um seine Aufgabe zu erfüllen, die Öffentlichkeit. Es braucht die Besucher, um neben dem Sammeln und Bewahren auch die Ergebnisse seiner Arbeit vermitteln zu können, es kommt aber auch ohne Akzeptanz in der Öffentlichkeit nicht aus, wenn es, wie es in der Regel der Fall ist, substanziell auf die Unterstützung durch Gelder der öffentlichen Hand angewiesen ist. Die sinnvolle Verwendung dieser Gelder zu zeigen, muß daher ebenfalls ein Anliegen der Öffentlichkeitsarbeit der Museen sein.

Wie wohl überall auf der Welt sind auch die bayerischen Museen bemüht, mit ihrer Arbeit und ihren Sammlungen an die Öffentlichkeit zu treten. Werbung auf alle möglichen Arten und eine intensive Pressearbeit sind dabei eine Möglichkeit, die Öffnung des Museums für ein möglichst breites Publikum und der Versuch, ein „lebendiges Museum“ zu gestalten, ist ein weiterer Schritt. Mu-



Blick in ein bayerisches Spezialmuseum: die Internationale Spitzensammlung in Nordhalben

seumsfeste, Sonderausstellungen, die Zusammenarbeit mit interessierten Gruppen und Vereinen, Volkshochschulen und natürlich mit den Schulen im Rahmen museumspädagogischer Angebote helfen mit, die Schwellenangst vor dem Museum abzutragen und einen Museumsbesuch

zu einer ganz natürlichen Angelegenheit werden zu lassen.

Die Präsentation der Sammlungsobjekte des Museums trägt natürlich auch wesentlich dazu bei, ob es von der Öffentlichkeit angenommen wird, oder ob der Besuch im Museum schon nach wenigen Schritten Langeweile

hervorruft. Dabei sollte man aber modischen Firlefanz nicht mit ansprechender Gestaltung verwechseln. Ohne die vielzitierte Horrorvision des „Disneylands Museum“ zu bemühen, kommt man spätestens dann an einen kritischen Punkt, wenn die zur Vermittlung eingesetzten Medien sich verselbständigen und die Inhalte, die man eigentlich darlegen wollte, überlagern. Knappe, gut lesbar und übersichtlich gestaltete Texte ermöglichen dem Besucher oft eine bessere Information als aufwendige und störanfällige interaktive Medien.

Für ein attraktives Museum kann man aber auch schon von Anfang an die Weichen stellen. Ein Beispiel hierfür sind die in den letzten Jahren in Bayern in wachsender Zahl entstandenen Spezialmuseen, die sich nicht, wie oft ursprünglich geplant, mit der kompletten Heimatgeschichte beschäftigen, sondern einen besonders wichtigen und kennzeichnenden Akzent herausgreifen, den sie intensiv darstellen. So sind, um zwei Beispiele aus Oberfranken herauszugreifen, das Deutsche Korbmuseum in Michelau und das Flößermuseum in Unterrodach an Orten entstanden, an denen die Korbfechterei und die Flößerei früher das wirtschaftliche Leben prägten. In Schrobenhausen in Oberbayern gibt es ein Europäisches Spargelmuseum, das sich mit dem für den Landstrich typischen Spargelanbau befasst. Diese Museen verzichten bewußt darauf, wie die

herkömmlichen, durchaus verdienstvollen Heimatmuseen die heimatliche Geschichte und Kultur in ihrer ganzen Bandbreite zu vermitteln. Anhand des dargestellten Themas ergeben sich aber genügend Ansatzpunkte, etwa auf sozialgeschichtlichem Gebiet, um auch weitere Gesichtspunkte der Lokal- oder Regionalgeschichte und des kulturellen Lebens einfließen zu lassen.

Diese Beispiele, die sich noch beliebig fortsetzen ließen, zeigen, daß trotz des örtlichen Bezugs hier Museen entstanden sind, die durchaus überregionale Bedeutung für sich in Anspruch nehmen können. Sie werden auch gezielt von Interessenten aus größerer Entfernung besucht, die für ein „normales“ Heimatmuseum kaum eine lange Anreise in Kauf genommen hätten. Als bunte und besonders interessante Tupfer sind diese Spezialmuseen für die Attraktivität unserer gesamten bayerischen Museumslandschaft von großer Bedeutung geworden.

Das lebendige, attraktive und sich mit einer regen Öffentlichkeitsarbeit präsentierende Museum ist natürlich leichter angeregt als verwirklicht. Wenn man die chronisch dünne Personaldecke an unseren Museen betrachtet, kann man die Probleme ermessen, die es bereitet, hier zusätzlich zur übrigen Tagesarbeit möglichst kreativ und aktiv tätig zu werden. Zu den Aufgaben der Landesstelle für die Nichtstaatlichen Museen in Bayern gehört es daher auch, diese mit etwa 800 von gut

900 bayerischen Museen mit Abstand zahlreichste Gruppe bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit zu unterstützen.

Die Landesstelle, die als Dienstleistungsangebot des Freistaats Bayern mit ihrem Team von Wissenschaftlern (Vor- und Frühgeschichtlern, Kunsthistorikern, Historikern und Volkskundlern), Architekten und Restauratoren die nichtstaatlichen Museen berät und wenn nötig bei investiven Vorhaben, Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen oder der Inventarisierung auch finanziell unterstützt, gibt beispielsweise die Reihe „Bayerische Museen“ heraus, von der bislang 16 Bändchen erschienen sind. Jedes dieser ansprechend gestalteten Hefte stellt ein Museum oder einen besonders interessanten Teil einer Sammlung vor. Wesentliche Zuschüsse der Landesstelle ermöglichen einen günstigen Verkaufspreis, so daß diese Sammlungsführer, die von den Museen allein in dieser Form kaum zu realisieren gewesen wären, an den Museumskassen einen guten Absatz finden.

Eine weitere Möglichkeit für die bayerischen Museen, die Unterstützung der Landesstelle bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit in Anspruch zu nehmen, ist eine lockere Reihe von Museumsfilmen, welche die Landesstelle mit dem jeweiligen Museumsträger, dem Bayerischen Rundfunk und neuerdings mit Unterstützung eines Geldinstituts produziert. Diese Zusammenarbeit ermöglichte es

bisher, über sieben Museen rund 15minütige Filme zu drehen, die zuerst im Bayerischen Fernsehen, dann im Satellitenprogramm 1 plus ausgestrahlt wurden. Dies trägt nicht unerheblich zur Bekanntheit der gezeigten Museen bei und regt sicher manchen Zuschauer zu einem Museumsbesuch an. Trotz einer relativ geringen finanziellen Beteiligung erhält jedes Museum 200 Kopien des Films auf Videocassetten, die dann an der Museumskasse verkauft werden können. Fünf weitere Filme dieser Reihe sind für 1993/94 bereits in Vorbereitung.

Zur Öffentlichkeitsarbeit der Landesstelle für die bayerischen Museen gehört auch die Herausgabe des Handbuchs „Museen in Bayern“, das alle 905 erfaßten Museen in Wort und vielfach auch im Bild vorstellt. Der Ausgabe des Jahres 1991 wird voraussichtlich schon 1993 eine aktualisierte Neuauflage folgen. Zur Kommunikation, aber auch zur Weiterbildung der Museumsleiter und -mitarbeiter trägt der im zweijährigen Turnus abgehaltene Bayerische Museumstag bei, der sich 1993 in Augsburg unter anderem auch mit Fragen der Öffentlichkeitsarbeit beschäftigen wird.

Museum und Öffentlichkeit - diese beiden Begriffe sollten in Zukunft keine Gegensätze sein, sondern eine selbstverständliche Einheit bilden. Aus dem Musentempel sollte ein Ort der Kommunikation werden - der Kommunikation zwischen verschiedensten Interessen und Meinungen, Wis-

senschaftlern und Laien, Vergangenheit und Gegenwart. Wollen wir dies verwirklichen, sind weder der wissenschaftliche Elfenbeinturm noch hohles Freizeitvergnügen gefragt. Die ersten Schritte hin zu dieser Kommunikation muß das Museum tun, indem es sich öffnet, einlädt und sich der Öffentlichkeit stellt.

Das Museum und die Öffentlichkeit

Wolfgang Lorenz

Ich wurde gebeten, das Generalthema „Das Museum und die Öffentlichkeit“ aus der Sicht des ORF zu erläutern. Mein Thema müßte demzufolge wohl lauten: „Das Museum und der ORF“

Ich möchte mein Kurzreferat sozusagen in Stand- und Spielbein teilen, hoffe aber dennoch auf dem Boden der Realität zu bleiben. Zunächst also das Standbein, als seriöser Anfang.

Im Beziehungsfeld „Museen und ORF“ hat das elektronische Massenmedium zwei gänzlich verschiedene Funktionen: Radio und Fernsehen berichten über Ereignisse und Sachverhalte, also auch über Museen und Museumspolitik. Radio und Fernsehen sind aber auch selbst museumsähnliche Institute - als Präsentations- und Speicherraum für Objekte, Personen und gesellschaftliche Zusammenhänge.

Der öffentliche Rundfunk hat seine Unentbehrlichkeit für die Gesellschaft und seinen Gegensatz zu den „Kommerziellen“ auf den Gebieten Information, Kunst und Kultur zu beweisen.

Der ORF versteht sich dementsprechend als kulturelles Netzwerk von zwölf Radioprogrammen, zwei nationalen Fernsehprogrammen (mit neun lokalen Fenstern) und dem europäischen Satellitenkanal 3sat. Dieses, jedenfalls in Europa einmalige, Netzwerk ermöglicht es dem ORF, Ereignissen, Kulturangeboten und den Erfordernissen des Publikums in Summe zu entsprechen, selbst durch Produktionen schöpferisch tätig zu sein und die Ergebnisse sinnfällig zu präsentieren.

Die Förderung von Kunst und Kultur ist für die Gesellschaft, also auch für die Rundfunkgesellschaft, von erheblicher Bedeutung. Die Zukunft einer Gesellschaft hängt entscheidend von den kreativen Potentialen ihrer Mitglieder ab. Diese herauszu-

bilden, hervorzu bringen und zu finanzieren, ist die bedeutendste Aufgabe der Kulturpolitik, aber auch der Rundfunkpolitik.

Zudem ist die Beschäftigung mit Kunst die interessanteste, spannendste, persönlichste und oft auch unterhaltendste Art und Weise, über die Welt und sich selbst nachzudenken. Kulturelle Arbeit als lästigen Belang in Opferpose zu verrichten, ist nicht nur anstrengend, sondern letztlich kontraproduktiv. Wer die Kunst nicht liebt, der soll sie in Ruhe lassen. Das gilt allgemein, also auch für mein Haus.

Unabhängig von den ausgestellten Objekten ist das Museum eine „mentale Institution“ (Peter Sloterdijk). Es bedarf keiner Worte - von Radio und Fernsehen lässt sich ähnliches nicht sagen. Der medialen Überschwemmung gegenüber hat das Museum die Möglichkeit, als Modell einer souveränen Auswahl und Aneignung zu gelten.

Verglichen mit der elektronischen Annäherung hat der physische Besucher eines Museums mehr Möglichkeiten, sich einem Werk zu nähern und ein Verhältnis zu ihm zu entwickeln, es zu verinnerlichen. Fernsehen und Radio sind rasch flüchtige Medien. Das Museum ist hingegen auch ein Mittel zur „Entdeckung der Langsamkeit“ (Sten Nadolny), eine Zeitinsel.

Das Museum ist ein Ort der Originale, Fernsehen und Radio hingegen erzeugen oft nur „zweite Wirklichkeiten“ Das Wesen

der Kunst ist nicht ohne weiteres in Radio und Fernsehen zu verschieben. Gerade Künste wie die Malerei und die Bildhauerei lassen sich nicht, ohne ihre Aura zu verlieren, 1:1 elektronisch verpflanzen. Information ja, Sinnlichkeit aber leider nein.

Dennoch: Die Suche nach neuen Mitteln und Wegen der Gestaltung, der Präsentation und der Wissensvermittlung war und ist für den ORF eine unendliche Geschichte. Ausreden zählen nicht, wir müssen mit dem erreichten Zustand permanent unzufrieden sein und können unsere Begehrlichkeiten nicht delegieren.

Aber: Radio- und Fernsehprogramme zeichnen jedenfalls Geschichte auf. Niemand wird die gesellschaftliche, also auch die kulturelle Entwicklung unseres Landes in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts umfassender und vielfältiger dokumentieren können, als die Archive des Österreichischen Rundfunks. Als Kulturspeicher und Geschichtsschreiber ist der ORF auch Bewahrer und Vermittler nationaler Identität. Wir sind quasi ein elektronisches Museum des Homo austriacus.

Die Museen sind unersetzbare Förderer und Bewahrer unserer Kultur. Der öffentliche Rundfunk garantiert diesen Institutionen einen entsprechenden medialen Stellenwert. Wir können durch unsere Berichterstattung auf das Angebot der Museen hinweisen, zu deren Besuch animie-

ren, aber auch für ihre Anliegen Öffentlichkeit schaffen, mit ihnen kooperieren, sie quasi „ausstellen“ Nur eines können und wollen wir nicht: sie ersetzen.

Und nun ein bißchen vom „Spielbein“

Wenn man über das Thema „Museum und Öffentlichkeit“ diskutiert, darf man auch fragen, wieviel Öffentlichkeit verträgt eigentlich das Museum? Sind Museen nicht vor allem Orte der Verinnerlichung, der Zwiesprache zwischen Modellen der Welt oder des Menschen und deren Betrachter? Hat der Kunsttourismus, der im letzten Jahrzehnt eine unglaubliche Öffentlichkeit erzeugt hat, den allgemeinen Kunstverständ tatsächlich gefördert oder verstehen nur noch mehr Leute noch weniger von Kunst? Sind die Kunstdurchhäuser à la „Centre Pompidou“ Maßstäbe für künftige Museumskonzepte oder bedienen sie nur ein Förderband, über das Kunst als Kuriosum erlebt wird, quasi als crazy Peep-Show einer verrückten Gesellschaft?

Als tüchtiger Museumschef gilt heutzutage einer, der die Statistik zu bedienen weiß. Erst Besucherrekorde, die dann von Politikern gerne in Relation zur Frequenz von Fußballstadien gesetzt werden, machen auch den Museumschef europa- oder gar olympiareif. Dazu gehört selbstverständlich eine optimale Öffentlichkeitsarbeit, und Sieger wird nur, wer sich auch medial gut verkaufen kann. Wie der Besu-

cher hineingegangen und wie er wieder herausgekommen ist, ob ein Kunsterlebnis, das auch den Schöpfern der Werke einigermaßen gerecht geworden ist, stattgefunden hat, bleibt freilich unkontrolliert.

Aus diesem Klima heraus hat sich auch eine neue Spezies des Kunstbetriebes gezüchtet, die sogenannten Ausstellungsmauler: Die Schneckenburgers, die Szeemänner, die Füchse, die Hoets und Hultens - alle begnadete Öffentlichkeitsarbeiter - haben das hochbezahlte Kunststück zustande gebracht, den Künstlern und Werken, die sie präsentieren, den Rang abzulauen. Sie sind die eigentlichen Heroen eines Kunstbetriebes geworden, der die Künstler als notwendige Zutat ausweist, sie aber schon konzeptionell als zweitrangig behandelt. Die Meister haben das Match gegen die Gurus bis auf weiteres verloren!

Als Beispiel: Kaum jemand weiß, was auf der derzeitigen „Documenta“ in Kassel in Sachen Kunst tatsächlich los ist, jeder kann aber fast täglich innere und äußere Befunde Jan Hoets den Medien entnehmen. 180 Künstler aus aller Welt müssen als Staffage für einen begnadeten Selbstinszenator herhalten, der sich zum Zentrum dieser wichtigsten Kunstausstellung für Zeitgenössisches gemacht hat. Ist das die Öffentlichkeit, die wir hier fordern wollen?

Ist das die Öffentlichkeit, die man von den Medien Rundfunk

und Fernsehen einfordert? Ist es in einem solchen Klima erstaunlich, daß die „Seitenblicke“ zumindest so viele Einladungen zu Vernissagen wie die Kulturredaktionen bekommen? Ist es also wirklich wahr, daß 100 Schaulustige in einer Ausstellung oder vor dem Bildschirm mehr wert sind, als der eine, dem die Kunst tatsächlich Lebensmittel ist?

Gehen wir doch einmal vom Gegenteil aus, und gönnen wir in Zukunft der Kunst und ihren Kennern im Museum jene Ruhe, um die man sie mehr und mehr bringt. Hören wir auf, der Kunst ein Talent zur immer besser vermarktbares Massenware anzuhängen, und legen wir die missionarische pseudo-demokratische Geste ab. Kunstproduktion, Kunstwerke und deren Rezeption bedürfen der Initimität, der Möglichkeit eines optischen Geheimpaktes. Warum lächelt die Mona Lisa? Niemand wird es je mehr erfahren, weil wohl kein Kunstliebhaber je wieder mit ihr allein gelassen wird. Und den Reisebus aus Düsseldorf oder Wiener Neustadt wird sie ihr Leben lang nur auslachen.

Doch zurück zum Geschäft: Das Talent von Rundfunkmachern liegt darin, daß sie mehr Augen und auch mehr Ohren haben, als der sogenannte Normalmensch. Die Kamera ist unser drittes Auge und das Mikrophon unser drittes Ohr. Dieser Zustand ist an sich bemedenswert, verheißt aber an sich noch nichts Gutes, denn oft genug

kann er auch zur Behinderung werden. Unsere pseudo-organische Mehrausstattung läßt uns manchmal als halbblind oder halbtaub erscheinen. Der Künstler fühlt sich, so er lebt, mißverstanden, der Museumschef tobt, weil der Redakteur wieder einmal das Falsche geschaut oder gehört hat, der Zuseher findet den Bericht insgesamt unvollständig und fade, weil er das komplette „Anstatt-Erlebnis“ wünscht. Alle wollen oder erwarten von uns Rundfunkmenschen wirkliche Wirklichkeit.

Ich fürchte, diesem Anspruch können wir nie gerecht werden. Der unmittelbare Ohren- und Augenkontakt zwischen Kunst und Rezipienten, das gegenseitige Erzählen von sinnlichen Hör- und Sehgeschichten, ist durch kein Zwischenmedium zu ersetzen.

Original und Reproduktion, ein altes Thema, dem nur durch Bescheidung und Toleranz beizukommen ist. Immer sind unsere Farben falsch, nie stimmen die Proportionen und immer sind die Ausschnitte falsch gewählt - jeder Fernsehbericht über eine Ausstellung hat's schwer. Ein bißchen besser hat es das Radio, da sich der Hörer die Bilder dazu selbst im Kopf macht. Darum gilt auch dieses Medium weithin als das intelligenter, weil wer wirft sich schon sich selbst vor?

Aber natürlich: Die eigene Unzufriedenheit, Kunst nicht wirklich stimmig vermitteln zu können, treibt uns an. Tagtäglich

mühen sich Redaktionen ab, bessere Darstellungs- und Vermittlungsformen zu finden und neue Dramaturgien des Anhörens und Ansehens von Kunst mit unseren Kunstaugen und Kunstohren zu entwickeln.

Die Kunst ist so alt wie die Menschheit. Radio und Fernsehen sind vergleichsweise junge Medien. Wir lernen täglich dazu und begnügen uns nicht damit, satt über die größte Öffentlichkeit im Lande zu verfügen. Das „Wie“ wird uns immer wichtiger als das „Wie-oft“ oder das „Wie-lange“

Die tägliche Information über das kulturelle Leben in diesem Land ist ein Hauptthema des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Es ist weder Belang noch Spekulation, sondern sinnstiftend für unsere Existenz. Wir können aber nur informative Bausteine erzeugen, derer sich Seher wie Hörerselbständigbedienen müssen. Die Konditionierung unserer Kundschaft von Kindesbeinen an, um unsere Bilder und Töne zu einem Gedankenhaus zusammensetzen zu können, muß die Gesellschaft außerhalb der Rundfunkgesellschaft leisten, sonst führt der tägliche Bild- und Tonsalat zwangsläufig zum Kopfsalat.

Wer nicht hören und sehen kann, kann auch nicht fühlen! Der Dialog zwischen Rundfunkmachern und ihrem Publikum setzt beidseitige Mündigkeit voraus. Diese herzustellen sind wir alle täglich aufgefordert.

Paläste, Magazine oder Plastik- labyrinthe

Reinschau'n - was schaut raus? Die Seite der Museums- BesucherInnen

Hadwig Kräutler

In letzter Zeit fällt dem etwas aufmerksameren Beobachter der österreichischen Museums-Szene auf, daß diese Art der Aufforderung zum „Reinschaun“ und ähnliche Formulierungen in Zusammenhang mit besucherbezogener Museumsarbeit inflationär verwendet werden. Im Jargon der PR-Fachleute, der sich üblicherweise aber eher auf Bankgeschäfte, Waschmittel, Softdrinks o. ä. richtet, wirbt man für Museumsbesuche. Das Verhältnis von Produzent und Konsument im Falle der Museums- und Ausstellungsarbeit läßt sich jedoch nur uninformativ in solcher Weise verschleiern. Das Verhältnis und die Selbstverständlichkeit, mit der alltägliche Warentausch, Warenangebot, Warendeklaration und Mengen-Preise einerseits, und der doch erlernte Um-

gang mit der eigenen, besseren oder schlechteren monetären Kaufkraft andererseits, der, um im Jargon zu bleiben, durch Lernen „baby-leicht“ geworden ist - sind im Museum, noch dazu im öffentlichen Museum (d. h. dem von öffentlichen Geldern getragenen), ganz und gar nicht gegeben (vgl. Cameron 1982; D'Imaggio/Useem 1978; Bourdieu 1984).

Was läßt sich im Museum schon so unproblematisch tauschen, so selbstverständlich und scheinbar von den persönlichen und gesellschaftlichen Vorbedingungen so unabhängig „erwerben“? Nichts, auch nicht in den mit Recht vielgelobten und in vielem vorbildhaften ausländischen Museen. Denn hinter den dort vorgefundenen Möglichkeiten für die BesucherInnen/BenutzerInnen steckt eine ganze Menge gewachsener, institutioeller Tradition, die sich der Aufgabe der Öffentlichkeit gegenüber immer wieder neu stellt, und auch eine daraus entwickelte Selbstverständlichkeit in personeller, struktureller und finanzieller Vorsorge für diese Besucherfreundlichkeit. (vgl. AAM 1990).

Das Museum als Lern- und Erlebnisort

In keiner der verschiedenen gängigen Museumsdefinitionen und in keiner einschlägigen Diskussion wird bezweifelt, daß die spezifische Qualität der Institution Museum, die sie von anderen Bildungs- und Wissenschaftsein-

richtungen unterscheidet, durch die Tatsache gegeben ist, daß sich ihre diversen Arbeitsformen grundsätzlich um das wirkliche und originale Objekt drehen. (vgl. ICOM 1990)

Die Anliegen der Museologen in diesem Objekt-Zusammenhang umfassen sowohl das Sammeln, Erforschen und Erhalten der Objekte, als auch die Verpflichtung, dafür zu sorgen, daß die „Sprache“ der Objektarbeit (in all ihren Erscheinungsbildern und Äußerungsformen) verständlich wird und bleibt, daß nichts sie, die Museologen, die exklusive Kaste der im Sprachbesitz Seienden bleiben/werden. (De la Torre/Monreal 1982, 18)

Diese verschiedenen, sogenannten klassischen Museumsfunktionen - Sammeln, Erhalten, Erforschen, Vermitteln - müssen in harmonischem und bewußt berücksichtigtem Gleichgewicht innerhalb des Museumsganzen erfaßt und bearbeitet werden (vgl. Mensch 1991, 63), um der Definition von Museum zu entsprechen (vgl. ICOM 1991, 3). Um für Verständnis und die Möglichkeit der Kommunikation, dies ist ein Schlagwort auf das noch näher eingegangen werden muß in dieser „Sprache“ auf breiter und intendierter Basis zu sorgen, ist die Dimension „education“, also zielgerichtetes, mit pädagogischen Überlegungen auf den Partner orientiertes publikumsbezogenes Bildungshandeln notwendig. Dies soll in keiner Weise die ausschließlich

fachdisziplinäre Sammlungsarbeit schmälern. Diese öffentlichkeitsbezogenen und bildungspolitischen Aspekte der Museumsarbeit müssen die traditionellen Museumsfunktionen aber in den unerlässlichen sozialen Kontext stellen (vgl. ROM 1976; Chambers 1984). Allein das Interpretieren der Erkenntnisse, Beziehungen und aktuellen Probleme für ein breites Publikum ist in der Lage, die anderen Funktionen, das Sammeln und Bearbeiten der Objekte, sinnvoll, bedeutungsvoll und, längerfristig gesehen und einer demokratischen und pluralistischen Gesellschaftsform entsprechend, verantwortbar zu machen. Eine Ausgewogenheit der unterschiedlichen Arbeitsformen führt zu einem symbiotischen Verhältnis von Gebrauch und Aufbewahrung. Sie sind beide notwendig, um das Studium (in allen möglichen Stufen der Wissenschaftlichkeit), die Lehre und den Genuß/das Erlebnis des natürlichen und kulturellen Erbes zu gewährleisten.

Obwohl seit Jahrzehnten weltweit die Tendenz deutlich in Richtung gesteigerter Berücksichtigung der Besucherwünsche und -bedürfnisse geht, gibt es noch immer eine Mehrzahl von Museen und Ausstellungseignissen, die die musealen Funktionen Bildung und Vergnügen überhaupt nicht, oder nur oberflächlich anerkennen, die diese Aufgabe nicht institutionell getragen sehen und daher auch keinen

selbstverständlichen Ansatz dafür anbieten.

Selbst wenn „Außenseiter“ (und als solchen erlaube ich mir nun einmal auch einen so anerkannten Soziologen wie Heiner Treinen, der sich seit Anfang der 70er Jahre mit Arbeiten zu, wie er sie nennt, massenmedialen Aspekten der Museumsarbeit befaßt, zu apostrophieren, weil er eben nicht aus dem Museum spricht) sagen, „die Bildungsaufgabe wird von allen Museumsarbeitern mit einem hohen Stellenwert angegeben“ (Treinen 1981,13) scheint mir dies einer Überprüfung zu bedürfen.

Das weitverbreitete Elfenbeinturm-Dasein, so m. E., läßt die, auf den ersten Blick ähnlich klingende, aber mit viel mehr Hintergrundinformation agierende Aussage des Brünner Museologen Z. Z. Stransky, die Sache doch weit besser treffen. Er meinte bei einer Tagung in Salzburg 1989: „Pädagogik wird von allen im Museum akzeptiert und ist in aller Mund. Selbst traditionelle Museumsfachleute haben nichts gegen die Pädagogen, weil sie sich einerseits sicher fühlen, daß diese sich nicht in ihre Angelegenheiten einmischen werden, und sie andererseits annehmen, daß diese nur ihre Erkenntnisse popularisierend an die Besucher weitergeben“ Er stellte dann aber die Frage, ob diese Art der pädagogischen Verbrämung des Museums geschehens nicht allzu kurz griffe, ob damit nicht die zentrale, erkenntnisfördernde und spezifisch

museumsinhärente Aufgabe der Befassung mit dem Objekt vergessen werde, und meinte, der eigentliche Bildungsansatz im Museum müsse Museopädagogie oder ähnlich heißen und als zentrales museologisches Anliegen gewertet werden (Stransky 1989, 7).

Es kann also grundsätzlich wirklich nicht nur darum gehen, im Nachhinein noch etwas mit den Besuchern arbeiten zu dürfen, sondern es muß von der Institution und von vornherein, mit dem Ziel der Benutzbarkeit durch die unterschiedlichsten BesucherInnen, Zielgruppen, Genußfreudigen, Erholungs- und Inspirationssuchenden gerechnet werden.

Dabei muß bei der Museumskonzeption, bei der gezielten Sammlungstätigkeit und bei der architektonischen Grundlage des Museums begonnen werden. Die rein fachspezifische Fragestellung und Ausrichtung der Kenntnisse muß einem breiteren, interdisziplinären und vernetzungsfreudigen, den ganzheitlichen Alltagserfahrungen der Besucher entgegenkommenden Standpunkt Platz einräumen. Dies bedeutet für viele traditionelle, große Museen unerwünschte Neuerungen (weil Unruhe und neue Arbeit entstehen), ungewohnte Arbeitsformen, neue Menschen, neue Umgangsnotwendigkeiten, neue Budgeterfordernisse und dies alles bei schlechter Aussattung und sowieso deutlich zu knappen Finanzmitteln.

