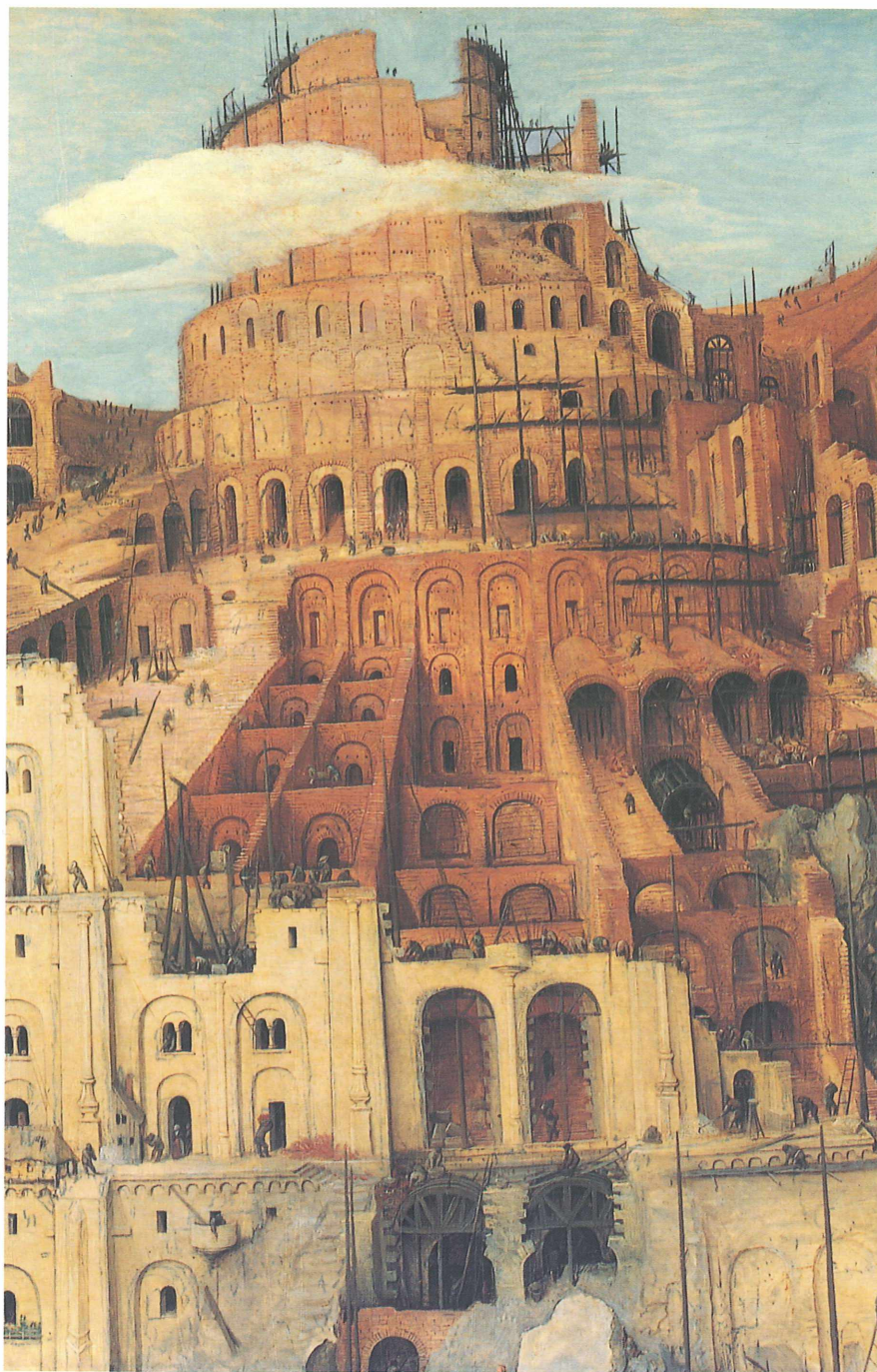


NEUES MUSEUM

DIE ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSZEITSCHRIFT



**Abgründe einer Seele
August-Strindberg-Museum**

**Werner-Berg-Galerie
in Bleiburg**

**Nordwolle - ein Industrie-
denkmal**

**Tradition und Fortschritt
Bruegel
Eine flämische Malerfamilie**

**Neustrukturierung des
Joanneums**

Stadtmuseum Graz

Lipizzaner Museum in Wien

**Kulturgeschichte
vor Ort präsentiert**

**Salzburger
Museumslandschaft**

Salzburg und sein Barock

Rupertinum Salzburg

**Österreichischer
Museumstag**

**Journal und
Ausstellungskalender**



Vitrinenteknik für objektfreundliche Präsentationen. Anspruchsvolle Architektur in bezug auf thematische Gesamtlösungen unter Berücksichtigung von Form, Farbe und Beleuchtung. Präsentationssysteme für alle Bereiche.



SYMA

SYMA-SYSTEM Vertriebsges. m. b. H.
A-2120 Wolkersdorf bei Wien, Industriestraße 3
Tel.: 022 45 / 24 970, Fax: 022 45 / 24 98 85

NEUERSCHEINUNG

Die Wiener Jahre des Karikaturisten und Bildhauers

SIEGFRIED CHAROUX

von Hans Kurt Groß

Verlag Niederösterreichisches Pressehaus

ISBN 3 85326 068 3

400 Seiten, 133 Karikaturen, 70 Abb., Großformat

Preis 388,- Ös

Erhältlich im Buchhandel

► **Ein Muß für fotografische Sammlungen:** RUND-BRIEF FOTOGRAFIE. Hrsg.: AG „Fotografie im Museum“ des Museumsverbands Baden-Württemberg. Erscheinungsweise: vierteljährlich, DIN A4, 48 S. mit sw-Abb. Jahrgangsabonnemnt 1997: DM 60,-, Einzelheft: DM 20,- (inkl. Versand). Probeheft: auf Anfrage.

Aus dem Inhalt N.F. 14: Literatur zur Geschichte der Fotografie II; Restaurierungsprojekt „Franz von Stucks fotografische Portraitstudien“; Medienarchiv Hannover im Schnittpunkt von Forschung und Lehre; Gespräch mit einem Fotoausstellungskurator; Röntgenfotografie im Dienst der kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung; Auftrag Stadtdokumentation Frankfurt a.M.; Jahrestagung des Museum Computer Network u.v.m.

► **Jetzt wieder erhältlich:** FAUSTREGELN FÜR DIE FOTOARCHIVIERUNG. Ein Leitfadens von W. Hesse, M. Schmidt, S. Dobrusskin und K. Pollmeier. Dritte, wesentlich erweiterte und aktualisierte Auflage 1997. 21 x 9,5 cm, ca. 72 Seiten. Ca. DM 18,- (Ausland ca. DM 23,-, inkl. Versand).

Die dritte Auflage dieses Standardwerkes wird erweitert um Hinweise auf Katastrophenvorsorge, Ausarbeitung von Schwarzweiß-Abzügen zur Langzeitarchivierung, Ausgabemedien digitaler Daten und aktuelle Literatur zu wichtigen Themen sowie nationale und internationale Normen.

► **Bestellungen:** W. Jaworek, Liststraße 15, D-70180 Stuttgart, Fax +49/711/609024

► **Register:** <http://www.foto.unibas.ch/~rundbrief/>

RUNDBRIEF FOTOGRAFIE

Sammeln
Bewahren
Erschließen
Vermitteln

Qualifizieren Sie sich
für die
Museums-
arbeit:

Museologie

An der
Universität Basel

Berufsbegleitendes
Nachdiplomstudium
für Museums-
mitarbeiterinnen
und -mitarbeiter

Dritter Kurs:

April 1998 bis März 2000

Unterlagen und Auskünfte:
Museologie, Universität Basel,
Missionsstrasse 64, CH-4055 Basel

Geschätzte Leserinnen, geschätzte Leser!