Kommunikationsprozesse im Museum

Um ein konsistentes Image für eine Institution zu schaffen, sind umfassende theoretische und praxisbezogene Überlegungen und daraus folgend Arbeitsstrukturen und Aktivitäten notwendig. Diese sollten von einer kritischen Bestandsaufnahme der vorhandenen Potentiale an Besuchermöglichkeiten, der Teilhabe, der Benutzung und des Genusses ausgehen und diverse Szenarien (Schwerpunkte, Kostenlevels, Zeithorizonte) für deren Realisierung vorschlagen.

Auf der institutionellen Ebene sollten diese Aktivitäten auf einem Museumskonzept basieren, das Richtlinien für die Sammlungsarbeiten und deren Gebrauch in „policies“ festhält, das die Rollen vorgibt und das Verhältnis zum Publikum und ganz generell zur Öffentlichkeit beschreibt.

Dialogbereitschaft, fortlaufende Kontakte und Erfahrungsaustausch mit den verschiedenen Partnern der Öffentlichkeit, vor allem natürlich lebendige und erfreuliche Ausstellungsangebote werden das noch immer herumspukende Image des Museums von Verstaubtheit, Ewigkeitsgültigkeitsanspruch oder Langeweile in Vorstellungen von aktiven, offenen und ansprechbaren Orten verwandeln, die interessiert sind, ihre Sammlungen relevant zu machen und zu halten, und die

dabei auf Input von Seiten der Besucher angewiesen sind.

Die anerkannten und am selbstverständlichssten zugänglichen Kommunikationsformen von Museen sind die ständigen und temporären Ausstellungen, die die Sammlungsbestände nutzen. Sehr viele Museen gleichen aber in ihren ausschließlich Objekt-bezogenen, puristischen Präsentationen noch immer den ‚visible storage‘-Räumen amerikanischer Institutionen. Sie, die traditionellen Aufstellungen, berücksichtigen in ihrem Layout und Design weder die Möglichkeiten der Kommunikationsprinzipien von Storyline, Gestaltpsychologie oder anderer dramaturgischer Mittel und lassen oft einfachste didaktische Hilfestellung oder selbst die Berücksichtigung physischer Gegebenheiten und entsprechende Annehmlichkeiten vermissen.
(vgl. Belcher 1991)

Wenn Ausstellungen und Schauräume in ihrer Gestaltung die Prädisposition der Besucher reflektieren, d. h. Vorwissenstand, Interessenslage, körperliches Wohlbefinden berücksichtigen, Lernschritte und Lernhilfen anbieten, Besucheraktivitäten und Mit-Mach-Möglichkeiten einschließen, und eventuell sogar ein feed-back der Besucherreaktionen einplanen, so werden Bildungsverantwortlichkeit der Öffentlichkeit gegenüber und eine partnerschaftliche Haltung zum Benutzer deutlich demonstriert. (vgl. AAM 1990)

Um andere, noch weiterführende Kanäle diversifizierter Publikumsarbeit zu öffnen und das Publikum, die Besucher zu ermutigen, die verschiedenen Möglichkeiten der Museumsangebote zu nutzen, bedarf es der klaren Vertretung ihrer Interessen innerhalb des Museumsteams und entsprechender institutioneller Entscheidungen und Vorgaben. Eine Publikumsarbeit, die eine extensive Partnerschaft der Besucher mit dem Museum anbieten will, wird mit Bestimmtheit strukturelle, personelle und finanzielle Vorbedingungen benötigen und Ansprüche an Zeit, Raum, Objektverfügbarkeit und Einrichtungen anmelden müssen. Dies führt naturgemäß zu konfliktiven Situationen.

Entsprechend den Vorstellungen von Hilmar Hoffmann, ehemaliger Kulturdezernent der Museums-Boom Stadt Frankfurt/Main, dürfen diese aber nicht vernachlässigt werden und damit in der institutionellen Versenkung verschwinden, sondern müssen als lebendiger Dialog gefördert und als produktive Momente gesehen werden.
(vgl. Hoffmann 1982, 50)

Hier kann von schon durchgeführten Untersuchungen und Beispielen gelernt werden. z. B.: von ‚Museum and Public‘ (Ganzeboom 1989) oder der „National Strategy for Museums“

Dabei können schon vorliegende Erfahrungsberichte und

andernorts schon durchgeführte Untersuchungen genutzt werden, z.B. die Studie „Museum and Public“ (Ganzeboom 1989) oder die Broschüre „National Strategy for Museums“ (Museums Association 1991), um den Museumsbesuchern und -besucherinnen mehr als nur einen flüchtigen „Schau rein“-Moment zu bieten.

Literatur:

Abele, H. (1989 b) Österreichs Wirtschaft als Sponsor, Forschungsauftrag, BMWF, Wien

AAM (American Association of Museums (1991) Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums.

AAM Standing Professional Committee on Education (1990) 'Standarts, a Hallmark in the Evolution of Museum Education', Museum News, (69) 1, 78-80, Washington, D.C.

Belcher, M. (1991) Exhibitions in Museums, Leicester University Press, Leicester

Bitgood, S. et al 819889 Visitor Studies 1988: Theory, research and practice, Center for Social Design, Jacksonville

Bourdieu, P. (1974) Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/Main

Bourdieu, P. (1984) Distinction, Paris

Cameron, D. F. (1972) 'Problems in the language of museum interpretation', In: International Council of Museums, The papers from the Ninth General Conference of ICOM, The museum in the service of man today and tomorrow, The museum's educational and cultural role, 89-99, UNESCO, Paris

Cameron, D. F. (1982) 'Museums and public access: the Glenbow approach', International Journal of Museums Management and Curatorship, 1 (3) 177-96; Butterworths, London

Chambers, M. (1984) 'Is anyone out there? audience and communications', Museum News, 62 (5) 47-54, Washington, D.C.
Dela Torre, M./Monreal, L. (1982) Museums an investment for development, International Council of Museums, Paris

Dimaggio, P./Useem, M. (1978) 'Social class and art consumption', Theory and Society, 5, 141-6

Ganzeboom, T. (1989) Museum and public - The public and the approach to the public in Dutch museums, Amsterdam

Hoffmann, H. (1982) 'Der Vermittlungsauftrag der Museen - Konflikte und Autonomie des Museums und Interessen des Museumsträger', Historisches Museum der Stadt Frankfurt (Hrsg.), Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit, 45-50, Frankfurt/Main

Hooper-Greenhill, E. (1988) 'Counting visitors who count' in: Lumley, R. (Hrsg.) The museum time-machine: Putting cultures on display, 213-32

Hooper-Greenhill, E. (1991) Writing a museum education policy, Leicester University, Leicester

ICOM (International Council of Museums) (1990), Statutes. Code of Professional Ethics, ICOM, Paris

Marte, H. (1991) 'Aufbruch in den Bundesmuseen, aktuelle Aspekte der Reform' in, A. Kohl et al. (Hrsg.), Österreichisches Jahrbuch '90 für Politik., Oldenburg-Verlag, München

Mensch, P. van (1991) 'New directions', ICOM/CECA-Education, no. 12/13 - Museum education and research, ICOM/CECA, Paris

Merriman, N. (1991) Beyond the glass case - The past, the heritage and the public in Britain, Leicester University Press, Leicester

Museums Association (1991) A National strategy for museums, London

ROM (Royal Ontario Museum) (1976) Communicating with the visitor - guidelines for planning, ROM, Toronto

Stransky, Z. Z. (1990) 'Museums - melting pots or crossroads of disciplinary fields?' unveröffentlicher Vortrag, Symposium des Europarates, „Museen und das europäische Erbe“, 24. 28. September 1990, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

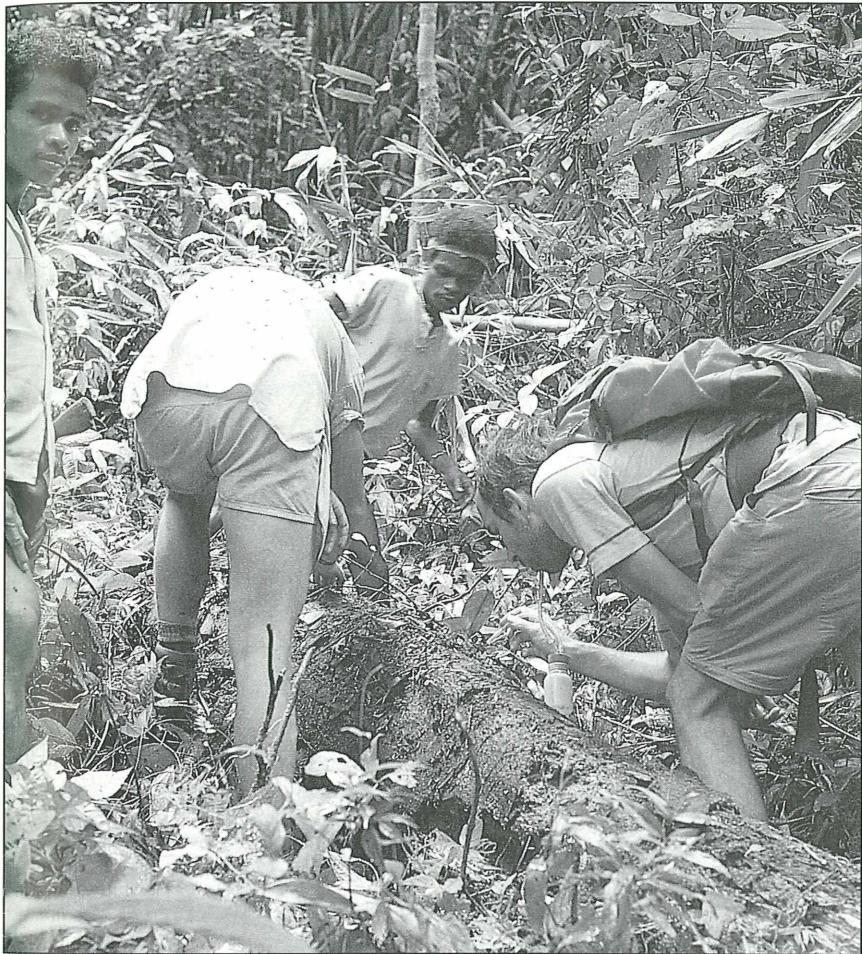
Treinen, H. (1981) 'Das Museum als Massenmedium Besucherstrukturen, Besucherinteressen und Museumsgestaltung' in: ICOM/CECA - Deutschsprachende Arbeitsgruppe (Hrsg.), Museumspädagogik, Museumsarchitektur für den Besucher, Hannover 1980, 13-32, Postscriptum Verlag, Hannover

Anmerkungen:

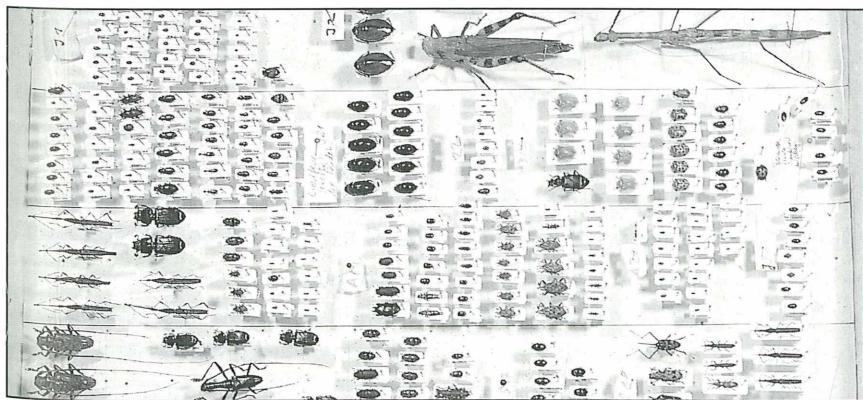
1) Vgl. z.B.: Titel und Faltprospekt der Ausstellungen anlässlich des Jubiläums „100 Jahre Rheinregulierung 1992; Prospekt des Jugendclubs „Museumstiger“ des Niederösterreichischen Landesmuseums, Jänner/Februar 1992; Veranstaltung des Österreichischen Verbandes der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen, 16./17. Mai 1992.

2) Vgl. z.B.: ICOM-Definition: Ein Museum ist eine der Öffentlichkeit zugängliche, nicht auf Gewinn ausgerichtete, ständige Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zweck des Studiums, der Bildung und des Vergnügens materielle Zeugnisse der Menschen und ihrer Umgebung sammelt, bewahrt, erforscht, vermittelt und ausstellt (Internationaler Museumsrat, Statutes.Code of Professional Ethics, ICOM, Paris 1991, 3).

Museum und Wissenschaft



Wissenschaftler des Naturhistorischen Museums, Wien, dokumentieren die Insektenfauna eines zugrunde gehenden Abschnittes im Regenwald der Molukken



Sammlungslade im Museum

Das naturwissenschaftliche Museum soll die Auseinandersetzung der Menschen mit der Umwelt provozieren und durch wissenschaftliche Forschung eine überprüfbare Beweisführung ermöglichen.

So könnte man die sehr unterschiedlichen Aussagen zu diesem Themenkreis zusammenfassen.

Der Anspruch von Sigbert Riccabona, Landesumweltanwalt von Tirol, an das Museum ist der einer sinnlichen Landschaft der Selbst-identifikation, der Standortbestimmung und der Begegnung mit sich selbst. Es soll Erfahrungen vermitteln und der bewußten Wahrnehmung der Welt um uns dienen.

Das Museum kann dadurch dem Verlust der ökologischen und kulturellen Vielfalt, der Degradiierung des Raumes durch wachsende Geschwindigkeit, sowie dem Schwinden des Vertrauens in die sinnliche Wahrnehmung entgegenwirken.

Michael Martys, Direktor des Alpenzoos Innsbruck, verwies auf die gemeinsame Verpflichtung von Museum und zoologischem Garten, die Beziehungen zur Natur in unserer Zeit zunehmender Entfremdung wieder herzustellen. So lässt sich Bereitschaft zum Schutz der Natur wecken. Dabei ist nicht die Quantität des Ausgestellten von Bedeutung, sondern die inhaltliche Abgrenzung und thematische Einteilung. Das bloße Herzeigen von Tieren kann nicht Aufgabe der Museen und Zoos sein. Wesentlich ist vielmehr, die durch Mutation und Selektion geförderte Anpassung an die verschiedenen Lebensräume zu veranschaulichen.

Museen und zoologische Gärten ergänzen sich nicht nur in ihrem Vermittlungsauftrag, sondern auch bei der Grundlagenforschung und im angewandten Naturschutz. Eine wichtige Funktion zoologischer Gärten ist die Haltung von Reservepopulationen aussterbender Tierarten. Sie sind daher auch als „Museen aussterbender Tierarten“ zu verstehen. Diese Domäne naturwissenschaftlicher Museen ist dagegen die wissenschaftliche Klassifizierung der Vielfalt und die Erforschung von Verbreitungsmustern in der belebten und unbelebten Natur. Umfangreiche Sammlungen, Dokumentationsmaterial und Bibliotheken, die der zunehmenden wissenschaftlichen Erkenntnis gerecht werden, sind eine Grundvoraussetzung für die Forschung. Der Nachweis von Floren- und Faunaveränderungen liefert überprüfbare Belege für die Veränderungen der Lebensräume. Gerhard Tarmann, Zoologe am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, zeigte dies anhand der im Tiroler Landesmuseum gespeicherten Daten und Sammlungen. Schlußfolgerungen dieser Art setzen eine wissenschaftliche Zuordnung voraus. Diese verleiht Objekten der Natur einen von Geschmack und Börsenkursen unabhängigen Wert.

Heinz A. Kollmann

Natur und Museum

Michael Martys

Gundsätzlich scheint zwischen zoologischen Gärten und naturkundlichen Museen ein Gegensatz zu bestehen, werden doch in einem Fall lebende Tiere präsentiert, im anderen Fall Sammlungen von Präparaten, Fossilien u.ä. angelegt. Dennoch gibt es eine Reihe von Parallelen, Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten, die dem Besucher solcher Einrichtungen eine ganz besondere Erlebniswelt eröffnen. Mehr als 100 Mio. Menschen besuchen jedes Jahr die etwa 200 europäischen Zoos. Z. B. hat der Berliner Zoo über 3 Mio. Besucher im Jahr 1991 verzeichnet. Das sind mehr als die gesamte Deutsche Bundesliga an Schlachtenbummlern in ihre Fußballstadien locken konnte. Wie aber werden wir diesem Ansturm gerecht? Oder besser: was können wir mit diesem Potential von informationswilligen Menschen anfangen?

Offensichtlich besteht ein starkes Bedürfnis, die Erlebniswelt des Zoos aufzusuchen und auf diese Weise mit mehr oder weniger wilden, seltenen oder in ihrem Bestand gefährdeten Tieren in Kontakt zu treten. Dabei ist unbestritten, daß der Zoo immer Beschränkung bedeutet. Wir können keinen Vogel so weit fliegen lassen,

keine Gazelle so weit hopsen lassen, wie sie eigentlich könnten. Dennoch gibt es eine Reihe von guten Gründen, die moderne Tierhaltung im Zoo nicht nur rechtfertigen, sondern geradezu zu einer Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft werden läßt. Das Selbstverständnis eines Zoos, wie eines Museums beruht auf vier Standbeinen: Erholung und Freizeit für den streßgeplagten, modernen Massenmenschen, der im Zoo ein „Fenster zur Natur“ findet. In weiterer Folge ergeben die Grundlagenforschung, die Bildung und Information, sowie der Arten- und Naturschutz zusammen das Hauptargument für den Zoo. Diese gesellschaftspolitisch relevanten Aspekte gewinnen in dem Maße an Bedeutung, in dem die Erhaltung einer lebenswerten Umwelt zu einem allgemein menschlichen Thema geworden ist. Natürlich braucht die Menschheit zum Überleben kein Museum und keinen Zoo, um wieviel ärmer wir in unserer Gefühlswelt und Erlebnisfähigkeit ohne diese Institutionen wären, das ist eine andere Frage. „Letztlich werden wir nur erhalten, was wir lieben. Wir lieben nur, was wir kennen. Wir kennen aber nur, was wir selber gesehen haben“ (Baba Dioum). Oder kurz gesagt: wir sind nur bereit zu schützen, was wir auch kennen.

Dennoch darf ein Zoo der Zukunft keine Ansammlung von möglichst vielen Beispielen aus der belebten Tierwelt sein, sondern bedarf, ähnlich wie ein Mu-

seum, einer inhaltlichen Abgrenzung und thematischen Einteilung. Eine der wichtigsten Aufgaben ist dabei die Vermittlung von Wissen über ökologische Zusammenhänge. Auch der Zoo verfehlt seine oben definierte Aufgabe, wenn er dem Besucher „nur“ Tiere zeigt. Es muß vielmehr Verständnis geweckt werden für den dazugehörigen Lebensraum und die durch Mutation und Selektion geförderten Anpassungen an bestimmte Lebensbedingungen. Den Besuchern von naturkundlichen Museen und zoologischen Gärten soll die Vielfalt und Einzigartigkeit dieser Anpassungsvorgänge, zugleich auch die Unwiederbringlichkeit und Verletzlichkeit eines solchen lebenden Systems bewußt gemacht werden. Gerade diese Aufgabe wird in zunehmendem Maße wichtig, je mehr sich der moderne Mensch der Natur entfremdet hat.

Das Ende des 20. Jahrhunderts ist durch einen dramatischen Rückgang der natürlichen Lebensräume und der Vielfalt von Pflanze und Tier in allen Teilen der Erde gekennzeichnet. Man rechnet, daß etwa 30.000 Tier- und Pflanzenarten vom Aussterben bedroht sind. Es handelt sich dabei nicht um irgendwelche exotischen Kleinschmetterlinge oder unscheinbare Kleinlebewesen, es sind auch eine ganze Reihe Tierarten der engeren Heimat unmittelbar bedroht. Beispiele lassen sich genügend finden: Seeadler oder Brachvogel, Steinkauz oder Raubwürger, Fischotter und Zie-

sel oder gar Bär, Wolf, Luchs und Wildkatze. Für alle diese Tierarten ist nicht nur der berühmte „Flaschenhals“ eng, da steckt gewissermaßen auch der „Korken“ drin! Zoologische Gärten versuchen, ihren Teil zur Schadensbegrenzung beizutragen und haben daher in verstärktem Maße die Aufgabe übernommen, Tierarten, die in ihrer Existenz gefährdet sind oder in freier Wildbahn überhaupt ausgestorben sind, in geeigneten Einrichtungen zu halten und zu erhalten.

Tiere im Zoo sind die „diplomatischen Gesandten“ ihrer wilden Artgenossen, sie werben für den Erhalt der Tierwelt und für den Schutz der Lebensräume. Andererseits sind die Tierbestände zoologischer Gärten zugleich auch Reservepopulationen für die Natur, denn sie sind die Voraussetzung für Projekte der Wiederausiedlung in freier Wildbahn. Das „Europäische Erhaltungszuchtprogramm“ ist eine der Maßnahmen zoologischer Gärten, um im Rahmen von Wiederausiedlungsprojekten Tierarten in ihren angestammten Lebensräumen bzw. in (meist) noch zu schaffenden Naturreservaten wieder heimisch werden zu lassen. Über 250 Zoos in praktisch allen Ländern Europas sind an derartigen EEPs beteiligt. Das Ziel ist der Aufbau von genetisch möglichst breit gefächerten Populationen, die für die Rückführung dieser Tierwelt in die Natur geeignet sind. Wenn dabei trotz aller Anstrengungen der Zoos kaum mehr

als einige 100 Arten, wenn es hoch kommt vielleicht an die 1000, gerettet werden können, so ist damit doch ein Teil der Schuld, die wir Menschen auf uns geladen haben, an die Natur zurückgegeben worden.

Auch der Alpenzoo Innsbruck hat in seiner kurzen Geschichte von 30 Jahren diese Aufgabe intensiv wahrgenommen, indem er durch Nachzuchterfolge bei Bartgeier, Fischotter, Waldrapp und vielen anderen heimischen Tierarten eine Grundlage für solche internationalen Natur- und Arten- schutzprojekte geliefert hat. Der moderne Zoo wird damit zu einer „Arche Noah“ für die Tierwelt. Unter diesem Gesichtspunkt ist ein zoologischer Garten auch als „Museum für aussterbende Tierarten“ zu verstehen.

Museale natur- kundliche Sammlungen

- ein Eckpfeiler moderner Umweltforschung

Gerhard M. Tarmann

Umweltdiskussionen haben heute fast alle Bereiche unseres täglichen Lebens erfaßt. Auffas-

sungsunterschiede in der Beurteilung von Fragen entstehen vielfach durch die Schwierigkeit, Argumente auf einer sauberen, ehrlichen und überprüfbaren Beweisführung aufzubauen.

Naturkundliche Museen besitzen oft riesige Sammlungen, Datenarchive und Bibliotheken. Viele dieser Sammlungen haben regionalen Bezug und sind als historisches Beweismaterial für Vergleiche mit rezenten Daten von großer Bedeutung. Als Hüter und Betreuer dieser Informationsressourcen kommt den Museen herausragende Bedeutung zu. Die klassifizierenden Wissenschaftsbereiche wie Systematik, Taxonomie und Nomenklatur, also das Erkennen und Benennen von neuen Arten von Pflanzen und Tieren und deren Einordnung in ein klassifizierendes System, liegen ja seit jeher in der Hand der Museen. Die Museen sind es auch, die das wertvolle Typenmaterial, also jene Originalexemplare, nach denen Arten beschrieben wurden, bewahren.

Anhand unseres Tiroler Landesmuseums möchte ich Ihnen als Diskussionsimpuls einige Beispiele bringen, wie wir uns vorstellen, wie man museale Umweltforschung betreiben kann und sollte. Da wir in Innsbruck derzeit keine Gelegenheit haben, mit entsprechend modern gestalteten naturkundlichen Schausammlungen Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben, sind wir einen anderen Weg gegangen. Ausgangspunkt war, wie so oft im Le-

ben, eine Katastrophe. Als am 6.8. 1985 das Tiroler Landeskundliche Museum Zeughaus, in dem die naturwissenschaftlichen Sammlungen des Ferdinandeums untergebracht waren, von einer verheerenden Flutkatastrophe verwüstet wurde, sahen wir uns gezwungen, unsere Arbeit neu zu gestalten und zu überdenken.

Im Zuge der Restaurierungsarbeiten, die sich noch über Jahrzehnte erstrecken werden, versuchten wir, die vorhandene Information computermäßig zu erfassen und auszuwerten. Das Sammlungsmaterial wird auf neuesten wissenschaftlichen Stand gebracht und internationale Spezialisten werden zugezogen. Dies versetzt uns heute in die Lage, ein rasch abfragbares Datenarchiv historischer Umweltdaten von bereits beachtlichem Umfang zu besitzen. Restaurierungen, Sammlungsneuaufbau, Archivarbeit und aktive Freilandforschung bilden hier eine untrennbare Einheit.

Nicht nur die genaueste Bestimmung und Registrierung der Objekte, sondern auch ihre übersichtliche und sichere Lagerung ist unerlässlich. Baukastensysteme haben sich für die Lagerung bestens bewährt. Sie sind herkömmlichen Lagerungsmethoden in Form von Einzelsammlungen, die oft aus historischen Gründen oder aufgrund von Auflagen bei der Schenkung nicht aufgeteilt werden dürfen, in Handlichkeit und Übersichtlichkeit weit überlegen. Eine Konzentration

auf einzelne spezielle Fachgebiete ist nötig, um zumindest in irgendeinem Teilgebiet Fachkompetenz erreichen zu können. Das weitere Aufbereiten der in den Sammlungen enthaltenen Information, das heute mit moderner EDV-Technik viel leichter zu bewältigen ist wie früher, eröffnet der musealen Arbeit neue Dimensionen. Konsequente Freilandarbeit muß diese Informationsaufbereitung unterstützen. Nur im Vergleich von historischen Daten mit aktueller Information aus neuen Freilandstudien können Veränderungen erkannt und für Umweltfragen nutzbringend eingesetzt werden.

Was geschieht nun konkret, was für Umweltfragen von Bedeutung ist?

1) Derzeit entsteht eine neue Landesflora von Tirol und Vorarlberg, die auf historischen Daten und jahrzehntelangen Aufsammlungen aufbaut. Die computermäßig gespeicherte Information ist verknüpft abfragbar und für Umweltfragen direkt nutzbar. Sehr schön kann man die Veränderungen in der Pflanzenwelt unseres Landes in den letzten Jahrzehnten erkennen und beweisen. So gibt es Gebiete im Inntal (z. B. bei Fiecht bei Schwaz), wo nachweislich in den letzten hundert Jahren über 100 Pflanzenarten verschwunden sind. Allerdings sind etwa ebensoviel Pflanzen zu verzeichnen, die in dieser Zeit neu dazugekommen sind. Viele dieser Neuzuwanderer sind ausländische, früher in Tirol nicht heimi-

sche Arten, die durch Aussaat, Verschleppung oder aktive Zuwandlung in unser Land kamen. Die verschwundenen Arten sind hauptsächlich Bewohner ursprünglicher Feucht-, Sumpf- und Augebiete, die durch Verbauung oder Trockenlegungen verschwunden sind.

2) Auf zoologischem Sektor arbeiten wir an computerisierten Datenarchiven über Tiroler Vögel und über alpine Schmetterlinge und Käfer.

3) Einen Forschungsschwerpunkt bilden Studien mit neuen Methoden über die Lebensweise alpiner Schmetterlinge. Hier konnten in den letzten Jahren besonders schöne Erfolge erzielt werden. Nicht weniger als 26 für die Wissenschaft neue Arten wurden von uns im Alpenraum entdeckt. 17 dieser neu entdeckten Tierarten wurden bisher beschrieben, benannt und veröffentlicht.

Es sind vor allem die höchsten Gipfellagen, die unbekannte Lebensformen beherbergen. In den wenigen Pflanzenpolstern lebt eine hochspezialisierte, vielfach endemische, also auf nur diesen einen oder wenige einzelne Fundpunkte beschränkte Tierwelt. Wegen der kurzen Flug- und Tagesaktivitätszeit der Imagines, also der ausgewachsenen Schmetterlinge, die oft nur wenige Minuten am Tag und insgesamt nur wenige Tage im Jahr beträgt, sind Beobachtungen oft nur unter extremen Bedingungen möglich. Neben beharrlicher, konsequenter Geländearbeit ist selbstverständ-

lich auch etwas Glück nötig, um Neuentdeckungen zu machen. Doch auch durch reine museale Arbeitstätigkeit beim Überprüfen alter Bestimmungen in den vorhandenen Sammlungen wurden bereits mehrere neue Arten entdeckt, die bisher verkannt wurden. Fehlbestimmungen, die seit Jahrzehnten in der Literatur Eingang fanden, werden oft als altbekannte Tatsachen akzeptiert und das kritische wissenschaftliche Denken so ausgeschaltet. Nichts ist hier schädlicher als der Glaube an eine Fachautorität. Irren ist oft nicht nur menschlich, man müßte bessersagen „Irren ist päpstlich!“, weil man eben nur in der laufend kritischen Überprüfung von Aussagen der Wahrheitsfindung näher kommen kann. Die konsequente Forschung auf diesen Gebieten, wie auch noch intensivere Freilandstudien werden hier sicherlich zu weiteren Überraschungen führen.

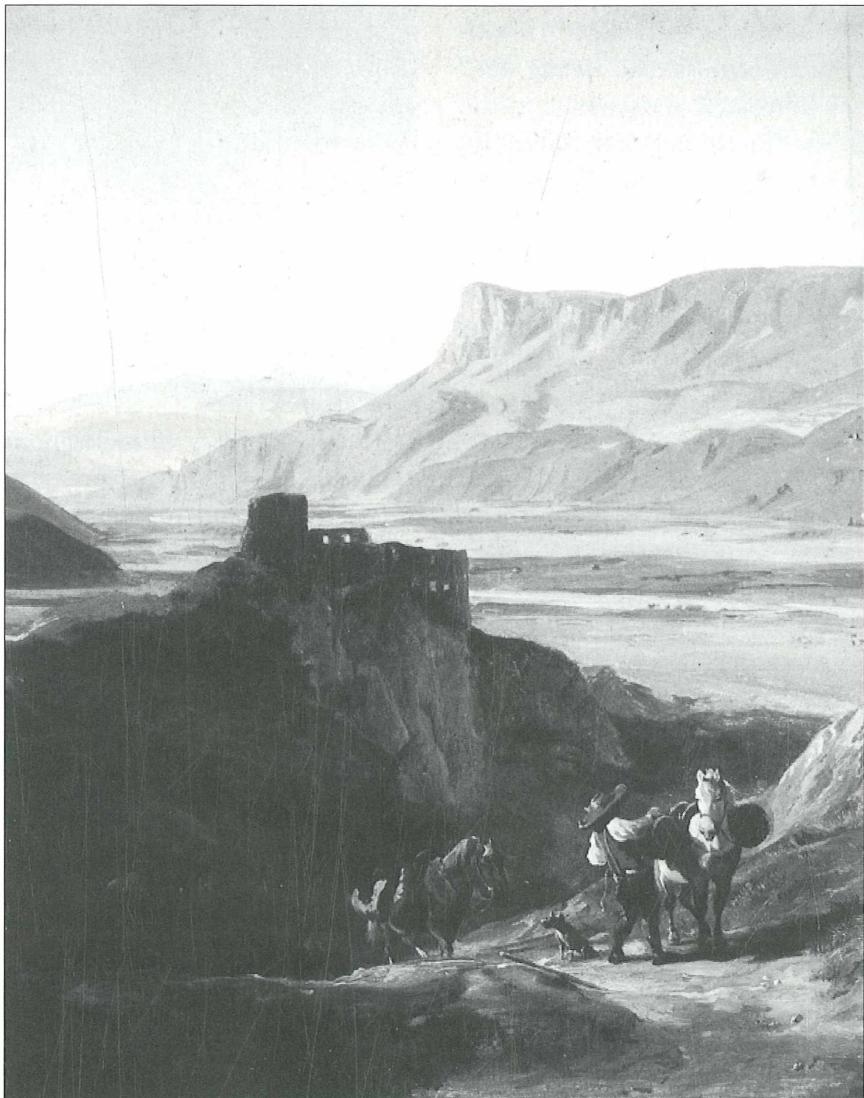
Ökologische Bewertungstabellen, die direkte Aussagen über die Gefährdung von Arten im Alpenraum und die Gefährdungsursachen ermöglichen, sind in Ausarbeitung. Erste Beispiele liegen vor. Die Bedeutung von Schmetterlingen als Bioindikatoren, als empfindliche Umweltzeiger, kann bewiesen und vorhandenes Spezialwissen genutzt werden.

Die Bedeutung der Alpen als herausragendes biogenetisches Reservat im Zentrum Europas wird hier durch museale Forschung eindrucksvoll belegt.

Natur im Museum, Museum für die Natur

Sigbert Riccabona

Die Ausstellung „Malerische Reise durch Tirol“ hat deutlich gemacht, welchem Wandel in relativ kurzer Zeit unsere Kulturlandschaft unterworfen wurde und noch ist. In der Ausstellung konnte man sich in die Landschaftsbilder des vergangenen Jahrhunderts versenken, draußen in der freien Natur waren Rahmen aufgestellt an den einstigen



Johann Georg Paul Mohr, „Tal in Welschtirol (Ruine Brunenburg mit Etschtal)“ um 1838, Öl auf Lwd., 41 x 60 cm

Standorten der Maler.

Dieses Erlebnis von drinnen und draußen zeigte einmal die Landschaftsveränderungen, zum anderen machte es deutlich, wie sehr auch heute noch unser inneres Bild von Landschaft und Natur von der Sichtweise der Künstler geprägt ist. Noch immer ist jene romantische Auffassung und Darstellung in uns präsent.

Wenn man an die Wurzeln des Naturschutzes zurückgeht, so war es dieser emotionale Bezug über das Bild der Landschaft und die dabei angesprochenen Gefühle, der den Naturschutz begründete. Theodor Rousseau (1812 - 1867), ein französischer Landschaftsmaler, der besonders die Waldlandschaften um Paris darstellte, beeindruckte die Bürger so stark, daß nach seinem Tode diese Waldmotive unter Schutz gestellt wurden. Dieser Schutz widerstand auch den Bestrebungen, den Wald im Zuge der Stadterweiterung zu roden. Es war die erste Unterschutzstellung eines Landschaftsteiles der Welt.

Damit will ich sagen, daß die Art wie wir Landschaft wahrnehmen und in uns aufnehmen, sehr stark auch von künstlerischen Darstellungen und Beschreibungen abhängig ist. Kunst schafft neue Wirklichkeiten und neue Sichtweisen.

Im Zuge der Entwicklung der Naturwissenschaften kam immer mehr der Aspekt des Messens, Zählens und Wägens auf. Die Umwelt des Menschen wurde zusehends verdinglicht. Die Land-

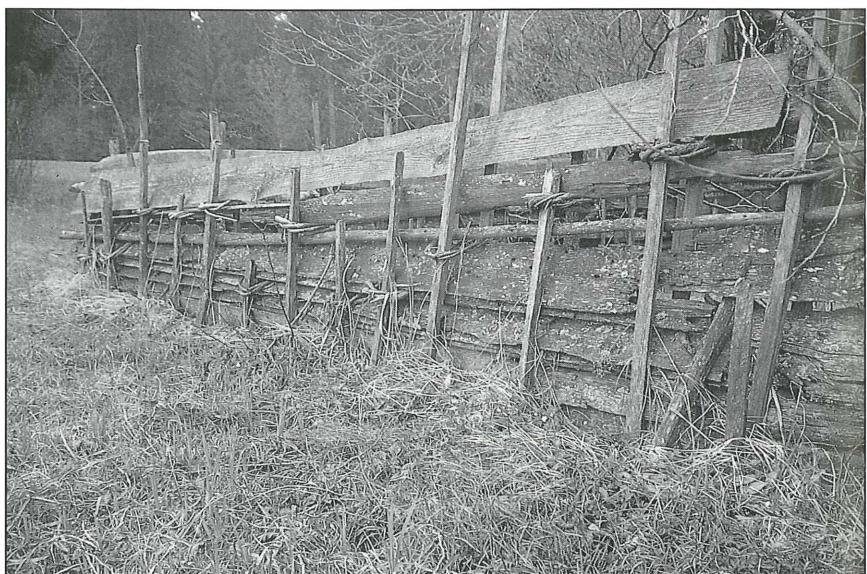
schaft wurde sozusagen von der inneren Erlebniswelt bei Beschreibungen und Abbildungen abgekoppelt. Sehr gut nachvollziehen läßt sich dies in der Ausgestaltung von Plänen. Man denke hier an Pläne, die Indianer zeichneten und die heutigen Systempläne, z.B. eines U-Bahn-Netzes.

Auch in den verschiedenen Bewilligungsverfahren, wenn Projektauswirkungen begutachtet werden, beschränken sich die Untersuchungen auf den ökologischen Bereich, in welchem z. B. Pflanzen gezählt werden, chemische Reaktionen des Bodens gemessen, der Schall in Dezibel ausgedrückt werden kann. Bei der Prüfung der Frage nach der ästhetischen Beeinträchtigung des Projektes wird dann versucht, möglichst zu messbaren Daten zu kommen, bis hin zur numerischen Ästhetik. Durch diese Entwicklung wird die Landschaft lediglich

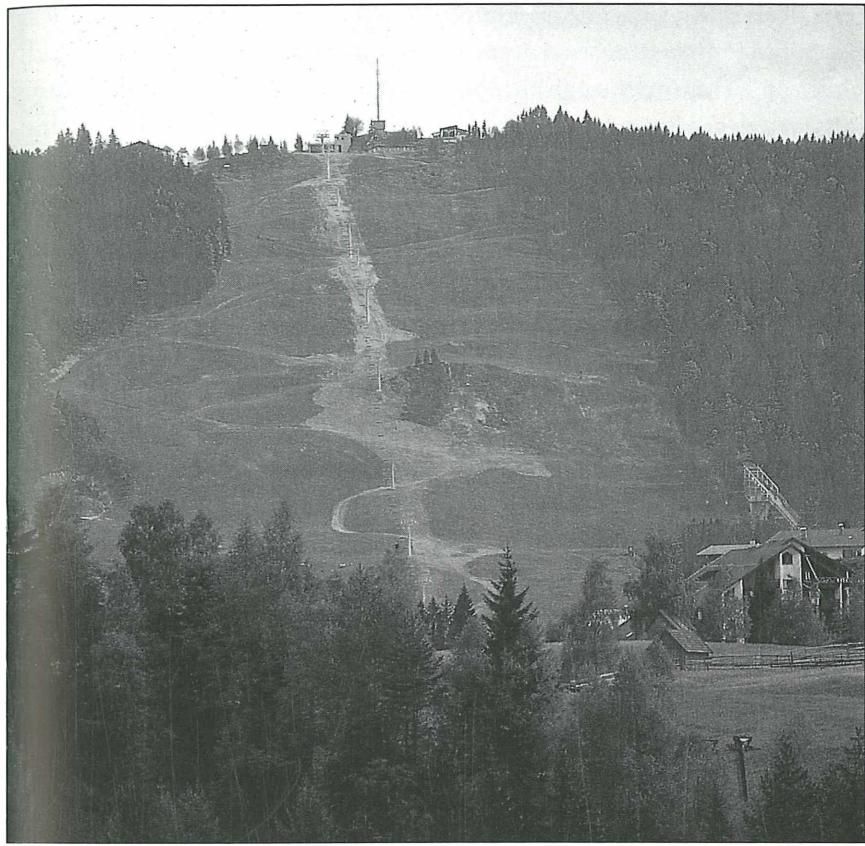
in ihrer horizontalen Dimension betrachtet. Man begnügt sich damit, daß die Landschaft als eine Ansammlung von aneinander gereihten Biotopen besteht oder mit Proportionsuntersuchungen (Goldener Schnitt etc.).

Die Landschaft hat aber auch eine Vertikale. Darunter verstehe ich die anderen Dimensionen, wie Glaube, Mythos, Märchen, Gefühl, Stimmung. Wenn z. B. ein Mensch des Mittelalters einen Hirsch an einem Fluß sah, so war das für ihn ein Abbild des Göttlichen in der Welt, indem er darin ein Symbol der nach Gott dürstenden Seele sah. Natur und Landschaft waren für den Menschen immer schon Gleichnis, Abbild, Symbol und auch Rechtfertigung des gesellschaftlichen Wertsystems und der gesellschaftlichen Organisation.

Sehr gut kann dies z. B. erkannt werden im gesellschaftlichen



Iter



Seefeld

Wandel im Zuge der Französischen Revolution. Sowohl nach der Abschaffung der politischen Willkürherrschaft durch die Revolution von 1688/1689 in England, als auch nach der Französischen Revolution wurde Freiheit aus dem Naturrecht begründet. Es entwickelte sich der Landschaftsgarten in England; in Frankreich entstanden Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks; der Haß der Revolution galt dem aristokratischen Luxuspark, der weder nützlich noch moralisch ist. Befragungen in der Gegenwart ergaben, daß das Unberührte, das

Freiwachsende zunehmend als ein Symbol für Freiheit von Sachzwängen, von Ordnungsüberhang und Regelungen an Bedeutung in der Wertschätzung der Bevölkerung gewinnt.

Die reale Landschaft ist ein aufgeschlagenes Buch der Geschichte, in das jede Epoche sich eingeschrieben hat. Sie ist im Wortsinn sedimentierte Geschichte der Natur, in die vermittelnd oder bestimmend stets auch Gewalt und Herrschaft eingegriffen haben.

Ästhetische Fragen werden immer vor diesem Hintergrund gesehen werden müssen. Ihr Ziel

sollte nach meiner Auffassung besonders darin liegen, die vielen verborgenen Botschaften unserer Landschaft erlebbar zu machen, um so zu erkennen, daß das, was draußen in der Landschaft geschieht und gestaltet wird, in enger Resonanz mit meiner inneren Landschaft steht.

Die obigen Ausführungen sollen deutlich machen, daß das Wissen allein über ökologische Zusammenhänge in der Umweltdebatte nicht ausreicht. Gefordert wird eine stärkere Berücksichtigung der ästhetischen Bildung und eine Schule des Sehens. Es geht darum, die Verbindungsfäden des Menschen hinaus in die Landschaft nicht abreißen zu lassen, sondern im Gegenteil sie stärker zu knüpfen und sichtbar zu machen. Wir leben in einer Zeit des Wertewandels und in einer Zeit, in der sich der tertiäre Sektor zunehmend vergrößert. Soziologen haben festgestellt, daß damit verbunden sich eine Persönlichkeitsstruktur herausbildet, die kulturell und räumlich immer weniger gebunden ist und sich hedonistisch und egoistisch verhält. Der Wertewandel birgt auch die Gefahr in sich, daß zwei Reaktionsmuster sich herausbilden, das eine geht in Richtung eines neuen Fundamentalismus, Traditionalismus (Versteinerung und Konservierung), das zweite geht in die Richtung der Leugnung und Verdrängung überlieferter Werte, dies führt letztlich in eine Orientierungslosigkeit, zu Drogen- und Alkoholkonsum. Beide

Entwicklungen sind gerade im Alpenraum kulturell und ökologisch eine große Gefahr. Hinzu kommt auch, daß aus der Perspektive der europäischen Ballungsräume in Richtung Alpen eine Rollenzuweisung und Fixierung entsteht, indem man im Alpenraum lediglich ein gewaltiges Wasserreservoir, einen Freizeitpark für die angrenzenden Industriegebiete und schlußendlich einen Transitkorridor für Wirtschaftsprodukte und Touristen sieht.

Ohne Bewahrung der kulturellen Identität ist jeder Widerstand gegen diese Entwicklung aussichtslos. Es gilt, einen Weg zwischen den beiden oben angeführten Entwicklungsperspektiven zu finden. In dieser Situation kommt den Museen, besonders den Heimatmuseen in den Dörfern, eine große Bedeutung zu. Dies soll anhand der heute auftretenden Zeitphänomene, die weltweit feststellbar sind, gezeigt werden.

Einem Verlust der kulturellen Vielfalt, z. B. Sterben der Sprachen der Welt: schätzungsweise 1/3 der 6.000 Sprachen der Welt werden von den nachwachsenden Generationen nicht mehr gesprochen), steht ein Verlust der ökologischen Vielfalt nicht nach (Artensterben).

Phänomen der wachsenden Geschwindigkeit: Hohe Geschwindigkeiten zerstören die Beziehungen zu den einzelnen Dingen des Raumes, Geschwindigkeit trennt, Geschwindigkeit degradiert den Raum zur Bedeu-

tungslosigkeit. Geschwindigkeit hat mit Macht zu tun, Macht zieht Grenzen (Trennwirkung der Autobahn, der Hochspannungsleitungen, der Liftschneisen, etc.) und ängstigt.

Phänomen des Schwindens der Sinne: Der sinnlichen Wahrnehmung, als einer wesentlichen Orientierungshilfe des Menschen, kann nicht mehr vollends vertraut werden, weil die Sinneslügen um sich greift, die Kultur der Sinne verarmt. Schon gibt es natürliche Stoffe, die Nahrungsmitteln einen Geschmack verleihen, der ihnen in Wirklichkeit nicht zukommt, Geräuschkulissen versuchen ein Hotel in eine andere Wirklichkeit zu versetzen, von der Bar bis in die Toilette, Cyber-Space führt uns in virtuelle Wirklichkeiten.

All diese rapid auf uns einstürmenden Einflüsse können verheerende Wirkung auf unsere innere Landschaft haben wie: Identitätsverlust, Ängste, Hedonismus, Sinnverlust, Drogenkonsum.

Information allein ist zu wenig, sondern den Erfahrungen, den bewußten Wahrnehmungen und dem Suchen nach Antworten auf Fragen die jede Zeit, jede Generation und Gesellschaft sich immer wieder neu zu stellen hat, will sie lebendig bleiben, ist Raum zu geben. Hiezu braucht es Experimentierfelder des Sinnlichen, der Ästhetik, der Begegnung, der Kommunikation und des persönlichen Betroffenseins. Wo anders als in Museen könnte dies alles

stattfinden? Sicherlich werden alte eingefahrene Pfade und traditionelle Werte oft aufgebrochen, wenn Museen auch als eine sinnliche Landschaft der Selbstidentifikation, der Standortbestimmung und der Begegnung mitsich selbst verstanden werden.

Die Kunst war immer auch schon ein Instrument, um die Widersprüche des Lebens zu überwinden und damit einen Glanz der Hoffnung für eine bessere Zukunft aufzuleuchten zu lassen.

Die eingangs zitierten Phänomene werden uns überrollen, wenn wir sie nicht bewußt machen (Umwelt-, Natur- und Landschaftsschutz sind auch ein Wahrnehmungsproblem) und wir uns mit ihnen nicht auseinander setzen.

Angst, Grenzen, Geschwindigkeit, Verlust der Vielfalt können nicht mit wissenschaftlichen Untersuchungen allein bewältigt werden, sondern benötigen die kreativ-künstlerischen Kräfte des Menschen, die in einer tiefen Begegnung mit Kultur und Natur freigesetzt werden.

Kunst und Ökologie sind letztlich zwei Seiten ein und derselben Medaille; eine wesentliche Rolle der Museen müßte darin liegen, die scheinbare Trennung, die sich eingeschlichen hat, aufzuheben und zur Findung einer neuen Ganzheit, die der Bewahrung der kulturellen Vielfalt und schöpferischen Kraft des Menschen einerseits und der Artenvielfalt und Selbstgestaltungskraft der Natur (Erhabenheit) andererseits dient.

Das Museum und seine Partnerschaft mit der Bibliothek

Eva Ramminger

Es ist hier im Laufe der Referate und Diskussionen immer wieder das Bild vom elfenbeinernen Turm verwendet worden. Dieses Bild kann im großen und ganzen jedoch nicht nur auf Museen, sondern auch auf die Situation der österreichischen Bibliothekslandschaft, insbesonders der Großbibliotheken übertragen werden. Doch wird den Bibliothekaren in letzter Zeit das Leben zunehmend erschwert. Die Bibliotheken und ihre Bestände werden von der Öffentlichkeit entdeckt, teils durch Berichte über spektakuläre Ankaufspolitik, teils durch groß angelegte und werbewirksam veröffentlichte Faksimiledrucke wertvoller Bestände durch die Verlage oder durch eine verstärkte Beschickung von Großausstellungen. Dadurch und durch eine aktiver Medienpräsenz eröffnet sich dem Publikum eine überraschende Fülle unbekannter Schätze und Schönheiten.

Leider ist es insbesonders den Großbibliotheken bis heute noch

nicht gelungen, diesem Trend wirklich zu folgen. Vielmehr kämpft man nach wie vor um eine sinnvolle Lösung des schon fast klassischen Konfliktes um die antithetischen Ausrichtungen einer Bibliothek. Übrigens ein Konflikt, der bekannterweise nicht nur die Bibliotheken betrifft. Auf der einen Seite die Ausrichtung als Gebrauchsbibliothek: In ihr soll mit möglichst liberalen Benützungsbestimmungen versucht werden, allen Benützern - d.h. sowohl dem Interessierten als auch dem Fachmann ein möglichst großes und möglichst modernes Angebot an Informationen zu bieten. Dem gegenüber steht die Aufgabe des Sammelns und Bewahrens der Bestände. Besonders die Universitätsbibliotheken übernehmen als Landesbibliotheken in fast allen Bundesländern Österreichs auch die Funktionen einer Archivbibliothek. Sie sind verpflichtet, regionales Schrifttum zu sammeln und für die Nachwelt zu erhalten.

Dazu kommt, daß sich die wesentlichsten strukturellen Veränderungen der letzten Zeit vornehmlich auf die moderne Gebrauchsbibliothek auswirkten. Angefangen mit der Einführung des internationalen Leihverkehrs bis zur Erfassung der Bestände mittels automationsunterstützter Systeme zielen diese Verbesserungen vor allem darauf ab, eine möglichst rationelle Bewältigung des Massenproblems zu ermöglichen: d.h. sowohl der zunehmenden Masse an Benützern als auch

der sowieso schon längst unübersehbaren Masse an neuerscheinenden Informationsträgern Herr zu werden.

Die Auswirkungen eines solchen Konfliktes werden noch verstärkt durch einen schon fast sprichwörtlich schlechten Ruf der Bibliotheken. Nicht umsonst gelten speziell die bundesstaatlichen Bibliotheken als Inbegriff verstaubten Beamtentums. Ganz deutlich spiegelt sich diese Einstellung bei den recht zahlreichen Benutzern wider, die die Bibliotek mit einem deutlichen Gefühl der Unzufriedenheit verlassen. Die Gründe dafür sind leider sehr vielfältig. Zum einen ist es für den durchschnittlichen Benutzer nicht unbedingt einsichtig, warum er nicht für den gesamten Bestand einer Bibliothek mit den gleichen Benützungsbestimmungen rechnen kann. Die Auswahlkriterien für eine Aufstellung eines Buches in einer Sondersammlungsabteilung und den damit einhergehenden drastischen Benutzungsbeschränkungen sind nämlich für ihn nur von nebensächlicher Natur. Ihm geht es um den Inhalt des Werkes. Die Sondersammlungen entstehen hingegen aufgrund äußerer Merkmale. Dabei kommen verschiedene Kriterien zum Tragen: Alter des Buches und seine Seltenheit, künstlerische Ausstattung durch Buchmalerei, Druckgraphik oder einen besonderen Einband, wichtige handschriftliche Eintragungen oder eine bemerkenswerte Provenienz.

Ein anderer Grund für die Frustration des Benutzer liegt in der unzureichenden Betreuung durch das Personal. Hier ist die Schuld vor allem einer ungenügenden Ausbildung zuzuschreiben. Hierbei wird der Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Benutzerschulung überhaupt stark vernachlässigt. Es liegt daher vor allem im Interesse des einzelnen Bibliothekars, sich durch Studien in der Freizeit weiterzubilden. Nur dort, wo dieses Interesse vorhanden ist, kann dem Benutzer eine befriedigende Hilfestellung bei der Suche nach Informationen gewährt werden.

Noch schwieriger stellt sich die Situation in den Sondersammlungsabteilungen dar. Für die Arbeit mit der sehr vielschichtigen Materie des alten Buches wäre eine äußerst langwierige Spezialausbildung notwendig. Eine optimale Bearbeitung der noch zum Großteil unaufgearbeiteten Bestände erfordert genaue Kenntnisse über fast alle Wissenschaftsdisziplinen. Darüberhinaus sollte durch die Ausbildung vermehrt ein allgemeines Problembewußtsein des einzelnen Bibliothekars gegenüber den Altbeständen geweckt werden. Besonders deshalb, weil die Sondersammlungen durch ihre strukturelle Abgesondertheit vom normalen Bibliotheksbetrieb rein psychologisch gerne in den Hintergrund rücken und somit schlicht übersehen werden.

Dazu kommt, daß die meisten Großbibliotheken Österreichs

unter einer äußerst prekären Raumsituation leiden. Meist ist es auch bei gutem Willen der Bibliotheksleitung unmöglich, die unterprivilegierten Sondersammlungen zumindest räumlich aufzuwerten. Ein Ausweg aus dieser Misere würde, meines Erachtens, darin bestehen, diese Abteilungen überhaupt aus der räumlichen Einheit der Bibliothek herauszulösen.

Es könnte sich so eine Forschungsstätte herausbilden, mit dem Ziel, dem bisher zu wenig beachteten Stellenwert der Bibliothek als Pflegerin des kulturellen Erbes endlich gerecht werden zu können. Dies kann nur durch durch Verstärkung der Öffentlichkeitsarbeit und durch die Übernahme musealer Funktionen realisiert werden.

Damit komme ich auf den eigentlichen Ansatzpunkt meiner Überlegungen zu sprechen, nämlich auf das Verhältnis von Bibliothek und Museum und den Vorteilen einer möglicherweise verstärkten Partnerschaft. So unterschiedlich beide Institutionen ihren Kulturauftrag erfüllen, durch die Sondersammlungsgebiete nähert sich die Bibliothek dem Museum doch in großer Weise. Aus der Sicht der Sonder-Sammlungen der Bibliothek könnte sich in Zukunft das Museum sogar zu einer kulturellen Institution mit Modellcharakter entwickeln.

Schon in ihrer Ausrichtung sind beide außerordentlich ähnlich. Die Abteilungen des alten

und wertvollen Buches in der Bibliothek verfolgen, wie bereits ange deutet, ein Sammel- und Bereitstellungskonzept, das sich grundlegend von der Gebrauchsbibliothek im herkömmlichen Sinn unterscheidet. In einer modernen Gebrauchsbibliothek, wie z.B. einer Universitätsbibliothek, muß eine möglichst umfassende Ankaufspolitik für alle wissenschaftlichen Disziplinen verfolgt werden. Die Bereiche des alten und wertvollen Buches hingegen bevorzugen ein Sammelprinzip, das sich vor allem nach äußereren Kriterien richtet. Im Vordergrund steht hier vor allem die Ergänzung bereits vorhandener, historisch gewachsener Einheiten und lokalhistorisch wichtiger Sammellegebiete.

Doch muß man sich realistischerweise sehr wohl eingestehen, daß selbst mit bestem Willen eine Zusammenarbeit nicht von heute auf morgen zustandekommen kann. Zu viele Hindernisse wären im Bereich der Bibliotheken auszuräumen, schon alleine um einen Sinneswandel beim Bibliothekar hervorzurufen. Dennoch sollte die Forcierung der musealen Funktionen einer Bibliothek, insbesondere der Sonder-Sammlungen stets als Ziel vor Augen sein.

Als ein absolutes Desiderat erscheint mir daher die Forderung nach einer Erweiterung des vorhandenen Raumangebotes. Es sollte den Sonder-Sammlungen die Möglichkeit geboten werden, mit ihren Schätzen an die Öffentlich-

keit treten zu können. Dabei wären Ausstellungen willkommene Hilfsmittel bei der Bewältigung der ausstehenden wissenschaftlichen Bearbeitung der Bestände. Viele noch unerschlossene und daher unbekannte Bestände könnten durch ein bloßes Zur-Schau-Stellen der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Daneben hätten eigene Ausstellungsräume den Vorteil einer optimalen konservatorischen Aufstellung, weil sie einheitlich den Büchern angepaßt werden könnten. Dies ist vor allem der große Nachteil von Großausstellungen, die meist als Mischausstellungen konzipiert sind. Dort werden den Büchern als den empfindlichsten Objekten durch die Kombination mit andersgearteten Objekten unverantwortliche klimatische Ausstellungsbedingungen und Lichtverhältnisse zugeschrieben. Meines Erachtens sollte hier die Bibliothek einen viel stärkeren Impuls setzen und sich von solchen Mischausstellungen zunehmend zurückziehen. Es wäre aus den unterschiedlichen konservatorischen Gründen wesentlich vorteilhafter, Buchbestände in einem geeigneten Ausstellungsraum unterzubringen. Den könnte nun die Bibliothek bereitstellen und in Form von Ergänzungsveranstaltungen dem Ausstellungsthema der Museen zur Seite stehen. Als positiven Begleiteffekt ergäbe sich, daß das Publikum wesentlich stärker für ein Ausstellungsthema angesprochen wird, wenn es mehrere kul-

turelle Institutionen dazu anregen würden. Thematische Schwerpunkte wie die Veranstaltungen über die Maximilianische Zeit im heurigen Jahr mögen als Beispiel dienen. Voraussetzung dafür ist wiederum eine wesentlich stärkere Zusammenarbeit mit dem Museum.