Jahresende und Jahresbeginn waren bestimmt von zum Teil längst überfälligen Entscheidungen für die Museumsentwicklung, von der Diskussion neuer Museumsplanungen, von einem Spatenstich am 8. Dezember, aber auch von der Neueröffnung des Lipizzaner-Museums in Wien und von zahlreichen Sonderausstellungen, die sich eines unerwarteten Zuspruchs erfreuen konnten und noch erfreuen. Die Entwicklung des Museumsquartiers scheint tatsächlich in eine realistische Umsetzungsphase eingeschwenkt zu sein, auch wenn die etwas düstere und kalte Atmosphäre während der Eröffnungsansprachen eine rechte Feststimmung nicht aufkommen ließ. Dennoch scheint die schwierigste Zeit der Diskussion und Unentschlossenheit einem neuen Optimismus gewichen zu sein.

Auch die Entwicklung der Salzburger Museumslandschaft dürfte nach mehreren neuerlichen Umstrukturierungen nun ihren richtigen Weg gefunden haben, und der erst vor wenigen Tagen, Mitte Jänner, erfolgte Beschluß der Landesregierung zur Errichtung eines Museums moderner Kunst auf dem Mönchsberg kann als museale Sensation gelten. Mit Spannung erwarten wir nun den Ausgang des offenen Architektenwettbewerbes.

In Linz wurde die seit 1986 bestehende Landesgalerie im Oberösterreichischen Landesmuseum auf das

gesamte Francisco Carolinum ausgeweitet; sie wird wohl verstärkt gegenüber der nun bereits seit fünfzig Jahren bestehenden Neuen Galerie in ein gegenseitig befruchtendes Konkurrenzverhältnis treten. Auch die in Graz diskutierten und innerhalb kürzester Zeit zumindest grundsätzlich beschlossenen Museumspläne stimmen hoffnungsfroh.

Mit Spannung wird die weitere Entwicklung der Bundesmuseen verfolgt, die sich in wachsender Geschwindigkeit vom Status einer nachgeordneten Dienststelle mit teilrechtsfähigem Instrumentarium auf eine vollrechtsfähige wissenschaftliche Anstalt hinbewegen. Zumindest wäre das der Wunsch der meisten betroffenen Museumskollegen, während das Finanzministerium noch an der alten Vorstellung einer Umwandlung in eine GmbH festzuhalten scheint. Aber auch hier gibt es eine gewisse Diskussionsbereitschaft, und man kann nur hoffen, daß der wissenschaftliche Charakter unserer Museen durch eine ausschließlich ertragsorientierte Gesellschaftsform nicht unnötig gefährdet wird. Denn es kann kein Zweifel daran bestehen, daß eine GmbH-Lösung für uns kaum in Frage käme und der sich dagegen formierende Widerstand letztlich zu einer Beibehaltung des Status quo führen würde. Vielleicht wird in dieser Frage eine in den nächsten Wochen zu erwartende Debatte im

Rahmen eines parlamentarischen Hearings mit den betroffenen Museumsdirektoren mehr Klarheit bringen.

Daß die Faszination kulturhistorischer Ausstellungen, wie sie seit den sechziger Jahren das internationale Ausstellungsgeschehen bestimmt haben, ungebrochen weiterbesteht, wird an der im Künstlerhaus bis Mitte Februar gezeigten Sonderausstellung „Land der Bibel“ erkennbar. Daß diese Ausstellung inzwischen von über 950 Schulklassen besucht wurde und alle Anmeldungen für Führungen bis zum Ende der Ausstellung ausgebucht sind, läßt einmal mehr erkennen, daß archäologische Themen, vor allem auch dann, wenn sie ihren Sitz im Leben unserer eigenen religiösen Tradition haben, unschlagbar sind. Aus diesem Grund werden die Ausstellungen, die das Kunsthistorische Museum im Künstlerhaus in den nächsten Jahren veranstalten wird, den einmal eingeschlagenen, bewährten Weg weiterverfolgen.

Mit allen – wenn auch verspäteten – guten Wünschen zum Neuen Jahr, das offensichtlich dazu ausersehen ist, eine entscheidende Weichenstellung für unsere allgemeine Museumssituation zu leisten,

bin ich mit dem Dank an alle treuen Leserinnen und Leser

*Ihr sehr ergebener
Wilfried Seipel*

<u>Seiten</u>	<u>Schauplatz 1 Die Kleinen</u>	<u>Autorinnen und Autoren</u>
9	Abgründe einer Seele Das August-Strindberg-Museum in Sachsen	Dr. Friedrich Buchmayr, wissenschaftliches Konzept
12	Werner-Berg-Galerie, Bleiburg Ein Ort der Ruhe und Konzentration	Dr. Christa Höller, Kunsthistorikerin, Graz
	<u>Schauplatz 2 Die Fremde</u>	
14	Die Nordwolle in Delmenhorst – ein Industriedenkmal Fabrikmuseum Nordwolle und Stadtmuseum Delmenhorst im Museumskomplex auf der „Nordwolle“	Dr. Gerhard Kaldewei, Leiter der Museen Delmenhorst
	<u>Schauplatz 3 Bruegel – Eine flämische Malerfamilie</u>	
19	Tradition und Fortschritt Bruegel – Eine flämische Malerfamilie	Dr. Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum, Wien
	<u>Schauplatz 4 Bestandsaufnahme - Zukunft</u>	
25	Deutsche und niederländische Zeichnungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts Eine Ausstellung des Linzer Stadtmuseums Nordico	Dr. Erwin Pokorny, Kunsthistoriker, Wien
28	42.000 Quadratmeter Steiermark Zur Neustrukturierung des Joanneums	Dr. Barbara Kaiser, Direktorin des Joanneum Graz und Dr. Christian Rapp, Kulturhistoriker, Wien
34	Weder Elfenbeinturm noch Jahrmarkt Das Stadtmuseum Graz neu	Dr. Gerhard M. Dienes, Direktor des Stadtmuseums Graz
39	Hilfe zur Selbsthilfe MuSiS – Der Verein der steirischen Museen und Sammlungen	Mag. Heimo Kaindl, Leiter des Diözesanmuseums Graz
40	Ein Museum für die weltberühmten Lieblinge der Nation Lipizzaner Museum in Wien	Dr. Georg Kugler, Kunsthistorisches Museum, Wien
44	Kulturgeschichte vor Ort präsentiert Das Lokalmuseumsnetz des Museums für Volkskultur Spittal/Drau in neuer Ausbaustufe	Dr. Hartmut Prasch, Direktor des Museums für Volkskultur, Spittal
	<u>Schauplatz 5 Salzburger Museumslandschaft</u>	
47	Bericht zur Neuorganisation der Salzburger Museen	Dr. Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum Bank Austria, Wien
55	„If you want my attention – interest me!“ Salzburg und sein Barock	Dr. Roswitha Juffinger, Leiterin der Residenzgalerie Salzburg
58	Das Rupertinum Salzburg als kleine westliche Variante der Wiener Albertina	Prof. Peter Weiermair, Direktor des Rupertinums, Salzburg
	<u>Schauplatz 6 9. Österreichischer Museumstag</u>	
61	Was ist ein Museum heute?	Dr. Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum Bank Austria, Wien
63	Recht und Museum	Univ. Prof. Dr. Walter Dillenz, Wien
72	Ergebnisse der Meetings	
76		

Seiten **Schauplatz 7 Literatur**

- 81 Im Engpaß der Worte
82 Ein Viertel Stadt

Schauplatz 8 Journal und Ausstellungskalender

- 83 ICOM-News
89 Journal
92 Ausstellungskalender

Titelblatt
Pieter Bruegel d. Ä.
Der Turmbau zu Babel (Detail)
Kunsthistorisches Museum Wien

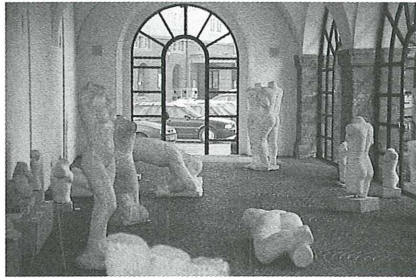
Die von den Autorinnen und Autoren gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung des „Neuen Museum“ entsprechen.

Gefördert vom Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten und vom Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr in Wien

Impressum:

Verleger und Herausgeber:
Präsident Dr. Wilfried Seipel, Österr. Museumsbund, Burgring 5, 1010 Wien
Redaktion: Mag. Renate Plöchl
Lektorat: Mag. Silvia Fuchshuber
Druck: Druckhaus F. Seitenberg Gesellschaft m.b.H., Wien
Offenlegung nach §25 Mediengesetz: Berichterstattung über aktuelle Fragen des Museumswesens, Ausstellungen, Museologie, Wissenschaft, Architektur, Restaurierung, Didaktik, Öffentlichkeitsarbeit und Mittellungen des Österreichischen Museumsbundes und des Internationalen Museumsrates ICOM.

Fotografinnen/Fotografen und Bildquellen:
S.7 P. Kraml; S.10 H. Hessl; S.9 u. 11 Strindberg-Museum; S.12 u. 13 Werner-Berg-Galerie, Graz; S.14 Fabriksmuseum Delmenhorst; S.15 l. Stadtmuseum Delmenhorst, S.15 r. 17 Fabriksmuseum Delmenhorst, S.18 Stadtmuseum Delmenhorst; S.19 o. Collection Frits Lugt, Inst. Néerlandaise, Paris, S.19 u. Stockholm Universty, S.20-23 Kunsthistorisches Museum Wien (KHM); S.25 Linz, Stadtmuseum Nordico, Lichtbildarchiv; S.26 Linz, Nordico, S.27 l. Linz, Nordico, Lichtbildarchiv, F. Michalek, S.27 r. Linz, Nordico, Lichtbildarchiv, M. Koller; S.28-33 Landesmuseum Joanneum, Graz; S.34-37 Stadtmuseum Graz; S.40 l. E. Lessing, S.40 r. KHM, S.42 l. Koren-Köflach, S. 42 r.-44 KHM; S.44 u. 46 Museum für Volkskultur, Spittal; S. 55 Sbg. Barockmuseum; S.57 Residengalerie Salzburg; S.61-80 Nö. Landesregierung, St. Pölten; S.85 H. Huber, S.91 KHM; S.93 B. Ecker, OÖ Landesmuseum; S.94-95 Historische Museum, Wien



Während Galerie- und Museums-
kunst sich konzeptuell weiter aus-
breiten mögen, wird die private
Aneignung von Kunst immer eine
Tendenz zum handgemachten, klei-
neren dekorativen Werk bewahren.



Originalaufnahmen der nahegelegenen Klamschlucht

zeit vom prominenten Gast angekaufte Klavier. Diese Objekte, die aus Privatbesitz für das Museum erworben werden konnten, tragen die Aura des Authentischen mit sich, sprechen gewissermaßen für sich selbst und erleichtern durch ihre sinnliche Präsenz auch Besuchern ohne Vorwissen den Einstieg in die Thematik. Die Exponate stehen immer im Vordergrund; die Informationen bleiben auf das Nötigste beschränkt und dezent im Hintergrund. Eine gemütliche Sitzecke lädt zum Verweilen und Lesen ein. Das Nebenzimmer des Museums ist zum Teil im Stil der Jahrhundertwende eingerichtet.

Kurzbesuch oder intensive Auseinandersetzung

Die Exponate verteilen sich auf sechs Vitrinenschränke mit jeweils drei Laden, wobei die Laden von den Besuchern selbst herauszuziehen sind. Diese Kombination von ständig sichtbaren und nur auf Wunsch sichtbaren Ausstellungsteilen arbeitet nicht nur platzsparend, sondern läßt den Besuchern die Wahlmöglichkeit zwischen einem schnellen Rundgang und einer ausführlichen Besichtigung. Jede Vitrine steht unter einem Motto, das



Porträt Frida Uhls

*War 5 Uhr unmöglich wegen
Fehlansprechhaus - Rendez-vous*

August Strindberg

Postkarte August Strindbergs an Frida Uhl mit der Absage eines Rendez-vous-Termins vom 21. 2. 1893

Strindbergs Schriften entnommen ist und das jeweilige Thema auf den Punkt bringt.

Vitrine 1 („Eros! Jetzt bin ich verloren!“) beleuchtet die verschiedenen Facetten und Nuancen der ungewöhnlichen Ehe Strindbergs mit der

oberösterreichischen Journalistin und Übersetzerin Frida Uhl. Strindbergs Brief an den Brautvater mit der Bitte um die Hand der Tochter ist ebenso im Original zu sehen wie jener vernichtende Brief voll rasender Eifersucht, der mit zur Scheidung führte. In Vitrine 2 („Wie ein verlorener Sohn“) geben eine Skizze und viele Originalfotos Aufschluß über den Verwandtenkreis, auf den Strindberg in Oberösterreich traf.

Vitrine 3 („Hier kamen ihm seine großen Gedanken“) behandelt den Aufenthalt in Sachsen von November 1893 bis August 1894. Zu den bemerkenswertesten Exponaten des Museums zählen die beiden fotografischen Selbstporträts Strindbergs am Schreibtisch. Vitrine 4,1 („Ich fühle mich hier mehr daheim als in Schweden“) enthält u.a. einen Originalbrief, in dem der Autor ein okkultes nächtliches Verfolgungserlebnis in Sachsen schildert. Vitrine 4,2 („...ein mehr oder weniger vollendetes Gold“) gibt Einblick in Strindbergs alchemistische Experimente und zeigt u.a. ein Faksimile der erst kürzlich aufgetauchten Handschrift der „Goldsynthese“, die in Oberösterreich entstanden ist.

Vitrine 5 beleuchtet das von Unglücksfällen geprägte Leben Frida Uhls. Nach der Scheidung von Strindberg versuchte sie sich als Übersetzerin und Journalistin durchzuschlagen. Vor dem Ersten Weltkrieg gelang ihr die Gründung eines Kabarets in London, in dem literarische Größen wie James Joyce verkehrten. Daß im Museum neben unbekannteren Porträtfotos auch ein Programmheft aus dem Jahr 1912 bewundert

Zuschreiber analysiert und deutet, dass das Eisen & nicht mehr da vorhanden ist und also eine Transmutation stattgefunden hat. Und obwohl es die gelb metallisch glänzenden Plättchen in Experiment a) und b) die als Schwefelkies angesehen werden könnten, geben keinen Schwefelwasserstoff mit Säuren und müssen also entweder als neue unbenannte Verbindungen angesehen werden oder als ein mehr oder weniger vollendetes Gold, welches mit Flussmitteln geschmolzen ein vollkommenes gelbes Körnchen

August Strindberg
 Klam bei Grein, Ober-Österreich
 2. September 1896

Strindbergs „Goldsynthese“ (Schlußpassage) von 1896

werden kann, ist einer Gönnerin aus New York zu verdanken. Als Motto steht Frida Uhls blumiger Memoirentitel über der Vitrine: „Lieb, Leid und Zeit“. Aus welchem literarischen Umfeld Strindbergs „antinaturalistischer“ Neuanfang in den 1890er Jahren hervorgeht, wird in Vitrine 6 („...seinen Mitmenschen die Haut abziehen“) mit Skizzen und Tabellen dokumentiert. Der Nebenraum des Museums, der zum Teil mit alten Möbeln eingerichtet ist, zeigt originalgetreue Reproduktionen jener Gemälde, die Strindberg in Sachsen gemalt hat.