Lassen sie mich nun noch einen letzten, mir sehr wichtig erscheinenden, Punkt anführen: die restauratorischen Maßnahmen, die sowohl das Museum wie auch die Bibliothek betreffen, die aber für beide aus den verschiedensten Gründen ein großes Problem darstellen. Besonders die Bibliotheken leiden unter einer jahrelangen Vernachlässigung der Bestände. Die Tatsache, daß eine ständige Pflege und restauratorische Betreuung der Bestände von äußerst wichtigem Interesse ist, wurde erst durch Unglücksfälle in letzter Zeit wirklich erkannt. Ein rasches Handeln ist angesagt, um einem endgültigen Verfall noch entgegenwirken zu können. Doch die Bestände der Museen leiden aus ähnlichen Gründen. Sowohl räumliche wie auch finanzielle und vor allem personelle Probleme verhindern in den meisten Fällen die Einrichtung einer Restauratorenstelle in beiden Institutionen. Daher sollte hier auf möglichst unbürokratische Weise versucht werden, übergreifende Hilfestellungen zu ermöglichen.

Im Zeitalter von Wegwerflektüre, optischen und akustischen Ersatz- bzw. Konkurrenzmedien werden immer wieder Unkenrufe

über den Verfall der Buchkultur laut. Es ist daher höchste Zeit, daß sich die Bibliothek ihrer Vergangenheit besinnt und diese Besinnung auch in die Öffentlichkeit trägt. Durch ihre wichtige bildungspolitische Funktion muß einem Verlust des Wissens der Vergangenheit aktiv entgegengewirkt werden. Damit soll eine Neubewertung des Buches in der Öffentlichkeit bewirkt werden. Diese Maßnahmen sollen mithelfen, die Stellung des Buches zu einem auch in der Zukunft unverzichtbaren Medium zu stärken.

Das Salzburger Landesarchiv

Zentrum landeskundlicher Forschung

Friederike Zaisberger

Im Salzburger Landesarchiv stehen fünf Gruppen für die Forschungstätigkeit zur Verfügung: das historische Archiv, die Zentralregisteratur, die historische Bibliothek, die Amtsbibliothek und die Werkstätten.

In den Werkstätten (Restaurierung, Buchbinderei, Mikrofilmanlage) werden die hauseigenen Bestände gesichert und geschützt. Die Amtsbibliothek gliedert sich in die zentrale Bücherei im Landesarchiv und die Bibliotheksaußenstellen bei den einzelnen Abteilungen. Innerhalb des Amtes und der Bezirkshauptmannschaften ist ein Entlehnverkehr möglich. Der gesamte Buchbestand mit etwa 60.000 Bänden ist durch EDV erfaßt und für jeden Archivbesucher im Rahmen des Benützerdienstes im Landesarchiv zugänglich, ebenso wie die Dokumentation der Salzburger Nachrichten seit 1945. Die historische Bibliothek ist eine Standbibliothek. Die Benützung ist nur während der Öffnungszeiten möglich. Sie ist eine im Laufe der letzten 120 Jahre von den Landesarchivaren rein unter dem Gesichtspunkt der Erforschung der Geschichte Salzburgs zusammengetragene Büchersammlung und umfaßt etwa 30.000 Bände.

Die Zentralregistratur umfaßt die Aktenablage des Amtes der Salzburger Landesregierung, der Bezirkshauptmannschaften, des Landes- und der Bezirksgerichte (Grundbuch) bis einschließlich 1975 und ist wegen der 50jährigen Aktensperre von 1945 an nicht allgemein zugänglich. Zu diesen Beständen kommen noch Akten der österreichischen Bundesforste und der Kataster der Vermessungsämter. Nach Ablauf der 50jährigen Schutzfrist werden die Akten der Zentralregistraturskar-

tiert und dann in das historische Archiv überführt.

Derzeit umfaßt das historische Archiv das erzbischöfliche Archiv vor 1803, das Archiv des Domkapitels und der Landschaft, Bestände der Regierungszeit von Kurfürst Ferdinand von Toskana (1803 - 1805), aus der ersten österreichischen Zeit (1806 - 1809), aus der bayerischen Zeit (1810 - 1816) und des Kreisamtes (1816 - 1850), jener Epoche, in der Salzburg von Linz aus regiert wurde. Ergänzungen bilden die Privatarchive der Familien Kuenburg, Uiberacker und Platz sowie kleinere Bestände, die im Landesarchiv im Depot sind. Die Sammlung der Karten und Risse ist nicht sehr umfangreich, da - archivarischen Grundsätzen folgend - der Großteil der Pläne bei den dazugehörigen Akten belassen wurde. Durch Pläne der Bauabteilung des Amtes, Bergkarten der Berghauptmannschaft sowie durch die Fortführung des Katasters von 1830 hat das Mappenarchiv aber jetzt einen großen Zuwachs erhalten. Umfangreiches Material wird mit der Neuaufstellung der Photosammlung zugänglich gemacht. Neben einer Serie von großformatigen Bergaufnahmen aus der Zeit zwischen 1880 und 1910 ist vor allem die Ansichtskartensammlung für die Landgemeinden wichtig. Die derzeit rund 30.000 Objekte umfassende, nahezu ausschließlich topographische Sammlung ist über EDV verschlossen und erfährt einen jährlichen Zuwachs von ca. 5.000

Stück. Die Graphiksammlung befindet sich erst im Aufbau, seit 1983 Zeichnungen von Ortsansichten aus dem Jahr 1838 erworben werden konnten. Seither wächst die Sammlung durch Schenkung und Ankauf sehr stark. Die Original-Urkundenreihe beginnt im 12. Jahrhundert. Zur leichteren Benützbarkeit der Archivalien stehen Findbücher, die sogenannten Repertoires, zur Verfügung. Über den jährlichen Zuwachs in allen Beständen informiert der Tätigkeitsbericht, der seit 1982 in den MGSLK veröffentlicht wird.

Grundbuch

Am häufigsten werden im Landesarchiv jene Bestände benutzt, die dem Bereich des Grundbuchs angehören. Sie sind nicht nur für Familienforscher von Interesse, sondern vor allem für die einheimische Bevölkerung in Stadt und Land. Die Grundlage für alle Erhebungen im Lande bilden die sog. alten Grundbücher aus der Zeit von etwa 1800 - 1870. Die Reihe der Urbare aus der Grundherrschaft des Erzbischofs - die Hofurbare - setzt um 1300 ein und ist geschlossen erhalten, eine große Seltenheit im süddeutschen Raum. Vor allem das sog. Stockurbar des Erzbischofs Wolf Dietrich, von 1604 an angelegt, bietet bereits eine komplette Liegenschaftsbeschreibung mit Flurnamen und Ertragsangaben. Bei den übrigen Grundherren, vor allem bei den

adeligen, sind leider im Laufe der Jahrhunderte große Verluste eingetreten.

Vor allem für Erbhofansuchen müssen diese Unterlagen benutzt werden, die es im Bereich des Hofurbars ermöglichen, die Besitzgeschichte einzelner Bauernhöfe bis ca. 1300 zurückzuverfolgen. Aber auch für alle im Grundbuch eingetragenen Rechte, Servituten, Hypotheken, Austragbriefe u. ä. müssen die alten Grundbücher und die dazugehörigen Urkundenbücher herangezogen werden.

Bauwesen

Das Bauwesen im Land wurde schon früh geregelt, da die Holzvorräte vordringlich der Verhüttung im Bergbau gewidmet waren.

Das Bauwesen war in erster Instanz den Pflegerichten, sie entsprechen in etwa unseren Bezirkshauptmannschaften, übertragen.

Vermessungswesen

Schon 1562 wurde die erste, allgemeine Landesaufnahme vorgenommen, wenn auch nur in schriftlicher Form. Zum großen Katasterwerk, das Erzbischof Hieronymus Colloredo von 1774 an durchführen ließ, wurden in der Folge die entsprechenden Karten gezeichnet. Zu den Meisterwerken der selbständigen Salzburger Kartographie zählen die zwischen 1795 und 1798 von Franz Anton Langlechner aufgenommenen Blätter der Pflegge-

richte St. Johann und Rauris.

Die Franziszäische Landesaufnahme von 1830 ist noch immer die Grundlage für die Besitzverhältnisse im Bundesland Salzburg. Das Landesarchiv besitzt vier Exemplare dieses Monumentalwerkes. Von den örtlichen Vermessungsämtern wurden die fortgeführten, durch moderne Neuaufnahmen ersetzen, Mappenblätter von 1869 bis 1956 bereits an das Landesarchiv abgetreten, sodaß hier eine 2. Katasterverserie aufgebaut werden konnte.

Land- und Forstwirtschaft

Das Vorhandensein des Katasters mit den Wasserbauamts- und Steueramtsmappen ist die ideale Hilfe bei allen Nachforschungen aus dem Bereich der Land- und Forstwirtschaft. Mit der teilweisen Aufhebung der geistlichen Grundherrschaften von 1803 an, mit dem Anschluß Salzburgs an Österreich 1816 und schließlich mit der generell durchgeführten Grundentlastung 1848 stand das Problem der bäuerlichen Servitute an. In einem großangelegten Unternehmen wurden die bäuerlichen Grundbesitzer in ihren überkommenen Streu-, Weide- und Holzrechten geschützt. Dadurch daß in Salzburg der Wald schon seit dem 8. Jahrhundert im Besitz der Erzbischöfe und damit später landesfürstlich war, mußten die Bauern im Staatswald eingeforstet werden.

Das große Regulierungswerk,

das von 1858 an in Angriff genommen wurde, bildet auch heute noch für viele Bergbauern die Existenzgrundlage. Zur Identifizierung der im Grundbuch eingetragenen Rechte sind die Original-Regulierungsurkundenreihe und die alten Grundbücher des Landesarchivs unerlässlich.

Bergbau

Der Reichtum Salzburgs war jahrhundertelang auf dem Bergbau gegründet. Sei es der Salzbergbau auf dem Dürnberg, von dem seit dem 16. Jahrhundert Berg- und Schinkarten erhalten sind oder der Erzbergbau in den Alpentälern, von dem Alberti um 1820 eine Generalaufnahme verfaßt hat, um die Wirtschaftlichkeit der einzelnen Betriebe und die nötigen Investitionen aufzuzeigen. Zu dem wertvollen Exposée fertigte er Detailpläne aller Baulichkeiten an, die für die denkmalpflegerischen Restaurierungsversuche von größter Bedeutung sind. Die Bergwerksiedlung Böckstein war um die Mitte des 18. Jahrhunderts planmäßig angelegt worden und ist damit eine der ältesten, vom Reißbrett aus gebauten Industriesiedlungen Europas. Vor allem im 16. Jahrhundert hatte der Goldbergbau einzelnen Gewerken zu großem Reichtum verholfen, wie etwa den berühmten Weitmoser, deren Sitz in Hofgastein erhalten ist. Im Land gab es mehrere Verhüttungsanlagen, so die größte in Lend, wo mit einem Holzrechen in der Salzach das aus

dem oberen Pinzgau getrifftete Holz aufgefangen und damit die Hochöfen geheizt wurden. Von diesem Rechen sind die Pläne ebenso erhalten wie von dem großen Halleiner Griesrechen. Wichtige Industriebetriebe waren die Messinghütten in Oberalm und Ebenau, die Eisengewerkschaft in Achtal, heute Teisendorf und Hammerau bei Piding, beide Orte seit 1816 in Bayern gelegen, ein Zentrum der Eisenverhüttung war auch in Flachau. Im Oberpinzgau zeugen die schönen Verwaltungsbauten von Mühlbach von der Bedeutung der Metallindustrie in Salzburg bis in den Beginn unseres Jahrhunderts. Hochofenanlagen und Bergwerksgebäude zeigen deutlich, daß die industriellen Grundlagen im Zeitalter der Aufklärung in Salzburg gezielt ausgebaut worden waren. Für alle Bergwerksbetriebe sind Pläne und Akten erhalten und geben die Möglichkeit, die wirtschaftliche Entwicklung darzustellen.

Straßenbau

Die überragende Persönlichkeit in der Anfertigung von Straßenkarten war Joseph Matthias Pock, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen Straßenatlas, bestehend aus 55 Einzelblättern, über das gesamte Straßennetz des Landes, einschließlich der heute bayerischen Gebiete anfertigte. In ihr sind alle Entfernung, Gelände hindernisse, Gerichtsgrenzen, Siedlungen

und Poststationen eingetragen. Der Atlas ist ein wertvolles Hilfsmittel für die Rekonstruktion der Verkehrswege in Salzburg.

Aus den Bereichen der Wirtschafts- und Kulturgeographie könnten noch viele Beispiele angeführt werden. Für das 19. und 20. Jahrhundert sind die Sonderfaszikel, die Akten des Präsidiums der Landesregierung und die Landesausschußakten aus der Zeit zwischen 1860 und 1920 wichtig. Sie sind bereits nach historischen Gesichtspunkten vorgeordnet und umfassen in den Bereichen Eisenbahnbau, Beginn der Elektrifizierung, Gemeindewesen, Straßen- und Brückenbau alle entscheidenden Vereinbarungen sowie Vertragsgrundlagen. Wertvolle Angaben enthalten auch die gedruckten Landtagsprotokolle der Jahre 1861 bis zur Gegenwart.

Zu hoffen ist jedoch aus der Sicht des Landesarchivs, daß die Gemeinden vor allem auch ihren eigenen Archiven erhöhte Aufmerksamkeit widmen, um die es in der Regel schlecht steht. Das wertvolle Material vor 1800 wurde von Franz Martini gesichtet und 1948 in zwei Bänden der „Salzburger Archivberichte“ publiziert.

Noch viel weniger haben sich die Gemeinden um ihre Archive seit 1862 gekümmert.

Vielleicht ermöglicht diese Veranstaltung, die ja vor allem die Kustoden von Heimatmuseen ansprechen soll, hier ein grundlegendes Umdenken.

Im Spannungsfeld von Natur- und Geisteswissenschaft

Das „Archiv“ am Naturhistorischen Museum Wien

Christa Riedl-Dorn

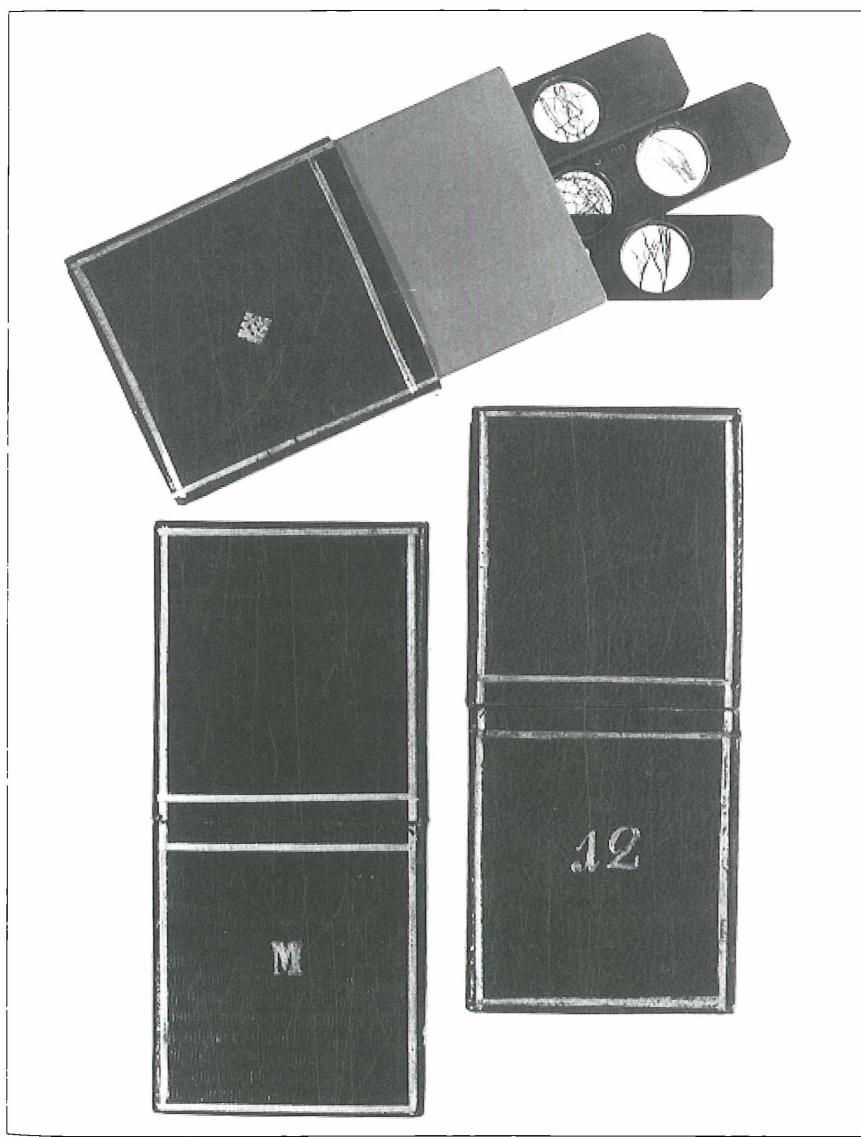
Was befindet sich im Archiv des Naturhistorischen Museums in Wien? Neben Akten aus dem Bereich der Verwaltung, deren Verwahrung und Sicherung ja die ursprüngliche Aufgabe der Archive im klassischen Sinn war, bilden diverse Nachlässe und Teilnachlässe von Naturwissenschaftlern und Personen, die in welchem Ausmaß auch immer - an Naturwissenschaften interessiert waren, Autographen, Handschriftproben, unveröffentlichte Manuskripte, alte Bücher, Bilder (auf die ich später noch eingehen werde), Medaillons, Büsten, Fotos, Druckstücke, frühe mikroskopische Präparate (etwa von Ferdinand dem Gütigen) ebenso wie kleinere Herbarien, deren Wert eher im Zusammenhang mit dem Sammler oder Besitzer als mit den

Pflanzen selbst zu sehen ist, kleinere Dioramenkästen, Pläne, „Werkzeug“ von Naturforschern (wie Schreibmaschine, Botanisiertrommel, etc.), aber auch Gegenstände aus der Geschichte des „kleinen Mannes“ am Naturhistorischen Museum, wie z.B. Was serkrüge, eine tragbare Toilette, Sezierbesteck u.v.a.m. den Inhalt des Archivs.

Daraus wird erkennbar, daß die Abteilung Archiv grob gesprochen - aus dem Archiv im eigentlichen, ursprünglichen Sinn und aus zumindest drei weiteren Sammlungen besteht: 1. Sammlung oder Dokumentation der Geschichte des Hauses, beginnend von Ziegelsteinen zu Geräten und Gebrauchsgegenständen aus der Gründungszeit des Naturhistori-

schen Museums. Dieses Sammelsurium hat eher Wunderkammercharakter. Hiezu kommen Presse dokumentation, Plakate, Bild- und Tongut (Video- und Tonbänder), die das Naturhistorische Museum betreffen usw. Infolge moderner Technologien, aber auch durch das Abtreten nicht mehr vollständiger Akten an das Archiv entstehen Dokumentationslücken. Ein Beispiel dafür ist auch das unglückliche Skartieren von Akten, Fotomaterial u.a. über das Naturhistorische Museum im Dritten Reich durch eine Vorgängerin. Hier spielen Zeitzeugen eine wichtige Rolle, deren Aussagen festgehalten werden als sogenannte „oral sources“, um einerseits die bestehenden Lücken zu schließen und andererseits das Material für die zukünftige For schung aufzuarbeiten.

Die zweite Sammlung besteht aus Nachlässen und Teilnachlässen von Personen, die mit dem Naturhistorischen Museum zu ihren Lebzeiten nichts zu tun hatten. Dazu rechne ich auch noch Autographen und einzelne Handschriften bedeutender Naturwissenschaftler, die angekauft wurden. Beziiglich der Zahl schriftlicher Nachlässe an Bibliotheken und Museen steht übrigens das Naturhistorische Museum nach der neuesten Erfassung durch Renner¹ in Österreich an dritter Stelle, wenn man die österreichische Nationalbibliothek nicht mitzählt. Ergänzt wird diese Sammlung durch Mikrofilme (z. B. Linné-Briefe), eine Doku-



Kaiser Ferdinand I.
Präparate von Moosen zwischen Glas zur mikroskopischen Untersuchung

mentation zur Geschichte der Naturwissenschaften und die zuvor erwähnten Mittel der „oral history“ als Ergänzung von Dokumentationslücken.

Die Bildersammlung umfaßt Bleistiftzeichnungen und Aquarelle bis zu Öl oder sogar Pastell, Grafiken aller Art und Glasplattenegative. Dargestellt werden meist Pflanzen, Tiere oder Details davon. Diese Bilder stammen zum größten Teil aus dem 18. und 19. Jahrhundert und wurden meist nach lebenden Exemplaren von Naturwissenschaftlern selbst auf Expeditionen oder von Künstlern im Auftrag angefertigt. Dabei wurde besonderer Wert darauf gelegt, daß die darzustellenden Objekte nicht künstlerisch verschönrt, sondern exakt nach der Natur wiedergegeben wurden. Übrigens hat nach heutigen Maßstäben ein großer Teil dieser Bilder auch hohen künstlerischen Wert. Für das Naturhistorische Museum und die Naturwissenschaften insgesamt liegt die besondere Bedeutung vieler Bilder darin, daß sie als nomenkatorische Typen, die für die wissenschaftliche Arbeit unerlässlich sind, gelten. Als nomenkatorische Typen werden, vereinfacht gesagt, jene Exemplare bezeichnet, die zur Beschreibung einer neuen Art, Unterart, Varietät, usw. herangezogen wurden. Sind die eigentlichen Typusexemplare nicht erhalten so hat z.B. Nikolaus Joseph von Jacquin auf seinen Expeditionen zu den Antillen kaum Herbarexemplare gesammelt,

sondern nur lebendes Material nach Europa geschickt, das ebenso wie solches späterer Reisen in das gleiche Gebiet, in den Schönbrunner Gewächshäusern kultiviert wurde - treten danach angefertigte Abbildungen an ihre Stelle. Dies gilt auch für die zahlreichen, erstmals von Heinrich Wilhelm Schott beschriebenen Aronstabgewächse, von denen viele heute bekannte Zierpflanzen sind und die entweder ebenfalls nur kultiviert wurden oder als Herbar-exemplare am Auslagerungsort für das Herbar des Naturhistorischen Museums während des Zweiten Weltkriegs verbrannt sind. Besonders krasses Beispiele liefern Vögel und Pflanzen, von denen es in den internationalen Sammlungen keine Belegstücke gibt und die in der Natur niemals wieder aufgefunden worden sind, sodaß die Bilder nebst einer Beschreibung alles sind, worauf sich unsere Kenntnis stützt.

In der vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1987 für das Naturhistorische Museum erlassenen Museumsordnung werden die Aufgabenbereiche des Archivs folgendermaßen umschrieben: „Dem Archiv des Naturhistorischen Museums obliegt die Sammlung, Bewahrung, Erschließung und wissenschaftliche Auswertung der schriftlichen, bildlichen und sonstigen Materialien aus allen Abteilungen sowie der Verwaltung des Hauses, die nicht für die aktuelle Arbeit in den Abteilungen oder in der Verwaltung selbst

benötigt werden. Es bearbeitet Anfragen zur Geschichte des Museums, zur Herkunft von Sammlungsobjekten sowie biographische Fragen und steht als wissenschaftshistorische Quellensammlung qualifizierten Interessenten zur wissenschaftlichen Benutzung offen.“

Daraus ergibt sich, daß erkannt wurde, daß es sich beim Archiv des Naturhistorischen Museums um eine wichtige Quellensammlung zur Geschichte der Naturwissenschaften handelt. In einer Zeit zunehmender interdisziplinärer Zusammenarbeit und auch einer Rückbesinnung auf die Erkenntnis der Bedeutung der Geschichte der Wissenschaften kommt einer derartigen Einrichtung naturgemäß ein hoher Stellenwert zu. Schon Goethe hat in seiner Einleitung zur Farbenlehre die Bedeutung der Geschichte der Wissenschaften sehr treffend charakterisiert: „Es läßt sich wohl behaupten, daß die Geschichte der Wissenschaft die Wissenschaft selbst sei. Man kann dasjenige, was man besitzt, nicht rein erkennen, bis man das, was andere vor uns besessen haben, zu erkennen weiß.“ Auch Linné schrieb zuerst eine Geschichte aller bisherigen Natursysteme und ihrer Verfechter, bevor er sein Reformwerk ausbaute. Weitere Beispiele bis in unsere Tage ließen sich unschwer aufzählen. Fritz Krafft hat sehr gut die Brückefunktion der Geschichte der Naturwissenschaften zwischen Natur- und Geisteswissenschaften

dargestellt: „Als eine sich der (angeblich genuinen) Methodik der Geistes- und Sozialwissenschaften bedienende, aber Naturwissenschaft als Objekt behandelnde Wissenschaft vermag [sie] beiden Seiten ein besseres Verständnis der jeweils anderen Seite zu ver-

mitteln und die Anerkennung des Wissenschaftlers von der anderen Seite und seiner Methodik - verbunden mit dem nötigen Respekt, aber auch der nötigen kritischen Reserve - zu lehren, ohne Unterschiede gewaltsam zu verwischen...“²



Platzmangel sehr eingeschränkt werden mußte, ist im Verhältnis zu der anderer Abteilungen sehr hoch. Dies bringt erhebliche Probleme mit sich. Der Platzmangel

wird, so hoffe ich, mit dem Dachbodenausbau etwas gemildert werden. Es ist dann auch ein eigener Benützerraum vorgesehen. Einige Objekte, besonders Aquat-



Beispiel einer als Typus geltenden Gouache

elle und Bleistiftzeichnungen bestimmter Künstler, oft auf Transparentpapier ausgeführt, die absoluten Spitzensreiter in der Nachfrage, nehmen durch das oftmalige Vorlegen und vor allem „Begreifen“ Schaden. Hier gibt es die Idee, die allerdings noch nicht so bald realisiert werden kann, diese Bilder den Besuchern nur mehr mittels Bildschirm, d.h. Bildplatte, EDV und ähnlichen Medien zugänglich zu machen. Andererseits sind in den letzten Jahren gerade vom Archiv aus etliche Ausstellungen ausgegangen, die erst auf die Schätze, welche dieses Haus birgt, aufmerksam gemacht und so zu einer Vielzahl von Besuchern und Anfragen geführt haben. Mitunter kommen auch Leute, die kein als wissenschaftlich anzusprechendes Interesse haben und wollen Bilder und Objekte sehen. Das regt zum Nachdenken an, daß das Archiv nicht nur einem kleinen Kreis zugänglich sein kann. Andererseits ist aber auch die Erfüllung der Forderung nach Benützung durch alle, rund um die Uhr, mit freiem Zugriff auf die Objekte in den Magazinen, wie sie Umberto Eco³ für die Bibliotheken geäußert hat, nicht vorstellbar. Es wird in unserem Fall einerseits versucht, die Objekte, bei denen das vom restauratorischen wie vom rechtlichen Standpunkt unbedenklich erscheint, allen Besuchern vorzulegen, selbst wenn für sie die Beobachtung aus reiner Freude am Schauen erfolgt. Für jene, die aus beruflichen Gründen in ihrer

Dienstzeit nicht ihren Forschungen nachgehen können, obwohl sie für die Wissenschaft durchaus qualifiziert sind, wäre etwa ein Tag pro Woche bis 20 Uhr oder ein Samstag oder Sonntag pro Monat offenzuhalten. Auch der volksbildnerischen Aufgabe wird durch Führungen zur Geschichte der Naturwissenschaften, durch Vorträge und Ausstellungen Rechnung getragen. Bei Ausstellungen geht es teils um Entlehnung von Objekten, viel häufiger aber um Planung von eigenen Ausstellungen, in diesem Jahr allein etwa in sieben Fällen. Gerade diese Ergänzungen zur Schulausbildung sind eminent wichtig, verlegen sich doch die regulären Lehrinhalte immer mehr, sodaß ich bei einer Führung mit der Frage konfrontiert wurde: „War Aristoteles ein Grieche?“

Zum Abschluß seien noch einige Projekte erwähnt, die am Archiv in Arbeit sind: neben Edition von Briefsammlungen, Erarbeiten von Lebensgeschichte und wissenschaftlichem Werk einiger

Forscher unter anderem gemeinsam mit Natur- wie Geisteswissenschaftlern in London, San Domingo, Mauritius und Australien stehen Untersuchungen an Papier und dessen Befallsformen durch Mikroorganismen so konnte erstmals der pathogene Pilz *Exophiala jeanselmi* von Papier isoliert werden. Für Betrachter wirkt dieser Pilzbefall auf Bildern, Schriftstücken, etc. wie eine Staubschicht an den Blatträndern, erst bei näherer Prüfung erkennt man seine wahre Natur. Pilze sind auch die Ursache von Stockflecken. Mittels UV-Bestrahlung wird versucht, sonst noch nicht erkennbare Schäden im Frühstadium des Befalls durch Fluoreszenz sichtbar zu machen und die betroffenen Blätter zu isolieren.