Mehr als eine Gedenkstätte

Das Museum beschränkt sich aber nicht darauf, großartige Originaldokumente zu zeigen und in einer Art Gedenkstätte museal zu konservieren. Als Literaturmuseum will es die Offenheit jedes literarischen Werks hin auf viele mögliche

Deutungen anhand des Umgangs mit den Exponaten nachvollziehen. In den Vitrinen werden irritierende Gegenüberstellungen von Gegenständen oder Textpassagen vorgenommen und nicht aufgelöst. Jeder Besucher kann sich auf dieser Grundlage sein eigenes Bild der Ereignisse machen.

In Vitrine 6 beispielsweise kommt Strindbergs literaturgeschichtliche Bedeutung zur Sprache. Der hohen Wertschätzung durch Literaturwissenschaftler stehen Selbstaussagen des Autors gegenüber, in denen er sein autobiografisches Schreiben drastisch charakterisiert als „seinen Mitmenschen die Haut abziehen“. Die Diskrepanz wird nicht harmonisiert und soll die Besucher zu eigenen Gedanken anregen.

Noch deutlicher wird das Grundanliegen des Museums in einigen besonderen Installationen. Im Nebenraum des Museums wird auf den ersten Blick mit alten Möbeln eine

äußerliche Schreibsituation gezeigt. Eigentliches Thema ist aber die in einem solchen Umfeld vor sich gehende künstlerische Tätigkeit des Autors. Vier Landschaftsmotive aus der Gegend, die Strindberg gemalt hat, werden seinen eigenen brieflichen Selbstinterpretationen gegenübergestellt. Dadurch zeigt sich anschaulich, wie der Autor von Wirklichkeitsausschnitten über Bilder zu seinen Texten kommt.

Anhand eines fünften Motivs wird Strindbergs künstlerische Verfahrensweise auf insgesamt drei unterschiedlichen Werkebenen exemplarisch dokumentiert. Die Donauinsel vor Sachsen, die als Foto zu sehen ist, wird von Strindberg zunächst unter dem Titel „Überschwemmung an der Donau“ gemalt, dann in der brieflichen Selbstinterpretation auf die biblische Sintflut bezogen, und diese schließlich im Drama „Nach Damaskus“ als konkrete Strafe für die unrechtmäßige Besitzanhäufung der Saxener Verwandtschaft gesehen.

Das neue Strindberg-Museum fungiert nicht nur als Schauraum, sondern wird darüber hinaus auch als Veranstaltungsort für kulturelle Aktivitäten (Lesungen, Konzerte, Sonderausstellungen etc.) genutzt. Dafür sorgt der lokale Kulturverein, der das Museum auch weiterbetreibt.

August-Strindberg-Museum Sachsen
 4351 Sachsen 7
 Tel.: 07269/284

Öffnungszeiten
 1. Mai bis 26. Oktober
 Mittwoch bis Sonntag: 9.00 - 12 Uhr und
 14.00 - 17.00 Uhr

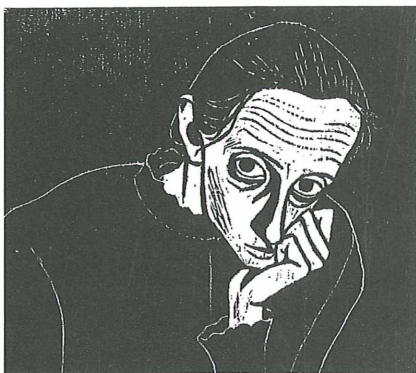
Werner-Berg-Galerie, Bleiburg

Ein Ort der Ruhe und Konzentration

Christa Höller



Werner Berg, *Winternacht*, Holzschnitt, 1934



Werner Berg, *Christine Lavant*, Holzschnitt, 1951

Werner Berg läßt sich in keine Schule der Malerei einordnen. Viel ist schon über ihn geschrieben worden, doch nur selten trifft man auf eines seiner Bilder in den Museen. 1904 in Eiberfeld bei Wuppertal geboren, studierte er in Wien Staatswissenschaften und arbeitete als Assistent an der Universität. Noch während der Vorbereitung zu seiner Habilitation entschloß er sich, Maler zu werden. Er studierte an der Akademie für

Bildende Künste bei Karl Sterrer, besuchte das Meisteratelier bei Carl Kaspar in München, unternahm mehrere Reisen, ehe er sich 1931 nach Südkärnten zurückzog. Dort bewirtschaftete er gemeinsam mit seiner Frau und fünf Kindern den Rutarhof.

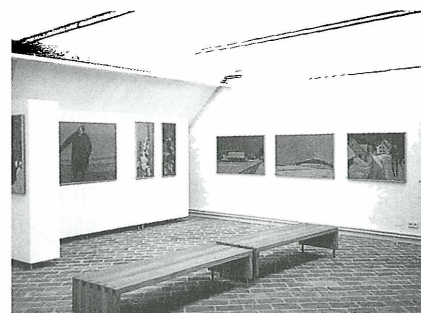
In den folgenden Jahren besichtigte er eine Reihe von erfolgreichen Ausstellungen in Deutschland, doch 1935 wurde eine Ausstellung auf Befehl der Reichskunstkammer gesperrt. Viele seiner Bilder wurden beschlagnahmt und zerstört, denn seine Darstellung der slowenischen Menschen und der kargen Landschaft in Südkärnten entsprach nicht dem damals gepflegten Mythos des „deutschen, erdverbundenen Bauern“. Nach dem Krieg konnte jedoch Werner Berg an seine Ausstellungserfolge anknüpfen, und 1968 stellte ihm die Stadt Bleiburg ein Haus zur Verfügung, das eine Werner-Berg-Galerie beinhalten sollte.

Nach dem Tod des Künstlers 1981 ging ein Großteil seiner Werke in den Besitz seiner Nachkommen, die sie erfreulicherweise über eine Stiftung in die Galerie eingebracht haben.

Die Werner-Berg-Galerie, die inzwischen ausgebaut und nach neuesten Erkenntnissen der Museums-

gestaltung eingerichtet ist, beherbergt über 300 Werke des Künstlers.