Ein Projekt ganz anderer Art steht kurz vor dem Abschluß: Anhand zweier unveröffentlichter Manuskripte aus den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts über die Flora der Donauauen um Wien von S. Reissek wird der Florenbestand vor allem der Lobau

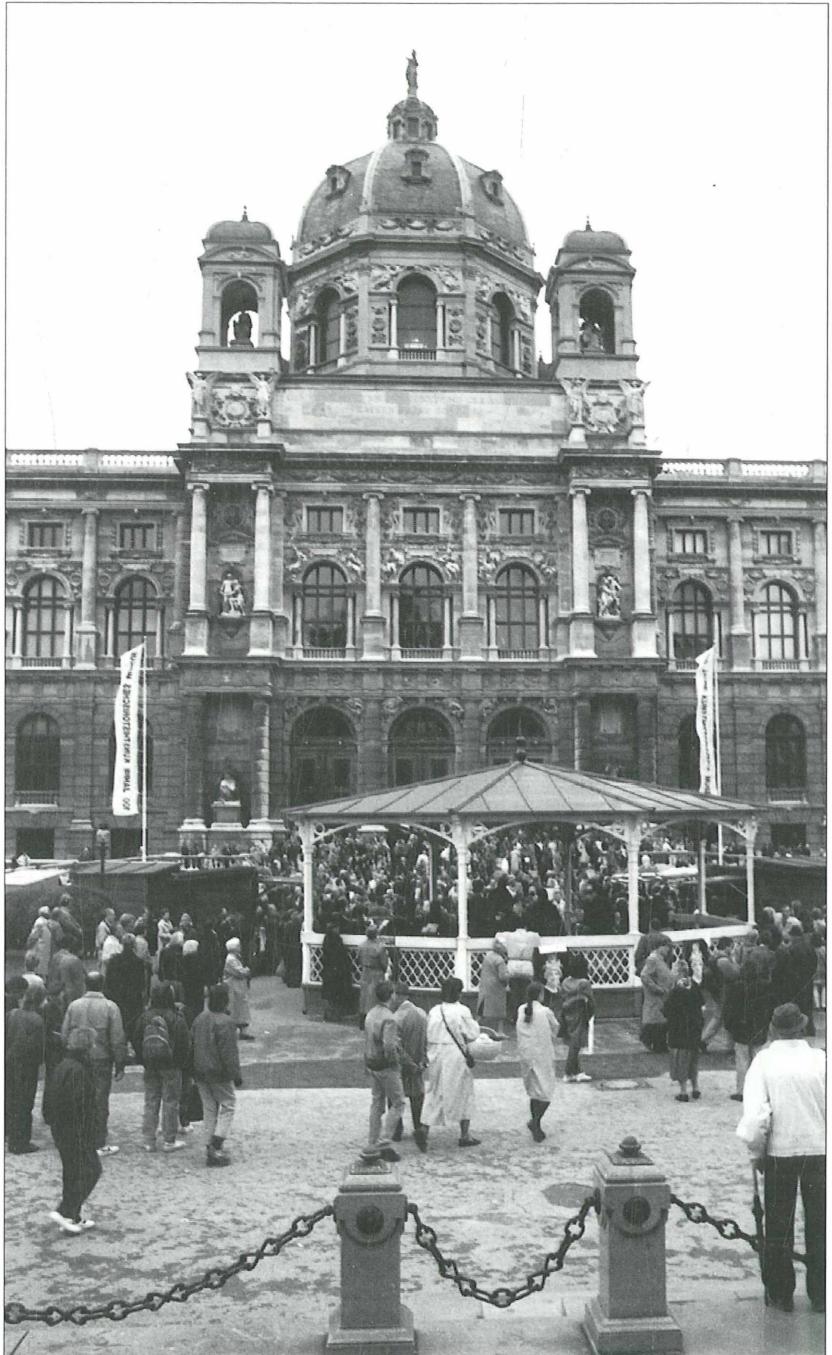
von heute und damals verglichen. Die Manuskripte sollen textkritisch ediert werden. Das Projekt wird in enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Botanik der Universität Wien durchgeführt. Aus den Veränderungen seit den 1860er Jahren können wesentliche Rückschlüsse auf Eingriffe des Menschen und deren Folgen gezogen werden. Viele Arten sind seither ausgestorben oder in ihrer Verbreitung stark zurückgegangen. Wegen des geringen zur Verfügung stehenden Raumes konnten einzelne Probleme nur sehr kurz angedeutet werden, die sicher einer ausführlicheren Diskussion bedürfen.

Gerhard Renner, *Die Nachlässe in den Bibliotheken und Museen der Republik Österreich*, (Wien 1992).

Fritz Krafft, *Die Naturwissenschaft und ihre Geschichte. Zu Wesen und Aufgabe der Naturwissenschaftsgeschichte und ihrer Rolle in der Ausbildung von Naturwissenschaftlern*. In: Sudhoffs Archiv. Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte 60, (Wiesbaden 1976), S. 324.

³ Umberto Eco. *Die Bibliothek*, (München/Wien 1987).

Museum und Tourismus



Im Zusammenhang mit dem „Europäischen Jahr des Tourismus“ besann man sich der Museen, da diese sowohl zur Entwicklung eines lokalen und regionalen Tourismus als auch zur Entstehung einer europäischen kulturellen Identität beitragen können.

Andreas Kusternig

Das Heimatmuseum und die Nachalseite der Heimatgeschichte

Bernhard Purin

Ein thematischer Schwerpunkt beim Österreichischen Museumstag 1992 war mit „Heimatmuseum – Chancen zur Identitätsfindung“ umschrieben. Es mag verwundern, daß dabei ein Jüdisches Museum zur Sprache kam. Auch ich war zuerst überrascht, als ich eingeladen wurde, in diesem Zusammenhang über das Jüdische Museum in Hohenems* zu sprechen, für dessen Aufbau ich als Projektkoordinator mitverantwortlich war. Gewundert habe ich mich allerdings nicht deswegen, weil mir der Zusammenhang mit dem Heimatmuseum unangenehm gewesen wäre. Im Gegenteil – erfreulicherweise wurde von den für diese Tagung Verantwortlichen erkannt, daß es sich beim Jüdischen Museum Hohenems nicht um etwas Exotisches handelt, sondern daß dieses Museum viel mit einem Heimatmuseum zu tun ha-

ben könnte.

Das Jüdische Museum Hohenems – so die Grundidee – will nämlich nicht eine unverbindliche „jüdische Welt- und Religionsgeschichte“ präsentieren, sondern Lokalgeschichte an einem ihrer sensibelsten Punkte zur Diskussion stellen – ein Heimatmuseum, in dem mehr als nur scheinbare Idylle Platz hat. Diese Grundidee war für die Arbeit des Projektteams bestimmend und schien der einzige gangbare Weg, ein Jüdisches Museum zu errichten, das von Nichtjuden vorwiegend für nichtjüdische Besucher gemacht wird. Schließlich kam es – nicht zuletzt auch Dank der Fülle des zur Verfügung stehenden Materials – zu einer fast ausschließlichen Beschränkung auf die jüdisch-christliche Geschichte des Marktes Hohenems, und es wurde nicht, wie ursprünglich geplant, der gesamte Bodenseeraum mit seinen zahlreichen Landjudengemeinden einbezogen. Damit wurde der Charakter des Hauses als ein „Heimatmuseum“ besonders hervorgehoben, wenngleich natürlich darauf geachtet wurde, für das deutschsprachige Judentum allgemein geltende Erkenntnisse jeweils am lokalen Beispiel zu demonstrieren.

Als die Stadt Hohenems vor einigen Jahren die von einer jüdischen Fabrikantenfamilie erbaute Villa Heimann-Rosenthal erworb und nach einer Nutzung für

das Gebäude suchte, wurde bald die Gründung eines Jüdischen Museums diskutiert. Begleitet waren diese Pläne von verschiedenen Aktivitäten, die zur Gründung des „Vereins Jüdisches Museum Hohenems“ führten. Gleichzeitig wurde auch die Forschungstätigkeit intensiviert. Dabei war es notwendig vieles, was die Vorarlberger Landesgeschichte festgeschrieben hatte, zu revidieren und neu zu interpretieren, weil beispielsweise Vertreibungen im 17. und 18. Jahrhundert ebenso wie der politische Antisemitismus des späten 19. und des 20. Jahrhunderts lange Zeit nicht wahrgenommen worden waren. Vor diesem Hintergrund wurde 1990 von Kurt Greussing ein Leitkonzept für das geplante Jüdische Museum erarbeitet:

Das Jüdische Museum Hohenems will „weder eine bloße Innenansicht der jüdischen Gemeinde, noch die Mehrheitsgesellschaft in ihrer Reaktion auf die jüdische Minderheit darstellen. Ersteres würde es versäumen, bei den Interessen und Vorkenntnissen des Besucherpublikums anzusetzen, das ja überwiegend ein nichtjüdisches sein wird. Es soll gerade in der Konfrontation mit der eigenen Geschichte einen Einblick in die Problematik jüdischer Existenz, aber auch der Mehrheitsgesellschaft mit der jüdischen Minderheit gewinnen. Die Konzeption des Jüdischen Museums Hohen-

* Das Jüdische Museum Hohenems wurde anlässlich der Eröffnung 1991 im Neuen Museum 1/1991 S. 27-30 vorgestellt.

ems geht damit von einem zentralen Motiv aus: die Entfaltung jüdischen Lebens und jüdischer Tradition unter den Bedingungen einer Minderheitenexistenz

Alle Bereiche des Museums sind in bestimmter Art diesem Motiv zugeordnet. Die Möglichkeiten der Interaktion von Mehrheits- und Minderheitsgesellschaft reichen von Ab- und Ausgrenzung (auch in Form physischer Gewalttätigkeit und Verfolgung) bis zur nachbarschaftlichen Nähe und politischen Kooperation. Dabei sollen jeweils jene Personen und sozialen Schichten genannt werden, die dieses Zusammenwirken von Mehrheit und Minderheit positiv oder negativ geprägt haben.“¹

Einige Wochen vor Eröffnung des Museums führte genau dieses Konzept, an dessen Umsetzung mittlerweile ein Projektteam arbeitete, dem neben dem Verfasser Sabine Fuchs und die jetzige Leiterin des Museums, Eva Grabherr, angehörten, zu einem heftigen, teilweise öffentlich ausgetragenen Konflikt. Dabei ging es vor allem um den Inhalt jener Informationstexte, die im Museum in die einzelnen Kapitel einführen sollten und die den Vorstellungen führender Mitglieder des Trägervereins nicht entsprachen. Der Grundtonor der geforderten Änderungen war offensichtlich: Eine Nestbeschmutzung sollte verhindert werden, und auf das Bild vom „geglückten Zusammenleben von Christen und Juden“ sollten keine Schatten fallen.

Tatsächlich war in Hohenems selbst die Erinnerung an die jüdische Vergangenheit immer wachgehalten worden. Allerdings war diese Erinnerung von einer Harmonisierung geprägt, in der die Geschichte von Verfolgung und Unterdrückung keinen Platz hatte. Diese Beobachtung deckt sich übrigens mit jenem Befund der deutschen Historikerin Monika Richarz, die kürzlich über 400 Gedächtnisschriften zur Erinnerung an jüdische Gemeinden untersuchte. Frau Richarz kam dabei zum Schluß, daß falsch verstandene Rücksichtnahme nicht selten zu einer unbewußt apologetischen Haltung und zu historischen Projektionen führe, und – so Richarz weiter: „Verbreitet ist die Auffassung, daß es vor 1933 am Ort keinen Antisemitismus gab, und daß danach die Judenverfolgung nur von Ortsfremden, die von außen kamen, betrieben wurde.“²

Ein Hohenemser Lokalpolitiker brachte genau diesen Umstand auf den Punkt, indem er über die Motivation für die Errichtung des Museums schrieb: „Das jüdische Museum in Hohenems ist nicht aus einem schlechten Gewissen für das schreckliche Schicksal der jüdischen Bevölkerung im Dritten Reich heraus entstanden. Es war vielmehr ein Gefühl der Dankbarkeit für die großen Leistungen der jüdischen Bürger für die gemeinsame Heimatgemeinde und für das gesamte Land.“³ Daß er mit dieser, als offizielle Stellungnahme zur Eröffnung des Mu-

seums veröffentlichten Aussage in vier Zeilen fast das gesamte Repertoire von Verdrängung und diffusem Philosemitismus anwendete, war dem Mann wohl nicht bewußt, aber das schön herausgearbeitete Gegensatzpaar – ein anonymes „Drittes Reich“ als Verantwortlicher für das „schreckliche Schicksal“ einerseits, „gemeinsame Heimatgemeinde“ andererseits sowie der Hinweis auf die „großen Leistungen der jüdischen Bürger“ machen dies deutlich. Für das Projektteam sollte dieser Umgang mit der lokalen Geschichte zu einer fast unüberwindbaren Hürde werden.

Es war bald klar, daß jene Ereignisse, welche die jüdische Geschichte von Hohenems 300 Jahre lang begleiteten und die schließlich mit der Ermordung der letzten Hohenemser Juden in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern endeten, keinen Platz im Geschichtsbild vieler am Ort Verantwortlicher hatten. Die Kritiker konnten sich bei ihrer Argumentation vom „geglückten Zusammenleben“ sogar auf einen unverdächtigen Zeugen berufen: Der Hohenemser Rabbiner Aron Tänzer (1873 - 1937) hatte in seinem 1905 erschienenen Standardwerk „Die Geschichte der Juden in Hohenems und im übrigen Vorarlberg“ ebenfalls versucht, das Gemeinsame vor das Trennende zu stellen und so das Bild von einem friedlichen Miteinander von Juden und Christen zu zeichnen.

Die zu Tänzers Amtszeit in

Hohenems eskalierende antisemitische Agitation (das katholische Vorarlberger Volksblatt führte beispielsweise 1898 mehrere Monate lang den Schriftbalken „Kauft nur bei Christen“ auf seiner Titelseite) schien nicht in ein Geschichtsbild zu passen, das die christlich-soziale Politik des vorigen Jahrhunderts als Vorbild betrachtet und im Liberalismus die Ursache allen Übels unseres Jahrhunderts sieht.⁴ So wurde denn auch der geplante Raumtext über „Die politischen Lager und den Antisemitismus“ vom Museumsausschuß des Trägervereins gestrichen und mit der Anmerkung dem Projektteam zurückgereicht: „Diese Seite ist unbrauchbar und muß wegen ihrer völlig einseitigen politischen Tendenz ganz neu gestaltet werden.“⁵

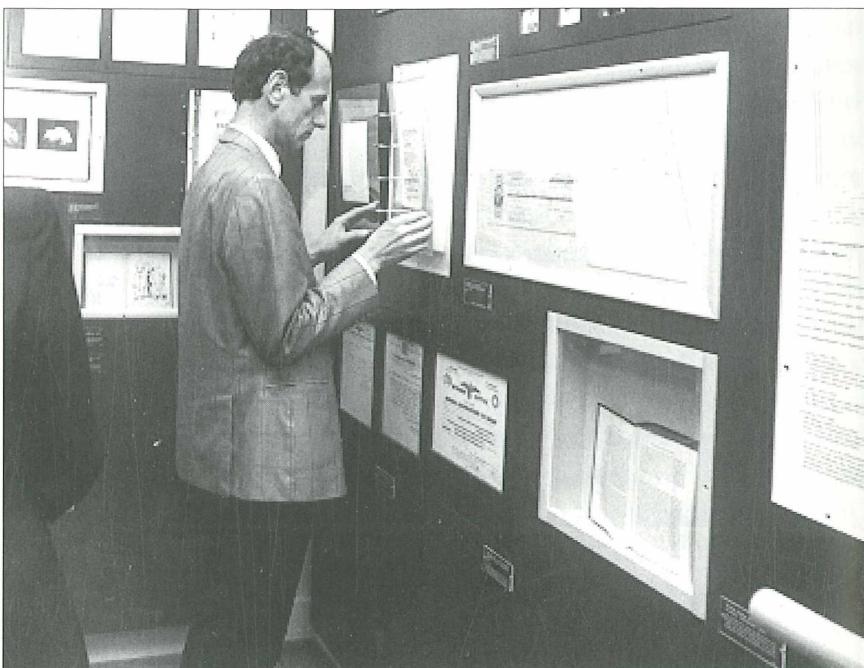
Während das Projektteam in den sensiblen Bereichen wie der Darstellung des katholischen Antisemitismus oder der Verfolgungen in der NS-Zeit durchaus mit einem Widerspruch rechnete, mußte es zu seiner Überraschung erfahren, daß selbst beim historischen Bild der frühen Neuzeit ein erheblicher Dissens bestand, wie mit zwei Beispielen illustriert werden kann:

In einem vom Team verfaßten Text hieß es: „1617 stellt Graf Kaspar den ersten, relativ großzügigen Judenschutzbrief aus.“ Mit dem Wort „relativ“ sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß mit diesem Schutzbrief kein unveräußerliches Recht begründet wurde, sondern die Juden weiter-

hin ausschließlich von der Gnade des Landesherrn abhängig waren. Durch diese Formulierung wurde aber der „humanistische Geist des Hauses Hohenems“ verunglimpft – das Wörtchen „relativ“ wurde von den Zensoren gestrichen. Eine zweite Stelle im gleichen Text ging auf ein Pogrom ein: „1647 plündern Hohenemser Christen jüdische Häuser.“ In derzensurierten Fassung war zu lesen: „1647 wurden jüdische Häuser geplündert.“ Während die erste Variante im aktiven Modus ausgedrückt war und die Täter nannte (eben nicht, wie man bei der Jahreszahl vermuten könnte, Marodeure im ausgehenden 30-jährigen Krieg, sondern eben, wie die Quellen belegen, christliche Nachbarn), stand der Satz nun im verschleiernden Passiv da.

Einige der Kritiker haben ihre Position auch schriftlich begründet, was es nun ermöglicht, Gedankengänge wiederzugeben, in denen auch Ängste deutlich werden, Ängste vor der lokalen öffentlichen Meinung. So meinte etwa ein Historiker: „Ein Museum, das von der Hohenemser Bürgerschaft getragen wird, kann aber doch nicht allein den Zweck haben, diese oder die katholische Kirche zu schulmeistern.“⁶ Ein anderes Mitglied des Trägervereins verteidigte die versuchten Änderungen, denn diese geschaßen „aus Verantwortung und Gerechtigkeit gegenüber der Geschichte und der Hohenemser Bevölkerung.“⁷

Erst nachdem der Konflikt via Rundfunk und Zeitungen an die Öffentlichkeit gelangte, konnten



Minderheitengeschichte im Regionalmuseum

wir, knapp vor der Eröffnung des Hauses, unsere Vorstellungen durchsetzen. Daß den lokalen Zensoren beim ganzen Konflikt entgangen war, daß die Brisanz des Museums nicht so sehr in den Texten, sondern in der Auswahl und Anordnung der Exponate liegt, sei als bezeichnend für das Niveau der damaligen Auseinandersetzung ebenfalls erwähnt.

Aufgrund dieser Kontroverse war das Projektteam natürlich auf das Schlimmste gefaßt und bangte vor allem dem Wochenende nach der offiziellen Museumsereöffnung entgegen, an dem es der Hohenemser Bevölkerung erstmals und bei freiem Eintritt möglich war, das Jüdische Museum zu besichtigen. Um es gleich vorwegzunehmen: Der erwartete Aufstand fand nicht statt. 1.500 Bürger der Kleinstadt nutzten die Gelegenheit und fühlten sich keineswegs geschulmeistert! In den zahlreichen Gesprächen stellte sich als Hauptkritikpunkt die Nichterwähnung eines beliebten Arztes des Hohenemser Spitals heraus. Dieser Mediziner galt in der lokalen Überlieferung wegen seines Namens fälschlicherweise als Jude, der, wie man uns immer wieder versicherte, nur darum nicht deportiert wurde und weiterpraktizieren durfte, weil er im Ort so beliebt war.

Die Besucherreaktionen zeigten bald, daß sie durchaus im Gegensatz zu den Ängsten und Befürchtungen der lokalen Kulturfunktionäre stehen. Die Besucherbilanz des Museums, aber

auch Veranstaltungen wie Vorträge, Führungen bis hin zu Jiddisch-Sprachkursen lassen deutlich erkennen, daß es dem Jüdischen Museum Hohenems gelungen ist, am Ort jenes Gedächtnis zu konstituieren, das, wie die Leiterin des Hauses Eva Grabherr formulierte, „die jüdischen Hohenemser mitdenkt, das die Trauer kennt, daß sie nicht mehr hier sind, ein Gedächtnis aber auch, das verbunden ist mit dem Wissen, warum sie nicht mehr hier sind.“¹⁰

Das eben geschilderte Hohenemser Beispiel ist wahrscheinlich kein Patentrezept für die inhaltliche Umsetzung von Minderheitengeschichte im Regional- oder Lokalmuseum. In Hohenems waren die äußeren Umstände – die Geschichte der Stadt, aber auch das Bedürfnis der kulturpolitisch Verantwortlichen, ein Jüdisches Museum zu errichten – der Auslöser für die relativ kompromißlose Konzeption des Hauses. Dennoch könnten sich einige Anregungen für andere Museen ergeben.

Es soll hier nicht näher auf die Musealisierungssdebatte der letzten Jahre eingegangen werden – Hermann Lübbes Beschreibung der „progressiven Musealisierung“¹¹ dürfte ebenso bekannt sein wie die weit schärferen Attacken des Bielefelder Soziologen Niklas Luhmann, der in der Musealisierung überhaupt nur ein Indiz für ein mangelndes Problembewußtsein gegenüber der Gegenwart sieht¹⁰. Für das

Heimatmuseum hat der Straßburger Soziologe und Kulturwissenschaftler Freddy Raphael deren häufig narzistische Selbstgefälligkeit kritisiert, wenn er meint: „Hinter der Errichtung von Heimatmuseen mit ihrer Tendenz zum Propagieren eines allzu verkürzten Geschichtsbegriffs kann die Angst einer Gemeinschaft stecken, die ihren Eigencharakter zu verlieren fürchtet und in einer glorifizierten Vergangenheit Zuflucht sucht.“¹¹ Noch pointierter und durchaus treffend hat der bayerische Kabarettist Gerhard Polt diesen Sachverhalt zum Ausdruck gebracht, als er meinte: „Wo Heimat aufhört, Heimat zu sein, beginnt das Heimatmuseum.“

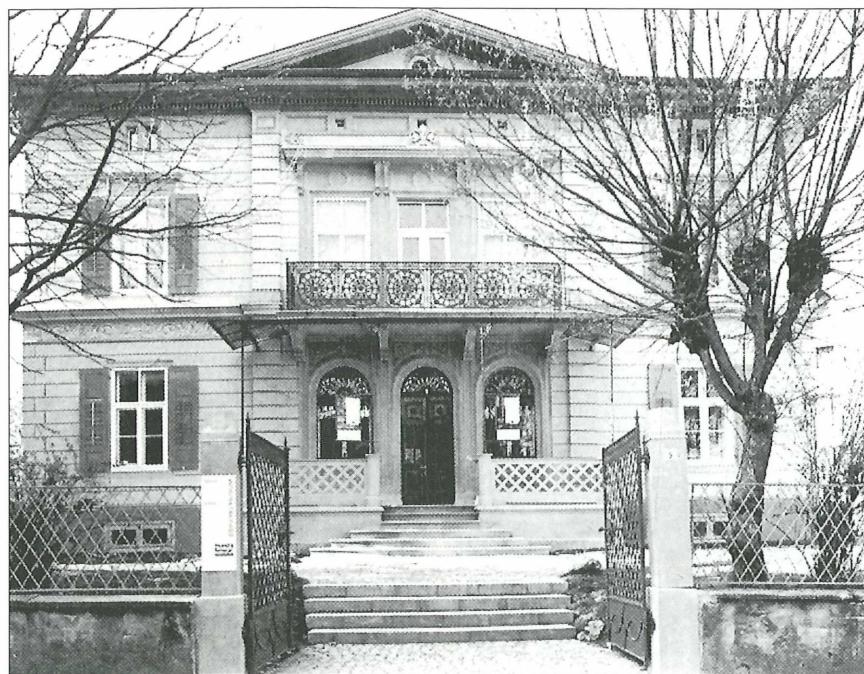
Wenn das Heimatmuseum die „Chance zur Identitätsfindung“ – um hier noch einmal das Motto aufzugreifen – wahrnehmen will, muß es solche Kritik ernst nehmen. Jede Heimatgeschichte hat ihre Nachtseiten, die in der kollektiven Erinnerung und damit auch im Museum als Ort der Verdänglichung von Erinnerung bewahrt werden müssen. Diese Erinnerung im Museum zu bewahren, heißt dann nicht „museale Endlagerung“, sondern ist vielmehr eine aktive Erweiterung des Heimatbegriffes, der nicht ausschließt, sondern integriert, nicht nur vom Ort, sondern auch von den am Ort lebenden Menschen als Bezugssystem ausgeht. Der Museumsbesucher von heute erwartet diese Auseinandersetzung und er ist – auch das sollte, gleichsam als Ermutigung für andere



Räumliches Modell des jüdischen Viertels

Projekte, mit diesen Ausführungen belegt werden – viel offener und aufnahmebereiter, als es um

Wählerstimmen und sogenannte „öffentliche Meinung“ bangende Kulturpolitiker annehmen.



Die 1864 nach Plänen des Schweizer Architekten Felix Wilhelm Kubly erbaute Villa Heimann-Rosenthal, Sitz des Jüdischen Museums Hohenems

Museumsbesucher – eigentlich sollten sie besser Museumsbenutzer genannt werden – verlangen nach Museen, die nicht nur Bewahrungsort einer so nie existent gewesenen Idylle sind, sondern Orte der Identitätssuche und der Identitätsfindung. Gelingt es einem Museum, dieses Bedürfnis zu befriedigen, dann kann vielleicht auch Gerhard Polts Formulierung – „Wo Heimat aufhört, Heimat zu sein, beginnt das Heimatmuseum“ – nicht nur positiv belegt, sondern auch als Auftrag verstanden werden.

¹ Kurt Greussing: Leitfaden Jüdisches Museum Hohenems. Masch. Manuskrift, Bremen 1990, S. 6-8.

² Monika Richarz: Luftaufnahme - oder die Schwierigkeiten der Heimatforscher mit der jüdischen Geschichte. In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart. H.8 (1991), S. 27-33, hier S. 32.

³ Stimmen zum Jüdischen Museum Hohenems. In Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft, 6. Jg., H. 3, S.5f.

⁴ Hugo Loacker: Jüdisches Museum Hohenems - eine Mahnung zur Toleranz? In: Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft, 6. Jg., H.5, S.31-33 hier S. 32.

⁵ Die Dokumentation dieses Konflikts befinden sich im Archiv des Jüdischen Museums Hohenems.

⁶ Karl Heinz Burmeister: Jüdisches Museum Hohenems: auf dem Weg zu einer ganzen Sache. In: Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft, 6. Jg., H. 4, S. 8 f, hier S. 9.

⁷ Hugo Loacker (wie Anm. 4), S. 33.

⁸ Eva Grabherr: Jüdisches Museum Hohenems. (= IDCIV-Vorträge 46), wien 1992, S. 19.

Hermann Lübbe: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts. Graz-Wien-Köln 1983, S.9 f.

¹⁰ Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstdreproduktion der Kunst. in: Delfin, H.3 (August 1984, S. 51-69, hier S. 67.