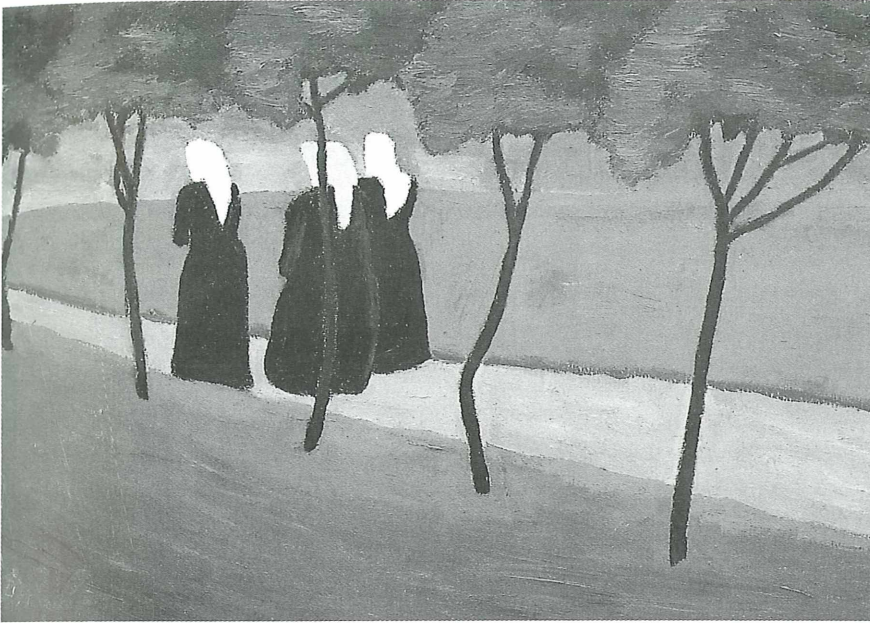
Das Haus steht am östlichen Ende des Hauptplatzes der Stadt Bleiburg, heute verträumte Provinz, die jedoch noch Spuren einstigen Reichtums zeigt. Das Galeriegebäude wurde im Biedermeier errichtet und beherbergte bis 1940 das Postamt.



Werner-Berg-Galerie

Werner Berg war mit diesem Ort für seine Bilder äußerst zufrieden, denn er schätzte den stillen, unspektakulären Rahmen.

Um jedoch den Anforderungen der neuen Ausstellungstechnik zu entsprechen, mußten einige Veränderungen vorgenommen werden. Für die Umgestaltung ließ sich Direktor Peter Fleiß von Institutionen, die im Umgang mit Bildern viel Erfahrung haben, beraten, unter anderem vom Bayerischen Denkmalamt. Mit dessen Hilfe konnte auch eines der größten Probleme – die Feuchtigkeit in den



Werner Berg, *Frauen auf dem Weg*, 1934

Galerieräumen – gelöst werden. Eine Wandschalenheizung in allen Räumen sorgt für gleichbleibende Temperatur und verhindert damit das Beschlagen der Wände. Besonderes Augenmerk wurde außerdem auf die Beleuchtung gelegt. Das Tageslicht ist vor allem bei schlechtem Wetter nicht ausreichend. Leuchtstoffröhren wurden so sensibel montiert, daß sie blendungsfreies Licht abgeben, keinen störenden Schatten auf die Bilder werfen und zusätzlich noch lästige Spiegelungen vermeiden.

Der alte Bretterfußboden wurde durch einen Eichenholzboden ersetzt. Der beinahe unverwüstliche Boden paßt sich sehr harmonisch an die Gestaltung der Galerie an. Eine gelungene Symbiose zwischen praktischer Nutzbarkeit und ästhetischen Kriterien setzt sich auch bei der Gestaltung der Obergeschoße fort. Ein Bodenbelag aus handgeschlagenen Wienerberger Ziegeln erzeugt

eine heimelige Atmosphäre und steht im Einklang mit der alten Struktur des Hauses.

Um allen Bildern genügend Raum zu geben wurde noch zusätzlich der Dachboden ausgebaut. Auch hier wurde mit Rücksicht auf das alte Haus adaptiert.

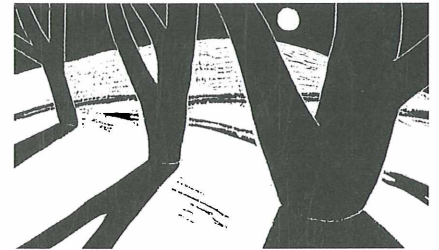
Bei der Hängung der Bilder hat man sich an den Raumvorgaben orientiert: Im Erdgeschoß und im ersten Stock sind die Großformate zu sehen, die Sujets sind entsprechend unterschiedlich und verhindern damit jegliche Monotonie. Dem Tryptichon „Heilige Familie“ ist eine eigene Wand vorbehalten. Die vorwiegend blauen Seitentafeln umrahmen das Mittelstück, auf dessen roten, glatten Grund Maria und Josef in der Gestalt von Südkärntner Bauern sich liebevoll über das weiß-strahlende Christuskind beugen.

Die schmalen Verbindungsgänge zwischen den großen Räumen prä-

sentieren kleinformatige Ölbilder und Aquarelle.

Den Holzschritten ist ein eigener Raum gewidmet. Hier werden nicht nur die Ergebnisse der Holzschnittkunst, sondern auch Probedrucke, verschiedene Farbvarianten, Druckstöcke und das verwendete Werkzeug ausgestellt. Werkzeug ist auch im Dachgeschoß präsentiert. In einer Tischvitrine werden Paletten mit Farbresten, ein abgenutzter Holzkasten mit leeren und halbverbrauchten Farbtuben, Pinsel – als ob der Künstler sie gerade aus der Hand gelegt hätte – gezeigt.

Von einem schmalen gedeckten Gang wird der Ausblick in den Garten, der an die alte Stadtmauer grenzt, geboten. Er macht die Atmosphäre der Ruhe und Konzentration auf ein unvergleichliches Oeuvre vollständig.



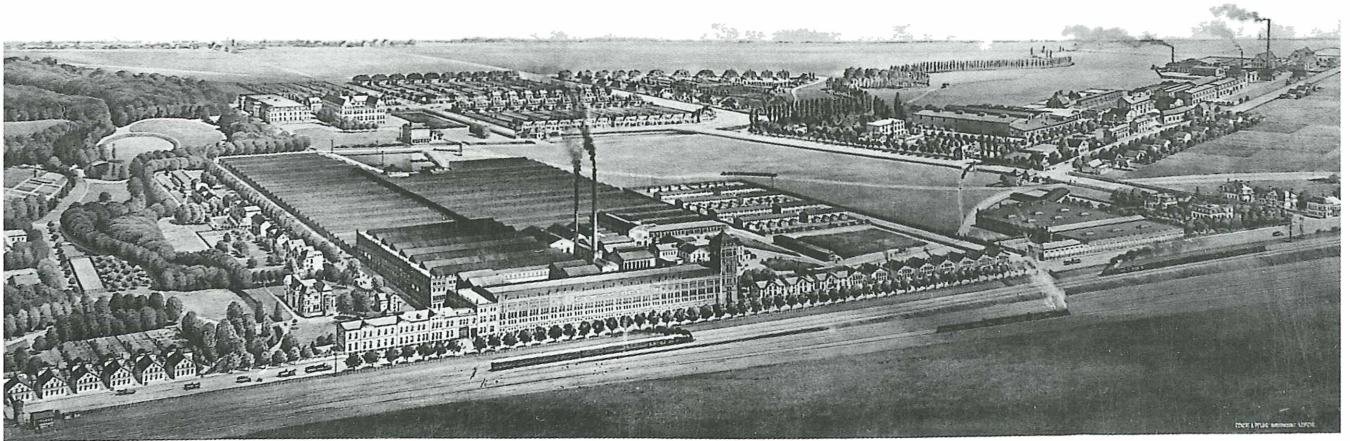
Werner Berg, *Thomasnacht*, Holzschnitt 1964

Werner-Berg-Galerie
 10. Oktober-Platz 1
 9150 Bleiburg/Unterkärnten
 15. Mai bis 15. November
 täglich, außer Montag: 10.00 12.00 und
 14.00 17.00 Uhr. Dienstag nur 14.00
 17.00 Uhr
 Information: Fremdenverkehrsamt Bleiburg
 A-9150, Tel. +41-4235/2110-0, Fax Dww 22