Freddy Raphael, Geneviève Herberich-Marx: Das Museum als Provokation des Erinnerungsvermögens. In: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/M. 1990, S. 146-163, hier S. 146 f.

Vergangenheit hat Zukunft?

Chancen, Perspektiven und Stellenwert der Lokal- und Regionalmuseen innerhalb der Museumslandschaft Österreich

Hartmut Prasch

Bei seiner Bearbeitung der österreichischen Museen für den österreichischen Volkskundeatlas beziffert Hermann Steininger die Zahl der Lokal- und Regionalmuseen in Österreich mit insgesamt 531 für die Zeit um 1970¹. 1992 beträgt die Zahl der erhobenen Museen bereits über 1300 für das gesamte Bundesgebiet, was für die letzten 22 Jahre einer Steigerung um 150 % entspricht.

Dieser Museumsboom, dessen Zenit noch keineswegs erreicht scheint, hat verschiedene Ursachen. Einerseits ist es zweifellos das wiedererwachte Interesse an kulturellen Werten und traditioneller Überlieferung², die Suche nach regionaler Identität,

die auf die Abkehr von Traditionalismus und Konservativismus in den späten 60er Jahren folgte, verbunden mit einer romantisierenden Sehnsucht nach Vergangenheit angesichts unseres nüchternen, zukunftsorientierten Fortschrittsglaubens.

Mindestens ebenbürtig, wenn nicht vielfach sogar vorrangig ist jedoch, besonders in kleineren Gemeinden, der erhoffte ökonomische Aspekt, vor allem in den Bundesländern, in denen der Tourismus einer der wesentlichsten Wirtschaftsfaktoren ist³. Besonders in strukturschwachen Regionen, die ihren Gästen wenige attraktive Angebote offerieren können, ist verstärkt eine Zunahme von Museumsgründungen festzustellen.

Dadurch hat sich auch die Bereitschaft öffentlicher Stellen erhöht, die Einrichtung von Museen zu unterstützen. Symptomatisch dabei ist, daß vielerorts der budgetäre Ansatz dafür nicht mehr im Kultur- sondern im Tourismusbudget zu finden ist.

Diese feststellbare Entwicklung birgt vielschichtige Problematiken, aber auch eine Fülle von Chancen für die österreichische Museumslandschaft in sich.

Die Problematik liegt vor allem im organisatorischen und infrastrukturellen Bereich, aber auch in den Bereichen Objektsammlung und Präsentation.

Nach wie vor ist die weitaus größte Zahl der Regional- und Lokalmuseen auf Basis privatrechtlicher Vereine gegründet

und ehrenamtlich betreut und geführt. Nach wie vor ermöglicht die finanzielle Situation dieser Museen keinen oder kaum Spielraum zur Verbesserung ihrer Infrastruktur im Bereich der Inventarisierung, Konservierung, aber auch vor allem zur Spezialisierung im Bereich der Sammlungen und zur Präsentation der Thematiken nach neuen museologischen und ausstellungstechnischen Prinzipien.

Dennoch kann festgestellt werden, daß seit dem 1. Österreichischen Museumstag in Linz 1988, wo ich, neben anderen, die „Probleme und Möglichkeiten privatrechtlich verwalteter Museen“ anreißen konnte, einiges in Bewegung geraten ist. Die Kategorie der Lokal- und Regionalmuseen hat inzwischen eine beachtliche Steigerung ihres Stellenwerts innerhalb der Museumslandschaft Österreich, bei den im Bereich der Museologie Tätigen und bei den politisch Verantwortlichen erfahren.

Zu Beginn des Jahres 1992 hat sich auf Initiative von Georg Hanreich am Bundesdenkmalamt eine Arbeitsgruppe der Museumsbetreuer konstituiert, die sich speziell den Anliegen der Regional- und Lokalmuseen widmet; die österreichische Museumszeitschrift „Neues Museum“ widmet jeweils einen Teil ihrer Ausgaben den „Kleinen“, und in ihrer letzten Sitzung im Mai 1992 nahmen die Kulturreferenten der Länder dezidiert „die Forcierung der Kooperation unter den Heimatmu-

seen“ in ihr Programm auf.

Etwa die Hälfte der österreichischen Bundesländer hat inzwischen eigene Betreuungs- und Koordinationsstellen für die Regional- und Lokalmuseen eingerichtet.

Ein erster Schritt zur Verbesserung der Situation konnte seit 1989 durch die Schaffung der Ausbildungsreihe „Museum Aktiv Bausteine zur Aus- und Weiterbildung für Betreuer und Mitarbeiter von Regional-, Lokal-, Heimat- und Vereinsmuseen“ durch das Bezirksheimatmuseum Spittal/Drau und die Förderungsstelle des Bundes für Erwachsenenbildung für Kärnten gesetzt werden, in der versucht wird, den ehrenamtlich Tätigen die wichtigsten theoretischen und praktischen Grundlagen der Museumsarbeit in Blockseminaren näherzubringen.

Diese Entwicklungen waren in erster Linie auch deshalb möglich, weil die Lokal- und Regionalmuseen selbstbewußter geworden sind, weil ihre Betreuer ihr Licht nicht mehr unter den Scheffel stellen bzw. stellen lassen, weil sie sich der Qualität ihrer Sammlungen stärker bewußt geworden sind und diese auch gezielter in der Öffentlichkeit präsentieren.

Angesichts der Tatsache, daß der Anteil dieser Museen an der gesamten Museumslandschaft Österreich ca. 98% ausmacht, ist dieses Selbstvertrauen durchaus gerechtfertigt.

Bezogen auf die finanzielle, or-

ganisatorische und personelle Situation, sind die Lokal- und Regionalmuseen gezwungen, nach eigenem Gutdünken und Improvisationsvermögen zu handeln. Dadurch fallen auch die meisten fachlichen Grundlagen und museologisch-wissenschaftlichen Regeln hier kaum ins Gewicht, was auch lange Zeit die Ursache dafür war, daß die „Kleinen“ von den „Großen“ und der Wissenschaft mit Skepsis und einem mitleidigen Lächeln bedacht wurden.

Diese Situation betrifft jedoch nicht Österreich allein. Immerhin handelt es sich bei drei Viertel der Museen der Welt um solche, die weniger als 10 Mitarbeiter beschäftigen können. Kenneth Hudson formuliert diesen Umstand noch wesentlich schärfter, wenn er sagt: „Museumsregeln werden von einem Viertel der Gesamtzahl an Museen aufgestellt und von den anderen drei Vierteln gebrochen, für die solche Regeln und Standards unpassend, weil nicht umsetzbar sind.“⁴

Trotz der letztthin positiven Entwicklung im Bereich der Lokal- und Regionalmuseen sind die Problematiken, vor allem bezogen auf den schon erwähnten Gründungsboom, nicht zu übersehen.

Nachdem heute offensichtlich jeder Ort, jede Gemeinde ein Museum braucht, man sich jedoch vor der Gründung wenig Gedanken über Inhalt und Sammlungsschwerpunkte macht, wird zusammengetragen, was noch zu fin-

den ist. Gerade in den strukturschwachen Regionen beziehen sich demnach die Sammlungen auf die altbekannten und museal altbewährten Relikte aus der Zeit vor der Industrialisierung der Landwirtschaft⁵. Ohne genaue Zielvorstellung, was gesammelt werden soll, bildet sich so ein Sammelsurium an thematischer Vielfalt quer durch den „Gemüsegarten“ kultur- und lokalhistorischer Inhalte heraus, ohne daß auch nur Teilgebiete annähernd einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können. Es bleibt von überall ein wenig.

Die daraus entstehenden Lokal- und Heimatmuseen sehen letztendlich alle gleich aus, umfassen vom Pflug über das Spinnrad und die Wiege bis zu Fotos historischer lokaler Größen die gleichen Objekte⁶. Durch die inhaltliche Austauschbarkeit beschränkt sich schließlich auch das Interesse am Museum auf die Museumsmacher selbst, während sich die potentiellen Besucher nach dem Motto „wenn ich eines kenne, kenn' ich alle“ verabschieden, ohne eingetreten zu sein.

Ein Grund für diese Entwicklung mag auch sein, daß sich in den letzten Jahren der Verlauf einer Museumsgründung und des Museumsaufbaus gewandelt hat.

Waren es früher in der Regel Einzelpersonen, die aus persönlichem Engagement und Enthusiasmus, entsprechend ihren thematischen Interessen zu sammeln begannen und so die meisten der heute bestehenden Lokal- und

Regionalmuseen Schritt für Schritt aufbauten, sind es heute zweck- und oft vorrangig kommerziell orientierte Gründe von Lokalpolitikern, Tourismus- und Wirtschaftstreibern, die das Wachstum der Museumslandschaft forcieren.

Dadurch ist jedoch gegenüber den „single-parent“ Museen ein wesentliches Element verloren gegangen, nämlich das inhaltliche Interesse. Das Engagement für die Sache selbst ist vielfach der erhofften Nutzung als Mittel zum Zweck gewichen. Ohne den persönlichen Einsatz, der in erster Linie inhaltlich focusiert ist, fehlt vielen neuen Lokalmuseen aber das, was sie in ihrer Beliebtheit über alle museologischen Mängel hinweg einen bedeutenden Stellenwert einnehmen lässt – das Flair, ihre Ausstrahlung, in der sich das Engagement der Gründer widerspiegelt.

Heute liegt die große Chance dieser kleinen lokalen Museen zweifellos in der thematischen Spezialisierung. Basierend auf lokalen Ressourcen können so Schwerpunktmeulen puzzleartig das Bild einer Region zusammensetzen und dadurch eine „abwechslungsreiche Museumslandschaft“ aufbauen⁷.

Von der Struktur her würde so die Museumslandschaft eines Bundeslandes einer Pyramide entsprechen, an deren Spitze das Landesmuseum als überblicksmäßige Zusammenschau der Natur- und Kulturgeschichte steht und die sich nach unten über die

Regional- und Bezirksmuseen bis zur Basis der auf einzelne Themenbereiche detailliert spezialisierten Lokalmuseen verbreitet.

Verschiedentlich, wie in der „Arbeitsgemeinschaft volkskundlicher Museen Oberkärntens“, wird dieses Modell bereits seit Jahren erfolgreich umgesetzt⁸.

Für die Museen bietet sich nicht nur die Möglichkeit, das Interesse der Besucher allgemein und der Touristen im besonderen zu wecken. Gerade die Einheimischen werden zur Auseinandersetzung mit der eigenen Kulturgeschichte eingeladen und die Beschäftigung mit regionaler Identität wird forciert. Damit wird auch der Prozeß der Integration des Museums in die Gesellschaft gefördert.

In der Kooperation mit Schulen bietet sich den Museen in der Provinz die Möglichkeit, durch entsprechende Aufarbeitung ihrer Sammlungen konstruktiv in den Unterricht integriert zu werden, ohne daß für die Schulen lange Anreisewege und der damit verbundene organisatorische und zeitliche Mehraufwand anfallen.

Um ein solches Modell effizient umsetzen zu können, ist allerdings vorher ein Gesamt-museumskonzept, das auch für das gesamte Bundesgebiet schon lange gefordert wird, zu erarbeiten, nicht nur, um den bereits vorhandenen Museumsbestand kategorisieren zu können sondern auch, um einen zukünftigen Ausbau der Museumslandschaft

zweckmäßig planen zu können.

Die Problematik, die sich hierbei zeigt, ist, daß eine Einflußnahme von Seiten übergeordneter öffentlicher Stellen hier nur beschränkt möglich ist, da sich die Trägervereine kaum gegen ihren Willen etwas aufzustören lassen werden, zumal sich auch die ideelle und finanzielle Unterstützung bisher in Grenzen gehalten hat, man dadurch aber auch wiederum nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Land und Bund geraten ist.

Hier kann nur meinungsbildend gearbeitet werden. Kommunikation und Kooperation unter den Museumsbetreuern ist zu suchen und zu forcieren, wie dies etwa in manchen Bundesländern bereits durch die Abhaltung regionaler Museumstage und die Organisation gemeinsamer Aktionen versucht wird.

Ein weiterer Effekt, der im Zuge der rasanten Zunahme an Museen bemerkenswert scheint, ist die Einrichtung kurioser Sammlungen, die dann als „Plüsch- und Comicmuseum“ u.ä. ihre Blüten treiben und in der Regel ohne kulturhistorischen und wissenschaftlichen Anspruch als reine Touristenattraktionen à la Disney-World im Taschenformat konzipiert sind.

Ähnlich ist das Problem bei Sammlungen, die durch hochtrabende Bezeichnungen beim Besucher Erwartungen wecken, die dann nicht gehalten und damit enttäuscht werden.

Hier ist im Sinne der Erhaltung

des Stellenwerts der Institution Museum in der Gesellschaft immer dringlicher nach Möglichkeiten einer geschützten Museumsbezeichnung zu suchen. Da eine solche offenbar durch die diffizile Zuständigkeit zwischen Bund und Ländern per legem einheitlich kaum zu erreichen ist, wird in Kärnten in Zukunft versucht werden, die Situation durch ein vom Land an die Museen offiziell verliehenes, auch äußerlich sichtbar zu verwendendes Qualitätssiegel in den Griff zu bekommen, das auch für den Besucher informativen Signalcharakter besitzen soll.

Abschließend ist nochmals zu bemerken, daß der Aufwärtstrend, mit allen Nebenerscheinungen, kaum zu übersehen ist. Es wird allerdings für die Zukunft sehr viel darauf ankommen, wie die Kommunikation untereinander und mit den öffentlichen Stellen funktioniert und ob es weiterhin gelingt, die Kooperation zwischen den Museen des Bundes und der Länder und den sogenannten „Kleinen“ auf der Basis gleichwertiger Partner zu stärken.

Nur so wird das Potential, das die Regional- und Lokalmuseen darstellen, für die Museumslandschaft Österreich effizient genutzt werden können.

Steininger, Hermann: Volkskundliche und fachverwandte Museen und Sammlungen. In: Kommentar zum Österreichischen Volkskundeatlas. 5. Lieferung (1974), Bl.91, Wien 1978, S.69

Prasch, Hartmut: Heimatmuseen - Historische Entwicklung, Organisation, Probleme und Möglichkeiten. In: Ders.(Hg.): Museumspädagogik (=JB für Volkskunde und Museologie des BHM Spittal/Drau

- 1Jg./1987), Spittal 1988, S.37
³ Prasch, Hartmut: Regional museum, local museum: what dialogue? In: Museum (UNESCO) No.175 (No.3,1992), S.133-136
⁴ Hudson, Kenneth: Museums that make their own rules. In: Museum (UNESCO) No.174 (No.2,1992), S.120
Hanreich, Georg: Wunsch und Wirklichkeit der Situation der volkskundlichen Museen in Österreich. In: Prasch, Hartmut (Hg.): Volkskunde im Museum (= JB für Volkskunde und Museologie des BHM Spittal/Drau 3.Jg./1989), Spittal/Drau 1990, S.69
Prasch, Hartmut: Regionalmuseen - Chance für eine abwechslungsreiche Museumslandschaft. In: Ders. (Hg.): Volkskunde im Museum. wie Anm.5, S.69
wie Anm.6, S.67-77
Prasch, Hartmut: Arbeitsgemeinschaft volkskundlicher Museen des Bezirks Spittal - Ein neuer Weg intermusealer Zusammenarbeit. In: Ders. (Hg.): Museumspädagogik. wie Anm.2, S.125-128

Eisenstraße Ober- österreich

Das kulturell - touristische Konzept der oberösterreichischen Eisenstraße unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der regionalen Museen

Udo B. Wiesinger

In dem hier zur Verfügung stehenden Zeitrahmen kann die Konzeption der oö. Eisenstraße mit ihren kulturellen und insbesondere musealen Bezügen nur in Ansätzen präsentiert werden. Ich möchte dabei - dem Thema unserer Sitzung entsprechend auch auf die touristische Umsetzung musealer Präsentationsformen eingehen.

Der Verein „Eisenstraße Oberösterreich“ hat sich zum Ziel gesetzt, einen Beitrag für die Entwicklung eines regionalen Selbstbewußtseins zu leisten, wobei die Grundlage dafür von der gemeinsamen wirtschaftlichen und sozialen Geschichte gebildet wird. Die Region umfaßt jenes Gebiet, das

über Jahrhunderte hinweg in hohem Ausmaß vom Eisen geprägt wurde, das vom steirischen Erzberg kam. Da diese Einflüsse nicht nur in Oberösterreich wirksam wurden, bestand und besteht nun wieder eine sehr enge inhaltliche und organisatorische Kooperation mit den angrenzenden Gebieten in Niederösterreich und der Steiermark. Gerade für den touristischen Ansatz ist sehr wichtig, daß nicht nur die zahlreichen kulturellen Denkmäler der Region in engem Zusammenhang mit der Wirtschaftsgeschichte stehen, sondern auch der Zustand des in vielen Bereichen noch weitgehend intakten Naturraumes in Oberösterreich wird gerade in diesem Gebiet ein Nationalpark eingerichtet - ohne die Entwicklungen der Eisenverarbeitung nicht denkbar wäre. Die großen Waldgebiete dienten als Energiereserve für die eisenverarbeitenden Betriebe und standen daher unter besonderem Schutz des Staates, der in Form von Waldordnungen für eine nachhaltige Bewirtschaftung zu sorgen versuchte.

Neben dieser Zielsetzung der Eisenstraßen-Konzeption als Beitrag zur Entwicklung einer regionalen Identität in Zusammenhang mit der wirtschaftlichen, kulturellen und naturräumlichen Entwicklung der Region steht gleichrangig die Umsetzung dieser Inhalte in angepaßte touristische Angebote als Teil eines Regionalentwicklungs Konzeptes. „Angepaßt“ bedeutet, daß im höchstmöglichen Ausmaß auf

ökologische Erfordernisse und auf die bestehenden Sozialstrukturen Rücksicht genommen werden soll. Letzteres wird gewährleistet, indem bei der Entwicklung der Einzelprojekte die Bevölkerung maßgeblich einbezogen wird.

In der Folge möchte ich mich auf die kulturell - musealen Elemente des Konzepts und deren touristische Auswirkungen beschränken. Es stellte sich bei der Arbeit an dem Konzept sehr frühzeitig heraus, daß zur Motivation der Beteiligten und zur Erschließung von Finanzierungsmöglichkeiten ein mittelfristiges Realisierungsziel bezogen auf ein konkretes Jahr unerlässlich ist. Dieses Ziel besteht nun darin, daß für das Jahr 1998 eine dezentrale „Länderausstellung“ in der gesamten Region geplant wird. Für Oberösterreich und Niederösterreich ist nach dem derzeitigen Stand der Verhandlungen sehr wahrscheinlich, daß diese Präsentation in die Reihe der Landesausstellungen aufgenommen wird, in der Steiermark ist die Diskussion darüber angelaufen, eine Konkretisierung konnte jedoch noch nicht erreicht werden. Zu betonen ist in diesem Zusammenhang, daß gegenüber den bisher üblichen Landesausstellungen sehr gravierende Unterschiede bestehen:

- Die Präsentation soll konsequent dezentral stattfinden, d.h. aus einer mehr oder weniger großen Zahl von Einzelausstellungen und -veranstaltungen be-

stehen.

- Die Präsentation soll länderübergreifend in den drei beteiligten Bundesländern gleichzeitig unter einer gemeinsamen Generalthematik stattfinden.

- Das Jahr der eigentlichen Länderausstellung - 1998 - soll nur den Höhepunkt in einer längerfristigen Entwicklung darstellen, schon vorher werden eine Reihe von Teilprojekten der Öffentlichkeit präsentiert. Besonders aber muß die Wirkung auch nach 1998 auf Dauer bestehen bleiben.

Der Anspruch, einen Beitrag zur regionalen, touristischen Entwicklung mit Langzeitwirkung zu leisten, wurde auch bisher vielfach von Landesausstellungen erhoben, konnte aber - wie mehrere Untersuchungen zeigen bisher kaum realisiert werden. Das Konzept der Eisenstraße ist jedoch in allen seinen Elementen auf eine solche Langzeitwirkung ausgerichtet, die Länderausstellung stellt eher ein Vehikel zur leichteren Realisierung dar.

Bei den Einzelprojekten geht es zwar in vielen Fällen um museale Präsentationen, der Begriff wird aber eher weit gefaßt und umfaßt beispielsweise auch Schaubetriebe in noch bestehenden, traditionell arbeitenden Fabriken und Gewerbetrieben. Wesentlich ist dabei, daß einander die verschiedenen Elemente nicht konkurrieren sondern ergänzen. Daher geht es thematisch auch nicht ausschließlich um Eisen, vielmehr werden auch soziale, wirtschaftliche, kulturelle

und naturräumliche Elemente, die integral zu dieser Geschichte der Region gehören, in die Präsentationen einbezogen. Ein solches inhaltlich und geographisch übergreifendes Projekt erfordert klar definierte Kooperationsstrukturen, die derzeit im Aufbau sind.

Für den oberösterreichischen Teil der Länderausstellung ist eine Gliederung in Kleinregionen mit thematischer Schwerpunktsetzung vorgesehen, die gewährleistet, daß einerseits alle geforderten Themenbereiche vertreten sind, andererseits aber eine ausreichende Übersichtlichkeit für den Besucher gegeben ist und die einzelnen beteiligten Einrichtungen einander nicht konkurrieren.

Sowohl die Auswahl des Generalthemas (als Arbeitstitel wurden die Begriffe „Hand Werk und Kunst“ gewählt), als auch die regionale Strukturierung und die regionalen Schwerpunktthemen wurden unter Einbeziehung der Bevölkerung entwickelt. In Ideenwerkstätten, Klausurtagungen und öffentlichen Präsentations- und Diskussionsveranstaltungen wurden den interessierten Menschen in der Region der öö. Eisenstraße nicht nur die Konzepte vorgestellt, vielmehr wurden erst in diesen Veranstaltungen die Grundlagen für die Weiterarbeit entwickelt. Diese Vorgangsweise gewährleistet auch die Unterstützung des Gesamtprojekts durch die politischen Entscheidungsträger der Region.

Noch intensiver ist die Einbindung der Bevölkerung bei den Einzelprojekten. Prinzipiell werden solche Projekte etwa ein Spezialmuseum, ein Schaubetrieb oder thematische Wanderwege netze nur dann realisiert, wenn eine örtliche Trägerschaft vorhanden ist. Bei den Museumsprojekten fungiert in der Regel ein Trägerverein als Betreiber des Projekts. Nur dann, wenn am Entstehungsort selbst einige Menschen aktiv an der Vorbereitung eines solchen Projekts beteiligt sind, wenn die jeweilige Gemeinde auch in die Finanzierung des Projekts einbezogen ist, wenn also das lokale Interesse konkret dokumentiert wird, besteht die Chance, daß auch ein späterer Dauerbetrieb gewährleistet werden kann.

Noch ein Wort zum Anspruch an Museumsprojekte im Rahmen des Konzepts der Eisenstraße:

Es kann dabei nicht um Heimatmuseen im heute noch bei uns üblichen Sinn gehen, da diese vielfach jede spezifische Gestaltung vermissen lassen und weitgehend austauschbar wirken. Bei unseren Projekten geht es vielmehr um lokale Spezialmuseen, die einen auf den jeweiligen Ort beziehungsweise auf die regionale thematische Kleinregion im Sinne des Rahmenkonzepts für die Länderausstellung bezogenen Themenbereich behandeln und damit einen hohen Grad an Unverwechselbarkeit erreichen können. Der Verein „Eisenstraße“ sieht seine Rolle dabei

darin, bei der Auswahl des Themas, bei der Organisation einer Trägerschaft und bei der Realisierung selbst beratend zur Verfügung zu stehen. Wir erheben den Anspruch, für die Einhaltung von Mindeststandards in der wissenschaftlichen Bearbeitung und in der Gestaltung der Ausstellung zu sorgen.

Mit einer Aufgabe sind in der Regel die bestehenden und die geplanten kleinen Museen völlig überfordert - mit der Vermittlung. Wenn auch manche der bestehenden Einrichtungen versuchen, besondere Angebote für einzelne Zielgruppen, insbesondere für Schulklassen, zu entwickeln und etwa bei Führungen auf die spezifischen Bedürfnisse Rücksicht zu nehmen, kann doch nur sehr selten von einer geplanten museumspädagogischen Arbeit die Rede sein. Eine Ausnahme stellt des Museum Arbeitswelt dar, an dem der Autor selbst tätig ist, das über drei hauptamtliche museumspädagogische Mitarbeiter verfügt und daher auch sehr gezielte Angebote entwickeln und ausreichendes Begleitmaterial erstellen kann. Für eine größere Region müssen eigene Wege der Kulturvermittlung gegangen werden. Wir streben auch hier eine Kooperation in Form eines Museumsverbundes an, der die Möglichkeit einer übergreifenden Betreuung bieten würde. Gerade der Anspruch einer längerfristigen und die Region als Ganzes umfassenden touristischen Wirksamkeit macht geeignete, zielgrup-

penspezifische Vermittlungsangebote unumgänglich notwendig. Wichtig ist dabei, daß sich eine solche Vermittlungsarbeit nicht auf Betreuung im jeweiligen Museum selbst beschränken darf, sondern das Umfeld, die Thematik in ihrer Vielfalt mit einschließen muß.

An dieser Stelle muß man vielleicht eine kurze Bemerkung über die touristische Situation in der besprochenen Region machen. Mit Ausnahme einiger Orte - wie etwa Windischgarsten oder das Gebiet von Hinter- und Vorderstoder - handelt es sich um eine nur sehr schwach touristisch erschlossene Region. Darüber hinaus ist ein großer Teil der Region als wirtschaftliches Krisengebiet zu bezeichnen, das von hoher Arbeitslosigkeit und Abwanderung gekennzeichnet ist. Selbst sehr attraktive Städte wie etwa Steyr und Waidhofen verfügen nur über einen sehr schwach entwickelten Fremdenverkehr und eine ungenügende touristische Infrastruktur.

Diese Situation hat zwar auch durchaus positive Auswirkungen - die Region ist kaum von den zerstörerischen Wirkungen des Massentourismus betroffen - hat aber zur Folge, daß etwa Museen kaum mit dem Zufallsbesucher rechnen können, der sich in einer Region als Urlauber aufhält und beispielsweise bei Schlechtwetter Museen aufsucht. Es müssen also neue Besuchergruppen angesprochen und motiviert werden, in die Region zu kommen. Dazu sind sehr

umfassende, vielfältige Angebote erforderlich. Wir sehen gerade in der Form vernetzter Angebote eine große Chance für die Region. Die Verbindung einer reichen kulturellen Tradition, die sich in zahlreichen Denkmälern profaner und kirchlicher Kunst, insbesondere aber in einem einzigartigen Bestand von Zeugen der Industriekultur ausdrückt, mit einer weitgehend intakten Naturlandschaft stellt sicher ein sehr interessantes Potential für die Entwicklung eines ökologisch und sozial angepaßten Tourismus dar. Eine sehr wesentliche Voraussetzung für das Gelingen der Pläne ist jedoch, daß dem potentiellen Besucher diese Zusammenhänge bewußt werden, daß die Region tatsächlich als Einheit identifiziert wird. Ein Weg zur Erreichung dieses Ziels ist die Entwicklung eines gemeinsamen Erscheinungsbildes. Es wurde ein Eisenstraßen Logo kreiert, das derzeit allerdings nur in Ober- und Niederösterreich verwendet wird, die Steirische Eisenstraße hat sich für ein eigenes Logo entschieden. Wenn jedoch die Konzeption der Länderausstellung realisiert wird, ist ein gemeinsames Erscheinungsbild, das auch die Bundesländergrenzen überwindet, unerlässlich. Dem auswärtigen Besucher ist der Verlauf von Ländergrenzen völlig gleichgültig, er wird sich nur an den Dingen orientieren, die zu einer befriedigenden Gestaltung des Urlaubs beitragen. Dieser Ansatz, in inhaltlich begründeten Regionen

und nicht in politisch bestehenden Grenzziehungen zu denken, erfordert sicher von vielen Beteiligten, insbesondere in den föderalistisch organisierten Körperschaften und Institutionen, ein Umdenken, ein Abgehen von eingespielten Strukturen. Wie schwierig das im Einzelfall sein kann, erlebten wir auch in unserer bisherigen Arbeit bereits, wenn man auf ein oftmals sehr lokales Konkurrenzdenken stößt, das nicht nur auf Landesebene, sondern auch auf der Ebene von Tälern in ihrer Beziehung zueinander (etwa die Konkurrenz zwischen Enns- und Steyrtal) und auch auf Gemeindeebene, ja selbst auf der Ebene der einzelnen Ortschaften existiert.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß der Anspruch, eine relativ große Region, die Teile von drei Bundesländern umfaßt, gemeinsam zu präsentieren und dies in Form einer neuartigen dezentralen Großausstellung zu starten, sicher sehr hoch ist, daß die bisherigen Erfahrungen von Kooperationsbereitschaft und Engagement aber zur Hoffnung Anlaß geben, daß hier tatsächlich ein neuer Weg realisiert werden kann. Ich selbst bin zwar primär im Bereich der oberösterreichischen Eisenstraße tätig; es hat sich jedoch mittlerweile zur besseren Koordination der Vorgangsweise eine Arbeitsgemeinschaft „Österreichische Eisenstraße“ gebildet, der nicht nur die drei Eisenstraßevereine, sondern auch die zuständigen Tourismusorganisationen und der

Montanhistorische Verein für Österreich angehören. Aufgabe dieser ARGE ist es - bei aller gebotenen Selbständigkeit der Einzelregionen für die inhaltliche Abstimmung und organisatorische Zusammenarbeit zu sorgen. Wesentlich ist bei der gesamten Arbeit, daß die Initiative aus der Region selbst kommt, daß die Realisierung mit den eigenen Kräften der Region in Angriff genommen wird, daß also nicht von außen eine Idee künstlich aufgesetzt wird. Nur aus dem regionalen Selbstbewußtsein heraus, daß die zu präsentierenden kulturellen und naturräumlichen Schätze sehr viel mit der eigenen Geschichte zu tun haben und auch die wirtschaftliche und soziale Gegenwart und Zukunft prägen, sind verträgliche touristische Entwicklungen denkbar.