Die „Nordwolle“ in Delmenhorst – ein Industriedenkmal

Fabrikmuseum Nordwolle und Stadtmuseum Delmenhorst im Museumskomplex auf der „Nordwolle“

Gerhard Kaldewei



NORDDEUTSCHE WOLL-UND KAMMGARN-INDUSTRIE · AKTIENGESELLSCHAFT
WERK: DELMENHORST

Die Fabrikanlage der „Nordwolle“ in Delmenhorst in den 1920er Jahren

Fast die Hälfte der über 5.000 Museen in Deutschland sind „Volkskunde- und Heimatkundemuseen“, über 500 davon sind „Naturwissenschaftliche und technische Museen“ – aber nur etwas mehr als 80 Museen sind „in einem Museumskomplex“ vereint.¹

Dazu zählen seit Dezember 1997 auch die „Museen der Stadt Delmenhorst“ im oldenburgischen Niedersachsen nahe der Hansestadt Bremen: im ehemaligen Fabrikkomplex der „Norddeutschen Wollkämmerei

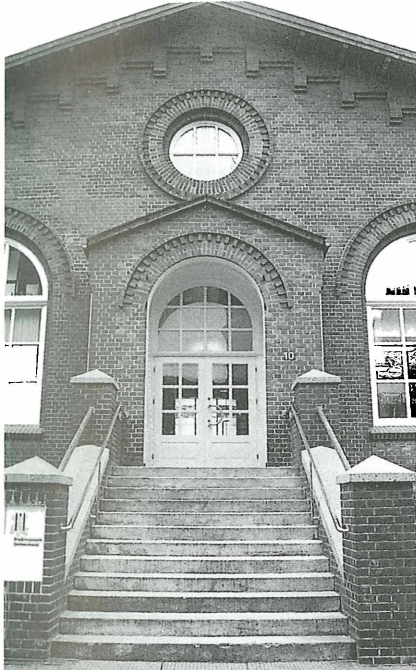
und Kammgarnspinnerei Delmenhorst“ – kurz „Nordwolle“ genannt – befinden sich einmal das „Fabrikmuseum Nordwolle“ (eröffnet im September 1996) und das „Stadtmuseum Delmenhorst“ (eröffnet im Dezember 1997) – hinzu kommt noch die volkskundlich ausgerichtete, historische „Museumsmühle Hasbergen“ in einem immer noch bäuerlich geprägten Stadtteil von Delmenhorst.

Die Nordwolle-Museen bilden einen Museumskomplex mit einer Gesamtausstellungsfläche von rund

3.000 qm in mehreren historischen Fabrikgebäuden der früheren „Nordwolle“-Textilfabrik. Das gesamte Fabrikareal umfaßte eine Fläche von ca. 25 ha, deren größter Teil seit 1884 in einem sehr einheitlichen, historistischen Baustil – auch nach ästhetischen Gesichtspunkten – von den Bremer Architekten Wilhelm Weyhe und Hinrich Deetjen im norddeutschen Backsteinbaustil errichtet worden ist. Der heute in seinen wesentlichen Teilen denkmalgeschützte ehemalige Fabrikkomplex

bildet so zusammen mit dem angrenzenden „Wolle-Park“ – eine der größten, noch erhaltenen, einheitlich gestalteten Industrieanlagen in Europa.²

Im Jahre 1884 gründete der Bremer Kaufmann Christian Leberecht Lahusen (1820–1898) die NWK in Delmenhorst, nachdem dort seit



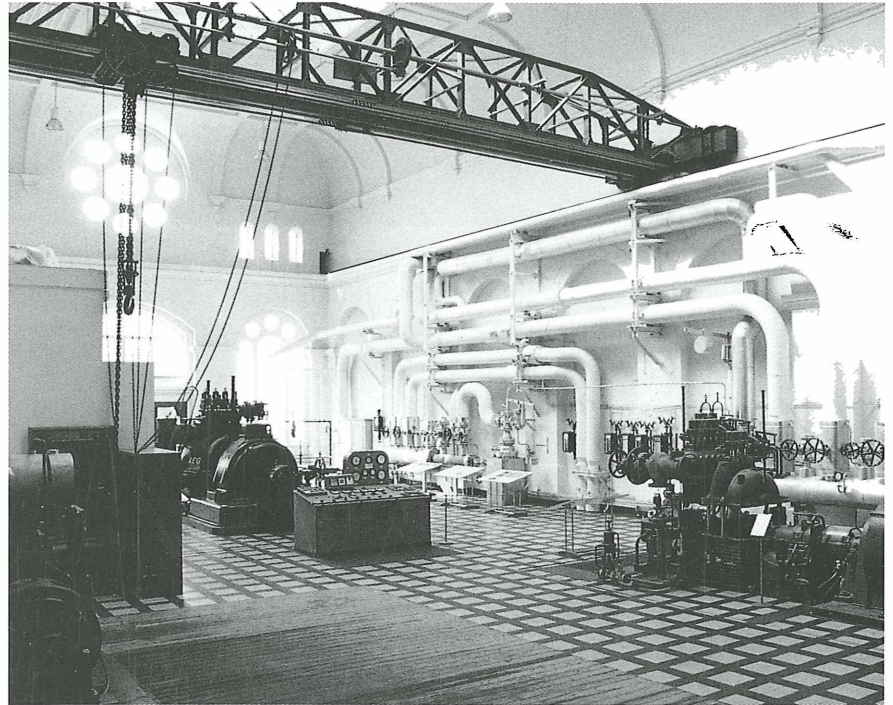
Das Stadtmuseum Delmenhorst im ersten Maschinenhaus der Nordwolle von 1884

1870 mit der Gründung einer „Jute-Fabrik“ – 1882, 1892 und 1898 wurden noch drei „Linoleum-Fabriken“ errichtet – die „große Industrie“ Einzug gehalten hatte: im agrarisch geprägten Großherzogtum Oldenburg setzte die Industrialisierung relativ spät ein, da erst 1867 die Eisenbahnstrecke von Bremen nach Oldenburg über Delmenhorst fertiggestellt wurde.³ Aus der früheren kleinen Residenzstadt im Schatten der Burg Delmenhorst,⁴ die mit dem Aussterben der Delmenhorster Grafenli-

nie und dem Abriß des Schlosses ab 1712 unter dänischer Herrschaft⁵ zu einem unbedeutenden Ackerbürgerstädtchen herabsank,⁶ wurde durch den Zuzug tausender Immigranten bzw. „Gastarbeiter“⁷ aus dem Osten Deutschlands und Europas die wichtigste Industriestadt in Oldenburg.