Vermittlungs- arbeit in einem Fach- museum*

Das Waldbauern- museum in der Alten Hofmühle in Gutenstein, Nö. Schausammlung über holz- verarbeitende bäuerliche Neben- erwerbszweige im Schneeberggebiet

Hiltraud Ast

Das Waldbauernmuseum ist als Fachmuseum einzustufen und nicht als das, was man gemeinhin als „Heimatmuseum“ ansieht. Es werden Geräte und Vorrichtungen, Produkte und Transportmittel jener Nebenerwerbszweige gezeigt, die den Waldbauern am Ostrand der Alpen den Lebensunterhalt sicherten. Im Tausch gegen die erzeugten Holzwaren konnten sie Getreide und Futtermittel für den Hausbedarf erwerben.

Während man die Betrachtung von Einzelobjekten, z.B. Kunstgegenständen, mehr oder weniger

dem Besucher überlassen sollte und deren Wirkung höchstens durch Hintergrundinformation ergänzen kann, ist bei der Darstellung handwerklicher Abläufe oder technologischer Vorgänge im Waldbauernmuseum eine persönliche Betreuung der Besucher unerlässlich. Die bloße Beschriftung der Objekte genügt nicht, den Zusammenhang zu erfassen, und umfangreiche Schrifttafeln, die übrigens im Stehen auch nicht gelesen werden, würden die werkstattmäßigen eingerichteten Räume stören.

Das Ziel einer guten Führung muß es sein, daß die Besucher das Haus zufrieden verlassen. Im Falle des Waldbauernmuseums hat sich folgende Praxis herausgebildet:

Gruppenreisende nehmen in einem Filmraum auf bequemen Holzbänken Platz (55 Sitzplätze) und werden begrüßt. Einzelbesuchern wird die Möglichkeit des Filmbesuches angeboten.

In einer kurzen Einführung von 3-4 Minuten machen wir auf die spezielle Wirtschaftsform am Ostrand der Alpen aufmerksam und stellen die wichtigsten Zweige vor: Kohlenbrennerei, Kalkbrennerei, Bottichbinderei, Schindelmacherei, Pecherei, Schnittholzerzeugung.

Die Dokumentarfilme wurden in den Jahren 1964 - 1974 von Amateuren, ab etwa 1976 von professionellen Filmteams hergestellt (BWF und Nö Studio Schallaburg) und im Studio einheitlich auf UOMATIC überspielt, dabei

*Das Museum wurde anlässlich der Verleihung des Museumspreises 1989 im Neues Museum 4/1990 S. 7-12 vorgestellt.

für den pädagogischen Zweck gekürzt, zusammengefaßt und kommentiert. Erwachsene sehen in einem 45-min-Streifen die wichtigsten Handwerke und Technologien des Museums, für Kinder gibt es eine Kurzfassung (25 min), die von Lehrern gerne angenommen wird.

Die Mitarbeiterinnen besprechen mit den Gruppen (ca. 15 - 20 Pers.) den handwerklichen Ablauf oder den technologischen Vorgang Schritt um Schritt, zeigen dabei die Geräte vor, demonstrieren die wichtigsten Handgriffe und schalten auch Maschinen ein. Einfache Verrichtungen wie etwa die Arbeit mit dem Reifmesser auf der Heinzelbank dürfen Kinder im Schulalter selbst erproben.

Auf Grund langjähriger Erfahrung können die Führungskräfte ihren Rundgang durch die einzelnen Werkstätten meist so lenken, daß die Gruppen einander auf den engen Holzstiegen nicht begegnen. Außerdem gestalten sie die Führung stets so, daß alle Gruppen etwa gleichzeitig fertig sind. Die Reihenfolge der einzelnen Werkstätten spielt dabei keine Rolle.

Die Führungsarbeit setzt in erster Linie Vertrautheit mit den Inhalten des Museums voraus. Die Mitarbeiterinnen wurden unter meiner langjährigen Leitung geschult, im Anfang durch Zuhören bei einer älteren Kollegin, durch Zwiegespräche an den Objekten und durch Zuteilung

von Lesestoff. Hier leistet der prächtig abgefaßte Museumsführer gute Dienste. Auch Einzelbesucher werden gewissenhaft geführt, nicht nur zum Nutzen der Gäste sondern auch zur Schulung der Mitarbeiter. Neben dem deutlichen Sprechen, das durchaus in der angestammten Mundart erfolgen kann, und neben der Demonstration der Geräte müssen die Führungskräfte auch dem Verhalten der Besucher ihre Aufmerksamkeit zuwenden, da wir keine eigenen Aufsichtsorgane beschäftigen können, aber alle Objekte frei liegen, hängen oder stehen. Es gibt keine Vitrinen, was die Unmittelbarkeit des Erlebens für den Besucher deutlich erhöht. Die „geteilte Aufmerksamkeit“ zwischen Vortrag und Aufsicht, von Pädagogen stets als anstrengend empfunden, hat bisher gut funktioniert. In 28 Sommern sind nur 2 kleine Diebstähle vorgekommen.

Den selten geäußerten Wunsch unbedingt alleine durch das Museum gehen zu dürfen, können wir nicht erfüllen. Viele Geräte sind scharf, Maschinen nicht ungefährlich. Dieses Argument hilft auch Widerstrebende von der Notwendigkeit der Führung zu überzeugen.

Die eben beschriebene, sicher eher seltene Art, ein Museum für die Besucher aufzubereiten, hatte, wie sich zeigte, auch für die Mitarbeiterinnen große Vorteile: Im Gespräch mit alten Handwerkern und Bauern hat sich ihr Ge-

sichtskreis erweitert: die Kolleginnen haben weiter durch die erworbene Fähigkeit, vor einer Zuhörerschaft zu sprechen, an Selbstwertgefühl gewonnen und sich Menschenkenntnis und Sicherheit im Umgang mit Besuchern angeeignet. Dies führt zu einem hohen Maß an Idealismus, mit dem sie bei sehr mäßiger Bezahlung ihre anstrengende Arbeit vollbringen. Die von Anfang März und oft bis in den November abgehaltenen Führungen stellen wegen großer Kälte hohe Anforderungen an Stimme und Gesundheit.

Entsprechend dem besonderen Inhalt des Museums bietet der Museumsführer eine Kurzfassung des Inhaltes jeder Werkstatt in technologischer Ordnung, sowie einen Überblick über die Wirtschaft des Alpenstrandes und über die Geschichte des Mühlengebäudes und der Sammlung. Ein Katalog wie in einer Kunstausstellung wäre hier nicht zweckentsprechend. Lehrer verwenden den Museumsführer zur Vor- und Nachbereitung im Sachunterricht.

Veröffentlichungen

Neben dem Museumsführer sind einige Teilgebiet bereits durch ausführliche Publikationen erschlossen (Kalkbrennerei, Schindelmacherei, Holzkohle, Wasserleitungsbau u.a.) die im Museum erworben werden können.

Von der Objekt-sammlung zur Kultur-vermittlung

Aufgaben eines regionalen volkskundlichen Museums am Beispiel Schloßmuseum Landeck

Alwin Chemelli

Als man vor ca. 25 Jahren begann, Schloß Landeck zu restaurieren und ein regionales, volkskundliches Museum einzurichten, war den damals Verantwortlichen klar, daß nicht alle Räumlichkeiten ausschließlich für das Museum und dessen Objektsammlung zur Verfügung stehen sollten. Teilbereiche blieben leer (Galerie, Halle), um zusätzliche kulturelle Veranstaltungen anbieten zu können. Ausstellungen, Konzerte, Theateraufführungen und Lesungen ergänzen und bereichern hier den Museumsalltag und stellen eine gegenseitige Verbindung her.

Ein Heimatmuseum kann sich schon allein aus finanzieller Sicht

keine großen, in jeder Hinsicht teuren Ausstellungen leisten (Transporte, Versicherungen etc.). Das ist auch nicht notwendig, hierfür sind die großen Museen des Landes zuständig.

Vielmehr gilt es in erster Linie regionale Aspekte bzw. Themen zu berücksichtigen bzw. aufzubereiten und sie der Bevölkerung näher zu bringen, was auch den Bildungsauftrag eines Museums deutlich unterstreicht.

Museumspädagogische Arbeit mit Jugendlichen ist auch ein wichtiger Bestandteil unserer Tätigkeit im Museum. Mit „JIM“ (Jugend im Museum) haben wir ein Projekt begonnen, bei dem wir die Jugend einladen, an bestimmten Tagen, unter fachkundiger Anleitung, mit den ausgestellten Handwerksgeräten selbst zu arbeiten. Mit kindergerechten Führungen, Quiz und Spiel versuchen wir die eventuell vorhandene Schwellenangst beim Eintritt in das Museum abzubauen.

Ein ganz wichtiger Bereich der Museumsarbeit ist die Archivierung bzw. Inventarisierung. Mit Unterstützung seitens der Kulturbteilung des Landes Tirol und mit Hilfe der EDV-Technik haben wir hier einen neuen Weg eingeschlagen. Zusammen mit einem EDV-Fachmann haben wir ein Programm entwickelt, das neben sämtlichen Informationen über ein Objekt auch ein Foto in sehr guter Qualität wiedergibt. Eine Mitglieder- bzw. Künstlerkartei ist ebenfalls Bestandteil dieses noch ausbaufähigen Programms.

Im administrativen Museumsbetrieb bedeutet dies eine große Erleichterung.

Auch ein Museum wirbt um seine Besucher. Nur die finanziellen Mittel hierfür sind - so überhaupt vorhanden - sehr gering. Vor fünf Jahren hat man einen Museumsführer geschaffen, der neben den Museen im Bezirk Landeck auch die im Unterengadin und Obervintschgau vorstellt.

Durch die Hilfe des Landes und diverser Sponsoren konnte ein Finanzierungsmodell geschaffen werden, das die einzelnen Museen kaum oder nur geringfügig belastet. Das Ziel, in jedem Bezirk Tirols einen regionalen Museumsführer anbieten zu können, ist nicht mehr allzu fern. In den Bezirken Landeck, Kufstein und Imst sind sie bereits Realität.

Gefahren des Massentourismus - Chancen für Kulturtourismus

Hubert Klingen

Es gibt keine präzise Definition, was Massentourismus ist. Wenn man diesen Begriff in Relation zu einer touristischen (kulturellen) Attraktion stellt, kommt es oft zu Kapazitätsauslastungen, die weit über die Verträglichkeit hinausgehen. Breite Bevölkerungsschichten besuchen kulturelle Attraktionen und Natursehenswürdigkeiten, was früher aufgrund geringer Mobilität und Einkommen bei weitem nicht in diesem Umfang möglich war.

Ich möchte am Anfang die Aussage treffen, daß ich kein Gegner des Massentourismus bin, aber auch die Auffassung vertrete, daß Massentourismus nicht unbedingt einen Qualitätstourismus ausschließen muß. Weiters möchte ich den Kulturtourismus nicht ausschließlich als einen Teil des Qualitätstourismus sehen, auch wenn dieser Trend gegeben ist.

Ich möchte versuchen, diese Aussage - bezogen auf Innsbruck und Tirol - zu untermauern.

Tirol verfügt über 350.000 Gästebetten. Damit ergibt sich die Frage, ob es überhaupt möglich ist, auf einer relativ kleinen Fläche bei einem derartigen Massentourismus den Qualitätstourismus forcieren zu können, wobei auch dieser Ausdruck unterschiedliche Interpretationen erlaubt. Qualität kann sich nicht allein nach dem Preis richten, was aber offensichtlich häufig gemeint wird. Damit ergibt sich neben dem Spannungsfeld Massentourismus/Qualitätstourismus eventuell auch noch ein Gegensatz Qualitätstourismus/Kulturtourismus.

Für Österreich und Tirol ist der Massentourismus, sofern man nicht auf einen wesentlichen Teil des Wohlstandes verzichten will oder andere Wirtschaftsstrukturen findet, unverzichtbar. Der viel gepriesene Qualitätstourismus kann nur einen geringen Teil des Massentourismus ersetzen. Daß der Kulturtourismus zur qualitativen Hebung des Massentourismus beiträgt, was immer darunter zu verstehen ist, dürfte unbestritten sein.

Daher ergibt sich für mich die These: Massen- und Qualitätstourismus nicht oder mit gezielten, flankierenden Maßnahmen zu betreiben. Eine davon ist die Förderung des Kulturtourismus. Bei einer guten Planung und Organisation müßte es gelingen, auch dem Massentourismus gerechte Preise zu verrechnen, worunter ich nicht nur den betriebswirtschaftlich kalkulierten Preis,

sondern auch einen Aufschlag für die Erhaltung der Ressourcen verstehe. Ebenso warne ich vor zu verschwommenen Umwegrentabilitätsberechnungen bei kulturellen Angeboten. Kultur und Kulturpflege haben ihren Preis und sollten nicht ausschließlich subventioniert werden.

Worin liegen nun die Gefahren:

1. In einem nicht kosten-deckenden Preis, auch unter Berücksichtigung nationalökonomischer Erfordernisse. Der Preis muß über den Kosten liegen.

2. Ressourcen jeder Art werden unverhältnismäßig hoch in Anspruch genommen (Mensch, Natur, Kultur).

3. Gesellschaftspolitische Veränderungen werden hervorgerufen, die die Substanz Bevölkerung in ihrer Identität und Tradition beeinflussen können.

4. Der Weg zum Qualitätstourismus ist dennoch richtig, auch wenn der Massentourismus nur teilweise dadurch ersetzt werden kann. Gerade hier könnte der Kulturtourismus eine entscheidene Rolle einnehmen. Das ist auch die offizielle Linie unseres Tourismusverbandes in Innsbruck: dem sportlichen Erlebnis und der Natur die Kultur nicht als Gegensatz, sondern als gleichwertige Ergänzung anzubieten. Innsbruck ist nicht nur Alpen-, Sport- und Olympiastadt, sondern auch Kultur-, Kongreß- und Universitätsstadt. In der Tradition hat sogar letzteres das Bild der Stadt durch Jahrhunderte geprägt. Erst in den

letzten 60 Jahren hat der Sport meines Erachtens eine zu dominierende Rolle übernommen.

Ich behaupte immer wieder, daß das eine das andere nicht ausschließt. Warum kann man nach einem Schitag oder einer Alpenwanderung den Abend nicht noch mit einem kulturellen Ereignis abschließen?

Die Chance des Kulturtourismus liegt aber nicht nur in der dringenden Notwendigkeit, dem Massentourismus zu begegnen, der ja, wie bereits erwähnt, nicht unbedingt den Kulturtourismus ausschließt, sondern den Besuchern Kultur in großer Vielfalt anzubieten, um so andere Werte in den Vordergrund treten zu lassen. Dabei wird auch eine hohe erzieherische Aufgabe geleistet.

Rahmen dieses weltweiten Programmes besann man sich im Zusammenhang mit dem „Europäischen Jahr des Tourismus“ der Museen, da diese sowohl zur Entwicklung eines lokalen und regionalen Tourismus als auch zur Entstehung einer europäischen kulturellen Identität beitragen können. Schließlich initiierte man sogar einen Wettbewerb, „Tourmusé“, um die Beziehungen zwischen Museen und Tourismus auf allen Ebenen zu steigern und die wissenschaftliche, kulturelle und erzieherische Funktion der Museen bekannter zu machen: Eine Chance für unsere Arbeit, doch sollten wir die Gefahren nicht übersehen: Eine blinde Hingabe an die Hoffnung, nun endlich astronomische Besucherzahlen und in deren Folge ebensolche Steigerungen unseres Budgets zu erreichen, würde uns zweifellos von unserer wichtigsten Funktionen, der Sammlung und Erhaltung des Kulturgutes, ablenken.

Um das vielschichtige Problem „Massentourismus in Museen“ in den Griff zu bekommen, sind einige Differenzierungen nötig:

1) Sind hohe Besucherzahlen ein unbedingt zureichendes Ziel? Wir beneiden oft amerikanische Museen um ihre Besucherzahlen - höher als die Zahlen bei Sportveranstaltungen -, doch vergessen wir dabei, daß sie als größtenteils privatwirtschaftliche Einrichtungen im Sinne des „fundraising“ darauf bzw. auf die damit verbundenen Einnahmen aus

Eintrittsgeldern angewiesen sind. Die meisten österreichischen Museen, auch die mit Teilrechtsfähigkeit, können jedoch ohnehin von einem gesicherten Basisbudget ausgehen.

2) Wodurch werden Besuchermassen angelockt? Nur einige wenige Museen in Österreich haben derart hochwertige Sammlungen, daß sie von sich aus „Massen“ anziehen. Auch diese Museen sind teils aus eigener Motivation, teils unter dem Druck der Politiker dazu übergegangen, Groß- oder zumindest häufig wechselnde Sonderausstellungen zu veranstalten. Weltweit hat man dabei die Erfahrung gemacht, daß die Besucher dadurch nicht - wie anfangs erhofft - wiederkommen, um sich auch die weniger spektakulären Bestände zu „erarbeiten“

Auch die Landesausstellungen zumindest in Niederösterreich anfangs von Museumsseite initiiert, um zusammengehörige Objekte aus aller Welt möglichst vollständig unmittelbar nebeneinander präsentieren zu können ziehen die Massen nur für die Dauer des Ereignisses in die jeweilige Region.

3) Aus welchen Gruppen besteht das „Massenpublikum“? Die hohen Besucherzahlen der eben zitierten Landesausstellungen resultieren zu einem großen Teil aus Schulklassen und Autobusgruppen aus dem Inland, deren Interesse mehr dem Ambiente der Ausstellung, der Landschaft und anschließenden geselligen Veranstaltungen dient. Die-

Chancen und Gefahren des Massentourismus für die Museen

Andreas Kusternig

Die UNESCO hat im Hinblick auf den gesellschaftlichen Wandel die „Weltdekade für kulturelle Entwicklung“ ausgerufen. Im

se Besucher nehmen größtenteils an Gruppenführungen teil. Ihnen stehen die Einzelbesucher gegenüber, die vorwiegend mit hoher Motivation zur „Erarbeitung“ der Objekte in die großen Museen kommen ein erheblicher Teil kommt aus dem Ausland. In den letzten Jahren steigt der Anteil von Kleingruppen ständig, vorwiegend Familien, die an den vermehrt angebotenen, aber meist nur kleinen Kreisen bekannten Museumsaktionen teilnehmen.

4) Was können die Museen bei einem „Massenpublikum“ überhaupt erreichen? In den letzten Jahrzehnten ist die volksbildnerische und identitätsstiftende Funktion der Museen in das Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt, und zweifellos haben die Verbesserung der Präsentation und die vielfältige Kleinarbeit der Museumspädagogen sowohl den Bildungs- als auch den Erlebniswert der Museen gehoben, das Verständnis für den eigenen und für fremde Kulturkreise gefördert und da und dort wohl auch die Einstellung des Publikums beeinflußt. Es mag aber auch zu Überbewertungen einzelner Aspekte gekommen sein. Nicht zu übersehen ist die soziale Funktion der Museen, wenn wir etwa an die vielen Pensionistengruppen denken und an die Möglichkeiten zur Entfaltung der Persönlichkeit von Kindern im Rahmen museumspädagogischer Arbeit. All diesen Aspekten ist eines gemeinsam: der Bildungs- und Erlebniswert ist umgekehrt propor-

tional zur Zahl der Besucher, und selbst die ideale Präsentation der Museumsinhalte kann nicht wirken, wenn sie durch Besuchermassen verdeckt ist!

5) Welche Probleme wirft der Massenbesuch für die Museumsobjekte als solche auf? Bekannt ist das Beispiel von Lascaux, wo man, um die Höhlenmalereien vor der durch den Atem der Besucher eingetragenen Luftfeuchtigkeit zu schützen, eine „Ersatzhöhle“ für die Besucher aufgebaut hat. Auf die Dauer sind aber auch für unsere Objekte die starken Schwankungen der Luftfeuchtigkeit gefährlich, die bei starkem Regen und gleichzeitig starkem Besuch auftreten. Weiters setzen Großausstellungen einen regen Leihverkehr und somit einen häufigen Transport der Objekte mit allen damit verbundenen Gefahren voraus. Theoretisch könnten wir alle diese Probleme einschließlich der Diebstahlsgefahr durch technische Maßnahmen in den Griff bekommen, doch steht dem wieder der Wunsch des Publikums und das berechtigte Anliegen der Museumspädagogen entgegen, den Objekten möglichst unmittelbar gegenüberzutreten.

6) Was können wir in dieser konfliktreichen Situation tun?

Zunächst schlage ich vor, die eben formulierten Thesen zu überprüfen, um von einer verlässlicheren Grundlage ausgehen zu können. Wenn wir uns grundsätzlich entscheiden, das Angebot der Tourismusbranche anzunehmen,

wird sich vermutlich zeigen, daß nur beim Qualitätstourismus die Gefahren zu minimieren und gleichzeitig die Chancen zu maximieren sind. Ein entsprechender Maßnahmenkatalog wäre dann zu erstellen, dazu wir sicherlich die Verbesserung des Informationsflusses zu den Interessierten via Tourismusbranche und Massenmedien gehören. Darin sollten auch Ratschläge zur Vermeidung von Spitzenbesuchszeiten, zum Umgang mit Museen im allgemeinen und zur Erhaltung des kulturellen Erbes enthalten sein. Ausstellungen, die im Ausland für die Kulturschätze Österreichs werben oder zumindest eine Nutzung modernster Technologien (z. B. Bildplatte) werden dazugehören müssen.

Eine engere Kooperation der österreichischen Museen wird nicht nur für die Werbung im Ausland erforderlich sein. Denkbar wäre z.B. auch eine Art regionaler oder im Idealfall sogar österreichweiter „Kultur-Kombikarte“, die einerseits Werbung für andere Museen und andererseits ermäßigte Eintritt für den Interessenten bedeuten würde dies setzt freilich die Nutzung modernster und teurer Technologien für die intermuseale Verrechnung voraus.

Maßnahmen in der Innenorganisation (neue Aufgaben der Museumsdirektoren im Managementbereich und neue Dienstposten für neue Arbeitsfelder einschließlich entsprechender Schulung) und Infrastruktur der

Museen (Einrichtung von Aktivräumen etc.) sowie Verstärkung der Aktivitäten (Spezialausstellungen und Veranstaltungen wie Vorträge und neue Publikumsaktivitäten) sind denkbar. Die Konzeption der Ausstellungen im Spannungsfeld von Objekt und Architektur/Design wird zu überdenken und möglicherweise eine neue, dezentrale Form von Großausstellungen zu entwerfen sein, die dem „sanften Tourismus“ Rechnung trägt.

Ohne entsprechende Budgets wird jedoch kaum etwas von all dem realisierbar sein.

turstätten. Im extremsten Monat, nämlich im Juni, waren nur 26% der Besucher des Museums als Reisegruppe unterwegs, über immerhin 47% der Kirchenbesucher waren als Gruppe organisiert.

Diese beiden Gegenüberstellungen - 47% in der Kirche, 26% im Museum - sind ein Ausdruck für die Intensität des Massentourismus in Tirol. Dem stehen laut einer Untersuchung an Gästen aus der Bundesrepublik im selben Jahr folgende Zahlen gegenüber: 74% der deutschen Gäste kommen mit eigenem PKW, nur 13,7% mit dem Autobus. 97% der Gäste kommen wegen der Schönheit der Landschaft. Aber: 46% der deutschen Gäste klagen bereits über zu viele Gäste. In einer Veröffentlichung über Tourismus und Volkskultur lesen wir deshalb: „Ist es nicht absurd, daß den Gast gerade das stört, was er zum Teil selbst verschuldet bzw., was er selbst am besten regeln könnte, wie zum Beispiel die Festsetzung seines Urlaubstermines“

Hier wäre einzufügen, daß Individualtourismus und Kulturtourismus in manchen Bereichen gleichzusetzen sind. Die Grenzen zwischen Individual-, Massen- und Kulturtourismus sind nicht klar zu ziehen.

Wie wirkt sich nun der Massentourismus auf das Leben in und mit den Heimatmuseen aus? Auch Museumsleiter sind vom „Denken in Nächtigungsziffern“ in Form der Besucherstatistik infiziert und es wäre ein leichtes, die Besucherzahlen zu steigern, wenn

man nur den Vorschlägen von Reiseleitern, Stadtführern und Buschauffeuren freundlicher entgegenkäme. Die genannten Berufe haben es in der Hand, ihre Bustouristen zu manipulieren und die Kassen klingeln zu lassen. Wer ginge sonst in das Olympiamuseum unter dem Goldenen Dachl?

Überlegen Sie sich bitte, was in einem Heimatmuseum in der Art des Volkskunstmuseums beispielsweise passiert, wenn die Passagiere eines Doppeldecker-gelenksbusses, also über 80 Personen, in das Museum kommen. Ich muß es nicht weiter ausführen! Wenn dann gar noch diese über 80 Personen ein natürliches Drängen haben und aufs Klo müssen, dann sind die Anlagen des Museums endgültig überfordert. Es genügt in der Hochsaison ein regnerischer, wolkenverhangener Morgen. Dann strömen auch die Individualgäste zu Tausenden in die Stadt und auch ins Museum. An Spitzentagen werden im Volkskunstmuseum über 2.000 Besucher gezählt und in der Hofkirche über 5.000. Ich empfehle Ihnen, an solchen Tagen im Laufe des Nachmittags eine der Stuben zu betreten. Es bleibt Ihnen im wahrsten Sinn des Wortes die Luft weg. Und wo sollen die 2.000 Personen mit ihren Schirmen, mit ihren Mänteln hin? Auch damit ist die Infrastruktur des Museums deutlich überfordert und das Volkskunstmuseum ist sicher kein Einzelfall.

Es ist keine Frage: Tirol braucht den Tourismus als eine

Massen-tourismus Kultur-tourismus

Hans Gschnitzer

Das Tiroler Volkskunstmuseum zählt mit über 100.000 Besuchern jährlich zu den meist frequentierten Museen Österreichs; die Hofkirche gleich neben dem Volkskunstmuseum zählt jährlich über 250.000 Besucher. Im Jahr 1991 gingen 37% der Hofkirchenbesucher mit Gruppenkarten, aber nur 23% der Museumsbesucher mit Gruppenkarten in die beiden Kul-

seiner Existenzgrundlagen. Aber in einem begrenzten Raum kann es kein unbegrenztes Wachstum geben und man könnte sagen: Das Tourismusboot ist längst übervoll.

Neuere Forschungen haben ergeben, daß die Zahl jener Menschen, die bisher mit Konsequenz jeden Urlaubstag in ihrem Auto, im Flugzeug, auf der Schipiste, oder am Meerestrand verbracht haben, sinkt und daß eben diese Menschen zunehmend nicht mehr auf Urlaub fahren. Die Tourismusforscher sprechen vom Stay-home-Effekt. Die Massentouristen bleiben also vermehrt zu Hause und sehen sich in ihrer engeren Umgebung um.

Es scheint nun Tendenzen zu geben, wieder die Heimat im engeren Sinn vermehrt zu schätzen, vermehrt an der näheren Umwelt ein historisches, landeskundliches, botanisches und zoologisches Interesse zu haben. Überspitzt könnte man daraus folgern: der Mensch, der mit offenen Augen und wachem Geist über eine

Straße im Kohlenpott Nordwestdeutschlands wandert, wird auch dort Interessantes, ihm Bekanntes oder auch eben Neues, vielleicht Schönes, auf jeden Fall Heimat, kennenlernen.

Und da, glaube ich, könnten die Museen, die Heimatmuseen im besonderen, wichtige Aufgaben übernehmen. Die Heimatmuseen sind nämlich zuallererst für die Einheimischen da. Wenn sie auch von den Gästen besucht werden, soll es uns recht sein. Es ist wohl auch kein Zufall, daß in den Statuten jener Vereine, die sich die Gründung eines Heimatmuseums zum Ziel gesetzt haben, nichts von der Förderung des Fremdenverkehrs zu lesen ist. In den Statuten des Kramsacher Freilichtmuseums und Kram-sach liegt gewiß im Zentrum des Tiroler Fremdenverkehrs - heißt es zum Beispiel: „Der Verein bezweckt, durch die Errichtung und Erhaltung des Tiroler Bauernhofmuseums der Allgemeinheit auf historischem und kulturellem Ge-

biet zu dienen und gleichzeitig einen Beitrag zur Wissenschaft zu leisten.“ Kein Wort von Fremdenverkehr und das im Jahre 1974!

Zu eben dieser Zeit forderte der damalige Landeskulturreferent Prior: Jedem Dorf sein Heimatmuseum! Eine sicherlich überspitzte Forderung, die sich nicht umsetzen ließ. Aber jedes der Heimatmuseen leistet einen wesentlichen Beitrag zur Identifikation mit der Heimat.

Auch wenn wir Tiroler schon sehr selbstbewußt sind, schadet es nicht, wenn wir noch mehr von uns selbst wissen. Die Gäste sollen uns so nehmen wie wir sind, und nicht so, wie sie sich uns dem Klischee entsprechend vorstellen. Wenn wir uns den Gästen nicht anbiedern und höfliche Distanz halten, dann wird auch in Zukunft der Gast zu uns kommen, der Tirol um seines Landes und um seiner Leute willen liebt, und nicht der, der hier nur action, Erlebnis und Attraktion sucht, weil ihm sonst so fad ist.

„Reflecting Cities“

**Internationales Symposium zum Thema „Stadtmuseum“ zur Gründung einer internationalen Vereinigung der Stadtmuseen
The Museum of London
19 bis 21. April 1993**

Drei Tage lang wird im Museum of London in kurzen Berichten und Diskussionsrunden das „Stadtmuseum“ in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt.

Eine Vielfalt von Perspektiven macht das Symposium nicht nur für Museumskuratoren, sondern auch für Historiker, Architekten, Städteplaner und Politiker interessant:

Ist das Museum das adäquate Medium, um die Anliegen einer modernen Stadt zu reflektieren und zu diskutieren?

Brauchen Stadtmuseen ständige Sammlungen?

Museum für wen? Stadtmuseen in einer multikulturellen Gesellschaft.

Stadtmuseen im Wandel des politischen Klimas.

Welche spezifischen Kenntnisse benötigen die Kuratoren der Stadtmuseen?

Beziehungen der Stadtmuseen zu anderen Museen der Stadt.

Information: Nichola Johnson
Head of Department of Later London History
Museum of London
London Wall,
London EC2Y 5HN
Tel. (+44) 71 600 3699
Fax 71 600 1058

Glas des 16. bis 19. Jahrhunderts

Hohlgläser aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums

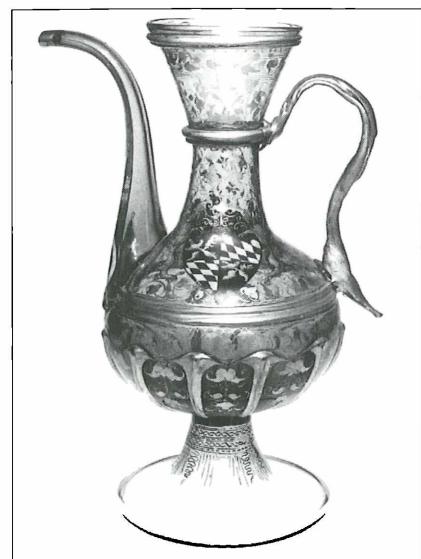
Sonderausstellung bis 10. Jänner 1993 im Bayerischen Nationalmuseum, München

Das Bayerische Nationalmuseum besitzt über 1000 zumeist kostbare Hohlgefäß aus Glas von der Völkerwanderungszeit bis zum Biedermeier, dazu viele volkskundliche Gläser sowie eine kleine, erst in den letzten Jahren erworbene, aber bedeutende Sammlung von Jugendstilglas, damit gehört die Münchner Glassammlung zu den wesentlichsten

ihrer Art. Besondere Schwerpunkte sind das Tiroler Schnittglas aus Hall und Innsbruck, die Nürnberger Schnittdekore der Barockzeit, das deutsche Emailglas sowie geschnittene Gläser aus Brandenburg und dem Riesengebirge. Der diamantgerissene Römer des Mainzer Domkapitels von 1617 und ein Dresdner Riesenpokal Augustus des Starken sind als Hauptwerke zu nennen.

Viele der Objekte sind mit berühmten Namen von Benutzern oder Besitzern in Verbindung zu bringen, darunter finden wir neben Herrschern auch Namen aus der literarischen Welt: Goethe, Schiller, Jean Paul und Bettina von Arnim.

Der größte Teil der Glassammlung ist noch bis 10. Jänner in drei Sälen des Nationalmuseums zu sehen.



Hütte des Wolfgang Vitl, Hall in Tirol, Glaskanne mit bayerischen Herzogswappen in Kaltmalerei. H. 31,5 cm, 1535/1538

Jüdisches Museum Wien

Bereits im kommenden Jahr soll Wien ein Jüdisches Museum haben. Dies wurde im November von Helmut Zilk, Bürgermeister der Stadt Wien, angekündigt. Beherbergt wird das Museum im Kunspalais des Dorotheums. Mit der Übernahme des ehemaligen Palais Eskeles in der Dorotheergasse 11, das eine Nutzfläche von über 2000 m² samt entsprechender Infrastruktur hat und in einem guten baulichen und technischen Zustand ist, könnten bereits im Sommer 1993 erste Ausstellungen angeboten werden.

Darüberhinaus will man aber nicht nur ein Museum, sondern einen Begegnungsort in der Dorotheergasse installieren.

Vom ursprünglichen Plan, einen neuen Museumsbau auf dem Judenplatz zu errichten, wobei ein Teil unter die Oberfläche gelegt worden wäre, ist man abgekommen. Am Judenplatz werden Reste der ältesten Synagoge Wiens vermutet; eine archäologische Aufarbeitung würde den Museumsbau zu lange verzögern.

Nun bietet sich die Möglichkeit, sehr rasch in entsprechenden Räumlichkeiten das bedeutendste Museum seiner Art einzurichten, das in der Lage ist, die Judaica-Sammlung-Berger, die Sammlungen der Stadt Wien so-

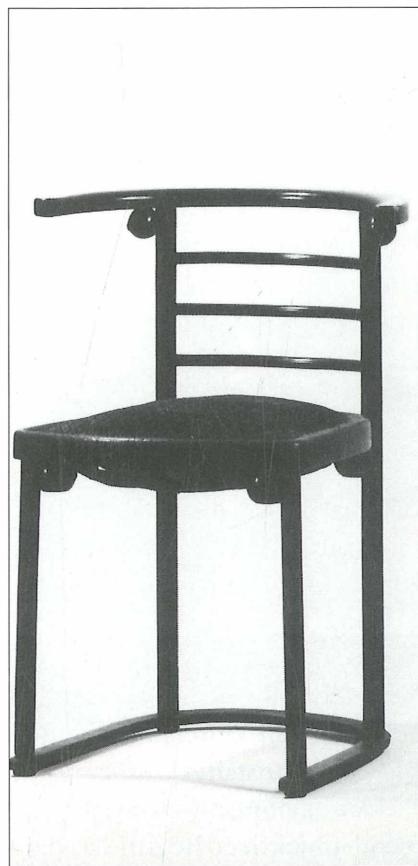
wie die Bibliothek, Kunst- und Archivaliensammlung der Kultusgemeinde Wien zu vereinen.

Das Palais Eskeles hat auch hinsichtlich seiner Geschichte Bezüge zum Wiener Judentum. Es war nach 1820 im Besitz des jüdischen Bankiers und Mitbegründers der österreichischen Nationalbank, Bernhard von Eskeles. Der Salon Eskeles war kultureller Mittelpunkt der Stadt.

Nachdem die Arbeiten des prominenten Mitglieds der Wiener Werkstätten schon in der Eremitage große Anerkennung gefunden hatten, konzipierte Christian Witt-Dörring die Schau für New York.

Das Museum für angewandte Kunst zeigt Werke Josef Hoffmanns in New York

Bis zum 23. Jänner werden in der IBM-Gallery, Madison Avenue in New York, 200 Entwurfszeichnungen und etwa 100 Objekte aus den Sammlungsbeständen des Museums für angewandte Kunst das Werk Josef Hoffmanns repräsentieren.



Sessel Nr. 728, 1907
Entworfen für das Kabarett „Fledermaus“

Ein bei Prestel erschienener englischsprachiger Katalog begleitet die Ausstellung.

Kulturvermittlung ist kein Luxus, sondern eine unverzichtbare Notwendigkeit

Unter dem Titel „Das gelungene Museum - Vermittlungsarbeit mit Hand und Fuß für beherzte BesucherInnen“ fand im Sommer dieses Jahres in Museum Industrieller Arbeitswelt in Steyr eine Tagung statt, die vom Österreichischen Verband der KulturvermittlerInnen, der Gruppe „Museum für theoretische und angewandte Museologie“ und dem Museum Industrielle Arbeitswelt mit Unterstützung des BMUK veranstaltet wurde.

Daß „gelungen“ zweifellos ein recht subjektiver Begriff ist, darüber waren sich die VeranstalterInnen klar, dennoch wurde deutlich, daß die Vermittlungsarbeit ihren Beitrag zum gelungenen Museum leisten kann und muß. Dazu muß der Öffentlichkeit und den Geldgebern bewußt gemacht werden, daß die Umsetzung der präsentierten Inhalte von Museen und Ausstellungen für ver-

schiedenste Zielgruppen nicht ein verzichtbares Anhängsel, sondern integraler Bestandteil des Museums ist.

Als zweifellos kommerziell „gelungenes“ Museum präsentierte Birgit Jaschke die Struktur und die damit verbundenen Erfolge des Kunsthause Wien. Mit dem Signet „Hundertwasser“ wird präsentiert und vermarktet, nicht aber aufgearbeitet im wissenschaftlich-museologischen Sinn.

Der Kulturtheoretiker Hermann Glaser, sprach vom „Museum als Verehrungsdeponie“ und betonte, daß eine gelungene Ausstellung kommunikativ sein muß. Themen der Vermittlung müssen der Alltag, die Arbeit, die verschiedenen Lebensbereiche in ihrer Vernetzung sein.

Der zweite Themenkomplex widmete sich dem Selbstverständnis, der Rollendefinition und den Aufgaben des Verbandes.

In Form einer Resolution wurden die zuständigen öffentlichen Stellen mit der Situation der Kulturvermittlung in Österreich konfrontiert: Die Vermittlungsarbeit verstärkt in das Ausstellungswesen einzubinden und der damit verbundene Geldaufwand werden gefordert.

Ebenso wird der Wunsch nach einer gesamtösterreichischen Kontakt- und Servicestelle für Kulturvermittlung formuliert.

Die Vermittlung soll verstärkt schon in der Planungsphase eines Projekts (z. B.) berücksichtigt werden.

Erich-Schelling-Architekturpreis 1992 an Coop Himmelblau

Der Erich-Schelling-Architekturpreis wurde von Trude Schelling-Karrer, der Witwe des Karlsruher Architekten Erich Schelling, gestiftet und an die neu gegründete Hochschule für Gestaltung Karlsruhe gebunden. Der Preis wird alle zwei Jahre vergeben.

Die Architekten Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, die sich 1968 unter dem Namen „Coop Himmelblau“ zusammen geschlossen haben, machten anfangs mit Kunstaktionen von sich reden. Sie veranstalteten Performances, bei denen sie „Muskelbewegungen über große Entfernungen übertrugen oder mimische Impulse in Klang- oder Lichtsignale verwandelten.“

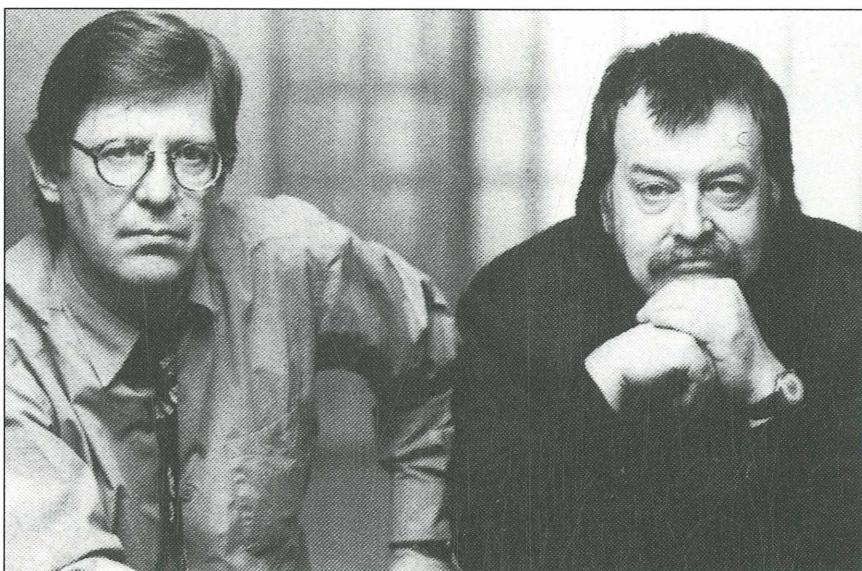
1970 hüllten sie in der Aktion „Weicher Raum“ Passanten auf der Wiener Universitätsstraße in 12.000 m³ Schaum ein. Es folgte die Aktion „Harter Raum“, wo durch die Herzschläge der Architekten ausgelöst, sechzig Sprengsätze auf einer 2 km langen

Strecke explodierten, einige Sekunden lang entstand ein Illusionsraum.

Mitte der 70er Jahre bekam Coop Himmelblau erste kleinere Bauaufträge, 1988 den ersten großen Auftrag: Die Funder-Fabrik in Kärnten. Außerdem waren sie im Museum of Modern Art in New York bei der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ vertreten und sehr erfolgreich.

„Unsere Architektur ist nicht domestiziert. Sie bewegt sich im

Dresden gewonnen und planen ein „Medientor“ in Bietigheim-Bissingen und ein Forschungszentrum in Seibersdorf.



Coop Himmelblau

städtischen Raum wie ein schwarzer Panther im Dschungel“ Der Blick der beiden Architekten auf die Stadt ist unromantisch, dennoch setzt allmählich auch in Österreich ein Interesse für die Coop Himmelblau-Bauten ein. Sie gestalten Stadtplätze in Wien und St. Pölten, außerdem haben sie den Ideenwettbewerb für das Hygiene-Museum in

Burgenland

Burgenländisches Landesmuseum

A-7000 Eisenstadt,
Museumsgasse 1-5
täglich außer Montag: 9-12
und 13-17 Uhr
vom 25.12.1992 - 1.1.1993
geschlossen
Adventkalender und Krippen
bis 2.2.1993

Museum Österr. Kultur

A-7000 Eisenstadt,
Joseph-Haydn-Gasse 1
täglich außer Montag: 10-17 Uhr
Hokusokus - Zauberkunst
30.3.-26.10.1993

Niederösterreich

Landesmuseum

A-1010 Wien, Herrengasse 9
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,
Samstag: 12-17 Uhr,
Sonntag: 10-13 Uhr
Das Rehwild bis 31.1.1993
Retrospektive Franz Kaindl
bis 10.1.1993
Hommage an Jan Skacel - Bilder
von Irena Racek“ bis 13.12.1992
Dorothea Demus-Schneider
- Radierungen bis 16.1.1993

Blau-Gelbe-Galerie

A-1010 Wien, Herrengasse 21
Montag-Freitag:
10.30-17.30 Uhr,
Samstag: 10-13 Uhr,
Sonntag geschlossen
Leopold Kogler - Malerei
bis 5.12.1992
Alexandra Reden - Malerei
bis 16.1.1993

StadtMuseum St. Pölten

A-3100 St. Pölten,
Prandtauerstraße 2
Dienstag-Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 9-12 Uhr

Dokumentationszentrum für moderne Kunst in NÖ.

A-3100 St. Pölten,
Prandtauerstraße 2
Dienstag-Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 9-12 Uhr
Günther Wieland
5.3. - 28.3.1993
10 Jahre Galerie im Kulturverein
Oberschützen
5.3. - 28.3.1993

Oberösterreich

Landesmuseum

Francisco Carolinum
A-4020 Linz, Museumstraße 14
täglich außer Montag: 9-18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-18 Uhr
Vilma Eckl bis 17.1.1993
Die Traun -
Fluß ohne Wiederkehr bis
14.3.1993
Künstlerische Fotografie in OÖ.
10.2.-7.3.1993
Dietmar Brehm 17.3.-18.4.1993

Schloßmuseum

A-4010 Linz, Tummelplatz 10
Dauerausstellung
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,
Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 10-16 Uhr
Leben mit dem Regenwald
bis 14.3.1993

Neue Galerie der Stadt Linz

A-4040 Linz, Blütenstraße 15
täglich: 10-18 Uhr,
Donnerstag: 10-22 Uhr
geschlossen am 24., 25., 26.,
31. 12. 1992 und 1. 1. 1993
Catherine Lee, Outcasts
bis 6. 1. 1993
Julio Gonzalez - Skulpturen und
Zeichnungen
17.12.1992-7.3.1993
Hans Staudacher - Arbeiten auf
Papier 14.1.-7.3.1993

StadtMuseum Linz

- Nordico

A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
täglich außer Montag: 10-18 Uhr
Dagegen - Verbotene Ostkunst
von 1948 bis 1989 bis 17.1.1993
30 years ago...The Beatles bis
14.3.1993
Niederländische Zeichnungen
des 17. und 18. Jahrhunderts
29.1.-14.3.1993

Museum Industrieller Arbeitswelt

A-4400 Steyr,
Wehrgrabengasse 1-7
Das Museum ist derzeit wegen
Ausstellungsumbau geschlossen.
!INFO! Eine Geschichte des
Computers
ab 30.4.1993

Museum Lauriacum

A-4470 Enns, Hauptplatz 19
täglich außer Montag:
10-12 Uhr u. 14-16 Uhr

StadtMuseum Wels

A-4601 Wels, Pollhamerstraße 17
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-12 Uhr
Römische Kleinschriften
15.1.-28.3.1993

Burgmuseum Wels

A-4601 Wels, Burggasse 13
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-12 Uhr
Verkaufsausstellung des Kultur-
zentrums Vogelweide und des
Gefangenенunterstützungsv-
vereines Wels
bis 13.12. 1992
Über den Wolken - Flugzeug-
modelle
11.12.1992-24.1.1993
Charmante Kleinigkeiten aus
galanter Zeit
bis 24.2.1993

Jugendgalerie

A-4601 Wels, Burggasse 13
Brigitte Lanik - Blumenimpressionen
16.12.1992-10.1.1993
Weihanchtsausstellung
18.12.1992-10.1.1993

Galerie der Stadt Wels

A-4601 Wels,
Pollheimerstraße 17
Stanislav Kolibal
18.12.1992-17.1.1993
Hermann Nietsch
28.1.-28.2.1993

Salzburg

Residenzgalerie

A-5010 Salzburg, Residenzplatz 1
täglich 10-17 Uhr
Wen verführst du, Thamar?
Ikonographische Studien zu
Gemälden der Residenzgalerie
bis Februar 1993

Rupertinum

A-5010 Salzburg,
Wiener-Philharmoniker-Gasse 9
täglich außer Montag: 10-17 Uhr,
Mittwoch: 10-21 Uhr
Internationale Werke aus der
Sammlung Karikaturen & Cartoons
Basel bis 31.1.1993
Walter Schmögner
bis 31.1.1993
Karikaturen aus der Sammlung
des Rupertinums
bis 31.1.1993
W. M. Pühringer
19.12.1992-24.1.1993

Salzburger Museum

Carolinum Augusteum
A-5020 Salzburg,
Museumsplatz 6
täglich: 9-17 Uhr,
Dienstag: 9-20 Uhr
Mechanische Krippen
bis 7.2.1993

Steiermark

Landesmuseum Joanneum

A-8010 Graz, Raubergasse 10
Montag-Freitag: 9-16 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
9-12 Uhr

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum

A-8010 Graz, Sackstraße 16
Montag-Freitag: 10-18 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-13 Uhr
Landesförderungspreis für
bildende Kunst 1992
Kunstpreispersonale Matta
Wagnest

Stadtmuseum Graz

A-8010 Graz, Sackstraße 18
Dienstag: 10-21 Uhr,
Mittwoch-Samstag: 10-18 Uhr
Sonn- und Feiertag: 10-13 Uhr
3 Generationen Malerinnen,
Olga Holzhausen, Margarete
Martiny-Holzhausen, Elisabeth-
Charlotte Holzhausen“
bis 10.1.1993
Joseph Kuwasseg, Grazer Album
bis 10.1.1993

Tirol

Tiroler Landesmuseum

Ferdinandeum
A-6020 Innsbruck,-
Museumstraße 15
täglich außer Montag: 10-12 Uhr
u. 14-17 Uhr, Sonn- u. Feiertag:
10-13 Uhr
Anton Tiefenthaler (1929-1982)
bis 30.12.1992
Wiener Porzellan aus der Zeit
des Art Deco 13.1.-21.2.1993
Gernot Bauer - Zeichnungen
20.1.-21.2.1993
Österr. Graphikwettbewerb;
Innsbruck 1993
3.3.-28.3.1993

Vorarlberg

Jüdisches Museum

Hohenems

A-6845 Hohenems,
Schweizer Straße 5
Mittwoch-Samstag: 10-17 Uhr
Dauerausstellung: Dokumentation
zur Geschichte der Juden in
Hohenems
Eva Moosbrugger
Tat-Sache, Zusammen-Fassung
und Kon-Sequenz
(Auseinandersetzung mit der
Wannseekonferenz und ihren
Folgen)
bis 10.1.1993
Chaimowicz
Lieber Papa!

Ein Kind sieht den Zweiten
Weltkrieg und schickt dem Vater
Karten ins Gefängnis
März-Mai 1993

Wien

Graphische Sammlung

Albertina

A-1010 Wien, Augustinerstraße 1
Montag, Dienstag und
Donnerstag: 10-16 Uhr,
Mittwoch: 10-18 Uhr,
Freitag: 10-14 Uhr
Samstag und Sonntag:
10-13 Uhr
Zoran Music
bis 31.1.1993
Johannes Wanke - Holzschnitte
1948-1992
bis 31.1.1993

Heeresgeschichtliches Museum

A-1030 Wien, Arsenal
täglich außer Freitag: 10-16 Uhr
und Friede den Menschen...
Weihnachten und Jahreswechsel
im 1. Weltkrieg
10.12.1992 - 2.2.1993

Schauplatz

Ausstellungskalender

Historisches Museum

A-1010 Wien, Karlsplatz 4
Dienstag-Sonntag: 9-16.30 Uhr
Freimaurer - Solange die Welt
besteht
bis 10.1.1993

Hermesvilla

A-1130 Wien, Lainzer Tiergarten
Mittwoch-Sonntag: 9-16.30 Uhr
Kind sein in Wien.
Lebenswelt in der Großstadt
1800-1930
bis 14.2.1993

Kunsthistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 5
täglich außer Montag:
10-18 Uhr
Dienstag und Freitag:
10-21 Uhr
Die Portugiesen in Indien
Die Eroberung des Dom Joao de
Castros auf Tapisserien
bis 10.1.1993
Von Bruegel bis Rubens
Das goldene Jahrhundert der flä-
mischen Malerei
Die Antwerpener Malerschule
1550 bis 1650
2. 4.-20. 6. 1993

Künstlerhaus Wien

A-1010 Wien, Karlsplatz 5
täglich: 9-18 Uhr,
Donnerstag 9-21 Uhr
Die Welt der Maya
Archäologische Schätze aus drei
Jahrtausenden
Eine Ausstellung des Kun-
historischen Museums
1.2.-27.6.1993

Museum für angewandte Kunst

A-1010 Wien, Stubenring 5
täglich, außer Montag: 10-18 Uhr
und Donnerstag: 10-21 Uhr
Lauretta Vinciarelli -

Rote Räume

16.12.1992-7.2.1993
Margarete Schütte-Lihotzky
Das architektonische Werk
März-April 1993

Museum für Völkerkunde

A-1014 Wien, Neue Hofburg
täglich außer Dienstag:
10-16 Uhr
Eskimo - Am Nordrand der Welt
seit November 1992

Museum moderner Kunst

Museum des 20. Jahrhunderts
A-1030 Wien, Schweizergarten
täglich außer Mittwoch:
10-18 Uhr
Rudolf Schwarzkogler
bis 31.1.1993
Roman Opalka
19.2.-4.4.1993

Museum moderner Kunst

Palais Liechtenstein
A-1090 Wien, Fürstengasse 1
täglich außer Dienstag:
10-18 Uhr
Bertrand Lavier
bis 3.1.1993
Raffael Rheinberg
16.1.-14.2.1993
Martial Raysse
27.2.-11.4.1993

Naturhistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 7
täglich außer Dienstag:
9-18 Uhr
Cornelia Hesse-Honegger
„Nach Tschernobyl“
bis 6.1.1993
Bohnengeschichten
2.12.1992-31.3.1993
Dialog im Dunkeln
Anfang Februar - Ende April

Österreichische Galerie

A-1030 Wien,
Prinz-Eugen-Straße 27
täglich außer Montag:
10-17 Uhr

Ferdinand Hodler und Wien bis 6.1.1993

Remy Zaugg
Wr. Secession - Österr. Galerie -
Oberes Belvedere
22.12.1992-24.1.1993

Österreichisches

Museum für Volkskunde

A-1080 Wien; Laudongasse 15-19
Dienstag-Freitag: 9-16 Uhr
Samstag: 9-12 Uhr,
Sonntag: 9-13 Uhr
Lampen - Leuchter - Licht
bist auf weiteres

Österreichisches

Theatermuseum

A-1010 Wien, Palais Lobkowitz
täglich außer Montag:
10-17 Uhr
Weihnachtsdekorationen und
Spielzeug aus dem Erzgebirge
bis 7.1.1993

Wiener Secession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12
Dienstag-Freitag: 10-18 Uhr,
Samstag und Sonntag:
10-16 Uhr
Remy Zaugg
22.12.1992-24.1.1993
Anna & Bernhard Blume
- „Zu Hause und im Wald“
3.2.-7.3.1993

Angaben ohne Gewähr

Die Welt der Maya

Archäologische Schätze
aus drei Jahrtausenden



Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums
im Künstlerhaus, Wien
A- 1010 Wien, Karlsplatz 5

1. Februar bis 27. Juni 1993
täglich 9-18 Uhr, Donnerstag 9-21 Uhr

Führungen:

täglich um 11 und 15 Uhr
Donnerstag zusätzlich
um 18.30 Uhr
und nach Bedarf

Kinderführungen:

jeden Samstag um 14 Uhr
Zur Ausstellung erscheint
ein Katalog, ein Juniorkatalog
und eine Videokassette

Niederländische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts



Rembrandt-Schule (Ferdinand Bol?); Die Verstoßung Hagars; Stadtmuseum Linz-Nordico; Graphische Sammlung, Inv.Nr. S V/344

Aussstellung im Stadtmuseum Linz-Nordico

**29. Jänner bis 14. März 1993
Montag bis Freitag 9 bis 18 Uhr
Samstag, Sonntag 14 bis 18 Uhr**

Werke von Anthonie Waterloo, Willem Schelinks, Abraham Bloemaert, Leonaert Bramer, Adriaen van Ostade, Cornelis Dusart sowie aus den Schulen von Rembrandt, A. van Dyck, Rubens und Jordaens.

Aus Beständen der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Nordico; mit Leihgaben aus der Graphischen Sammlung Albertina, Wien, und der Österreichischen Nationalbibliothek – Kartensammlung und Globenmuseum.