Der Bremer Kaufmann Christian

Delmenhorst entwickelte sich unter seiner Leitung und ab 1888 unter der seines Sohnes Carl Lahusen (1858–1921) zu einer Großfabrik, in der um 1907 rund 2.500 Arbeiterinnen und Arbeiter tätig waren, die vor allem in Galizien, Ungarn, der Ukraine, in Böhmen und in Thüringen angeworben worden waren. In jenen Jahren



Blick in die Turbinenhalle der „Nordwolle“, heute Teil des Fabrikmuseums

Lahusen⁸ gehörte zu jenen „Kapitalisten und Entrepreneurs“⁹, die mit Industrieansiedlungen aus dem Umland Bremens im 19. Jahrhundert einen „Speckgürtel“ machten, da die altehrwürdige Hansestadt erst 1888 dem Deutschen Zollverein beitrug. 1873 schon hatte Christian Lahusen die größte österreichische Wollwäscherei und -kämmerei in Neudek in Böhmen übernommen und stark ausgebaut. Die Neudeker Textilfabrik wurde schnell zur „Perle in der Krone der Nordwolle“¹⁰ Die Nordwolle in

wurde aus der Delmenhorster Fabrik auch eine „Stadt in der Stadt“, da verschiedene „Wohlfahrtseinrichtungen“ nach Kruppschem Vorbild in Essen und Werkswohnungen gebaut wurden. Unter der Ägide G. Carl Lahusens entwickelte sich die Nordwolle zu einem Weltkonzern, der in den 1920er Jahren rund 25% der Weltproduktion an Rohgarn kontrollierte. Doch im Zuge der Weltwirtschaftskrise mußte der Konzern 1931 Konkurs anmelden – wesentlich kleinere Nachfolge-Textilfirmen existier-

ten weiter: aber im Zusammenhang mit dem Niedergang der Textilindustrie in Westeuropa mußte die „Nordwolle“ schließlich und endgültig 1981 Vergleich anmelden.

Die Stadt Delmenhorst war nunmehr aufgerufen – am Ende des Industriezeitalters – die große, innenstadtnahe Industriebrache der „Nordwolle“ in ein zukunftsweisendes, diversifiziertes Konversionsgelände umzuwandeln. So entstand – mit Hilfe des Bauträgers, der Immobiliengesellschaft Steucon AG – innerhalb der Umfassungsmauern des Sheddach-Fabrikgeländes ein moderner Wohnbereich, in ehemaligen Fabrikgebäuden u. a. Einrichtungen der VHS, des Kulturamtes, verschiedene Weiterbildungsinstitute, ein Atelier für den Delmenhorster „Stadtkünstler-Stipendiaten“, Büro- und Magazinräume, ein Technologiezentrum, zwei Gastronomiebetriebe sowie eben der Museumskomplex der „Museen der Stadt Delmenhorst“ Das „Nordwolle-Areal“ in Delmenhorst wurde auch 1996 erster Außenstandort der EXPO 2000 Hannover in Niedersachsen – für diesen Rahmen werden zwei weitere großflächige Wohn/Arbeitsgebiete – inhaltliches Spektrum: „Service-Wohnen im Alter“ und „Leben an der Datenbahn – Telearbeitsplätze“ – ausgewiesen; weiter ist derzeit das Medien- und Kulturzentrum der „ComMedia-Delmenhorst“ im ehemaligen „Rohwolle-Lager U“ im Bau, in dem ab 1999 und selbstverständlich während der EXPO im Jahr 2000 auch ein vielfältiges Kulturprogramm veranstaltet wird.

Das „Fabrikmuseum Nordwolle“ ist situiert in einem Teilbereich eines Fabrik-Sheds, dem Werkstättenteil und dem Turbinenhaus von 1902, einer imposanten „Kathedrale der Arbeit“, in der auch Museums- und Kulturveranstaltungen durchgeführt werden. Es widmet sich speziell der Industrialisierungsgeschichte der Stadt Delmenhorst am Beispiel der ehemals bedeutendsten Fabrik, der „Nordwolle“ Grundlinie des „Fabrikmuseums“ ist der „Zusammenhang von Denkmal und Museum, von Bewahren und Aufklären“¹¹

Der Museumsbesucher kann in drei Rundgängen¹² das „Fabrikmuseum“ mit seiner Schausammlung und seinen Inszenierungen erkunden: im Rundgang A wird, ausgehend von dem „Museumskino“ mit einem Einführungsfilm, die „Turbinenhalle“, die Kraftzentrale der ehemaligen Fabrik, erforscht; der Rundgang B durch den Shed als Produktionsstätte der Fabrik erschließt die textilindustrielle Fabrikation von der Schafs-Rohwolle zum fertigen Kammgarnfaden u. a. anhand originaler Maschinen – ausgehend von einem großen, interaktiven Modell der Fabrikanlage als „Stadt in der Stadt“ werden weiter sozialgeschichtliche Themenaspekte wie Zuwanderung und die Arbeitsverhältnisse in der Fabrik dargestellt; im Rundgang C stehen die Gründerväter und Architekten der „Nordwolle“ sowie über die Delmenhorster Fabrikanlage hinausreichende, teilweise weltweite Zusammenhänge der Konzern- und Wirtschaftsgeschichte im Vordergrund.

Zur Zeit wird auch der Außen-

rundgang über das ehemalige Fabrikgelände erarbeitet, in dem auf 22 Stationen mit Bild/Text-Tafeln die frühere „Stadt in der Stadt“ im Kontext der neuen Nutzung seit 1981 erfahrbar gemacht wird.

Im ehemaligen ersten (Dampf-) Maschinenhaus der „Nordwolle“ von 1884 wurde seit 1996 das „Stadtmuseum Delmenhorst“ eingerichtet, das in seiner Konzeption auch auf die Dauerausstellung im „Fabrikmuseum Nordwolle“ abgestimmt ist und zusammen mit diesem unter einer Leitung und Verwaltung die „Museen der Stadt Delmenhorst“ im Museumskomplex auf der Nordwolle bildet.

Das „Stadtmuseum“ gliedert sich in fünf Hauptabteilungen.¹³ Die erste Abteilung – „Glanz und Niedergang von Burg und Stadt Delmenhorst 1259–1712“ – wurde schon im Sommer 1996 aus Anlaß des 625 jährigen Stadtrechtsjubiläums von Delmenhorst eröffnet; als besonderer, museumsdidaktischer Clou ist darin eine Computer-Installation der Bremer Projektgruppe „viDeMus“ zur „Burg Delmenhorst“ integriert, in der u. a. mehrere virtuelle Rundgänge durch und an dem ab 1712 abgerissenen, ehemals bedeutenden Schloß im Stil der Weserrenaissance, ermöglicht werden.

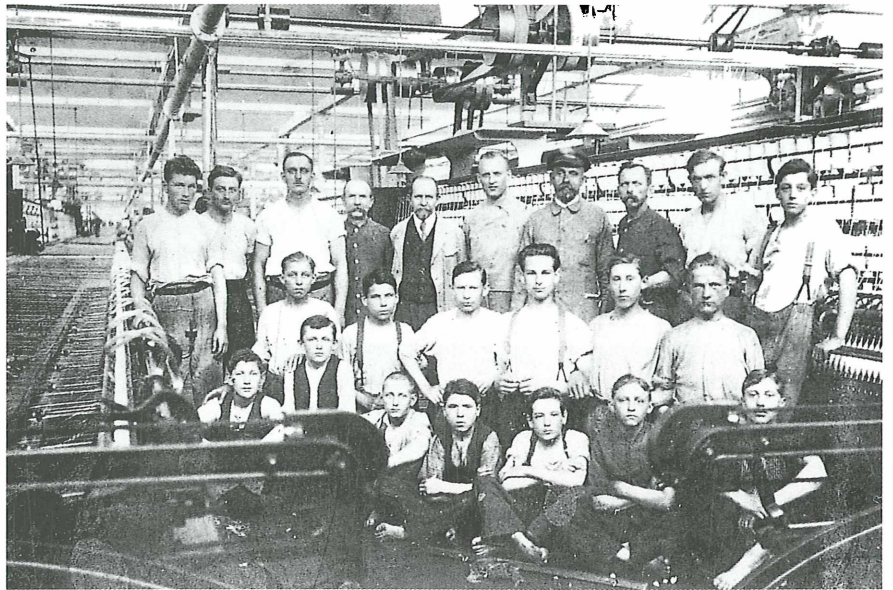
Die zweite Abteilung – „Von der Ackerbürgerstadt zur Industriestadt – Delmenhorst im 19. Jahrhundert“ – widmet sich dem bis heute wirksamen Wandel des Landstädtchens zur größten Industriestadt in Oldenburg. Die dritte Abteilung – „Delmenhorster Moderne – Werkbundstadt Delmenhorst 1903–1934“ – ist einer

Thematik gewidmet, die auch über-regionales Interesse beansprucht, da in ihr die „Werkbundstadt“ Delmenhorst vor allem im Kontext der „Anker-Linoleumwerke Delmenhorst“ nach 1900 erfahrbar wird: dort entwickelte der Designer und Architekt Peter Behrens (1868 – 1940), der 1907 Mitbegründer des „Deutschen Werkbundes“ in München und von 1922 bis 1936 als Nachfolger Otto Wagners Professor an der Meisterschule für Architektur der Wiener Akademie war – in jener Zeit hat er u. a. den Neubau der Erzabtei St. Peter in Salzburg 1924/25¹⁴ und die monumentale Zigarettenfabrik der Österreichischen Tabakgesellschaft in Linz 1933¹⁵ entworfen – zwischen 1904 und 1907 eine „Corporate Identity“ für die Delmenhorster Linoleumwerke im Spannungsfeld von „Kunst und Industrie“ Ab 1908 konnte er dieses in größerem Maßstab bei der AEG in Berlin fortsetzen. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht das 1:1-Modell des Anker-Linoleum-Pavillons auf der Oldenburger Kunstgewerbeausstellung 1905, den P. Behrens entworfen hatte – hierin wird im Frühjahr 1998 eine zweite Computer-Installation eingebaut, die einen virtuellen Rundgang durch diese Oldenburger Kunstausstellung ermöglicht.

Die vierte Abteilung des „Stadtmuseums“ widmet sich der umfassenden Thematik der „Migrationen“, in der Delmenhorst in bezug auf „Auswanderung“ und verschiedene Immigrationswellen im 19. und 20. Jahrhundert so etwas wie zu einem „Brennpunkt“ im Nordwesten Deutschlands geworden ist.¹⁶



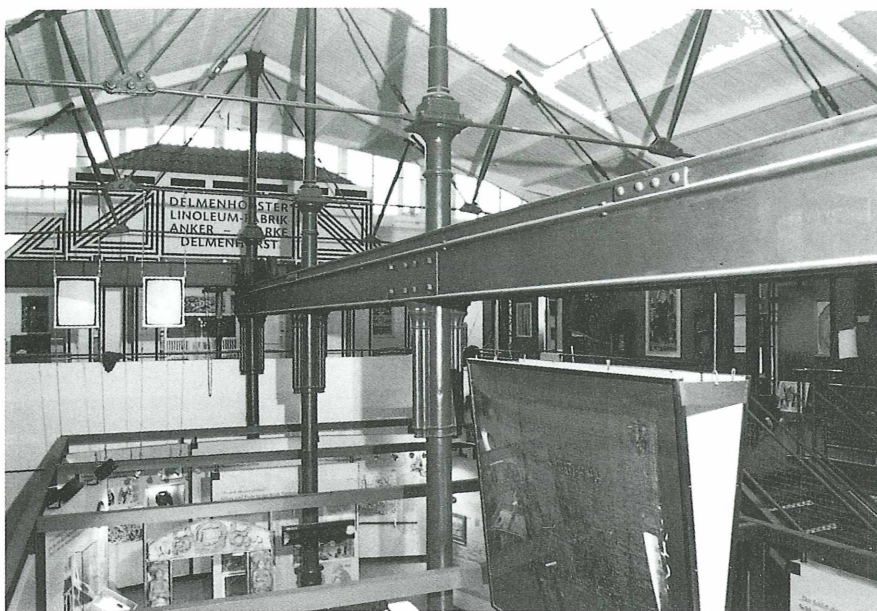
„Wolle-Arbeiterinnen“ bei der Rohwolle-Sortierung in den 1920er Jahren



Jugendliche Arbeiter und deren Meister in der Spinnerei der „Nordwolle“ in den 1920er Jahren

Die fünfte Abteilung – „Von der Nachkriegszeit ins nächste Jahrtausend – Delmenhorst 1945–2000“ – schlägt den Ausstellungsbogen bis in die Jetztzeit – am Ende steht das Planungsmodell zum zweiten deutschen „Hanse-Wissenschaftskolleg“, das 1998 in Delmenhorst eröffnet werden wird.

In den nächsten beiden Jahren werden die „Museen der Stadt Delmenhorst“ im Museumskomplex auf der „Nordwolle“ – neben der allgemeinen, eher auf die lokale oder regionale Ebene bezogenen Museumsarbeit z.B. in der Museumspädagogik – auch durch größere und bedeutende Sonderausstellungen –



Blick in das Stadtmuseum Delmenhorst in der ehemaligen „Lichtstation“

1998 z.B. zum Thema „Mythos Dampf“ oder über „Das Schöne und der Alltag – Moderne Formgebung 1900–1914“ – versuchen, überregionale Aufmerksamkeit und Zuspruch zu erreichen, vor allem im Hinblick auf die EXPO 2000.

Anmerkungen

1) Vgl. Institut für Museumskunde: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1996*. Berlin 1997. S. 25.

2) Vgl. Sid Auffahrt/Ferdinand Stracke: *Die Nordwolle. Neues Leben für ein Industriedenkmal*. Delmenhorster Schriften Band 10. Delmenhorst 1982; Hans-Herbert Möller (Hrsg.): *Die Nordwolle in Delmenhorst. Arbeitshefte zur Denkmalspflege in Niedersachsen 3*. Hannover 1984; Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Ansichten der Nordwolle 1884–1996. Von der NWK 1884 zum Fabrikmuseum Nordwolle 1996*. (Schriften der Museen der Stadt Delmenhorst. Reihe Fabrikmuseum Nordwolle. Band 1). Oldenburg 1996; Michael Mende: *Die Nordwolle*. (Der historische Ort Nr. 36). Berlin 1997.

3) Vgl. Hermann Lübbing: *Delmenhorsts Aufstieg zur Industriestadt*. Delmenhorster Schriften Band 1. Delmenhorst 1971.

4) Vgl. Bernd Müller: *Die Burg Delmenhorst 1259–1712. – Zur Baugeschichte im Kontext der Weserrenaissance*. In: *Heimatjahrbuch Delmenhorst 1996*. Delmenhorst 1996. S. 40–61.

5) Vgl. *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg*. IV. Heft. *Die Ämter Oldenburg, Delmenhorst, Elsfleth und Westerstede*. Neudruck der Ausgabe 1907. Osnabrück 1976. S. 85 ff.

6) Vgl. Georg von Lindern: *Kleine Chronik der Stadt Delmenhorst*. Oldenburg 2/1997.

7) Vgl. Karl Marten Barfuss: „Gastarbeiter“ in Nordwestdeutschland 1884–1918. Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen. Band 52. Bremen 1986.

8) Vgl. Dietmar von Reeken: *Lahusen. Eine Bremer Unternehmersdynastie 1816–1933*. Bremen 1997.

9) Johann Georg Kohl: *Die Pfropfenschneider bei Delmenhorst*. In: *Nordwestdeutsche Skizzen*. 1. Teil. Bremen 2/1909. S. 326.

10) Zit. in: D. von Reeken, Anm. 8, S. 76.

11) Hans-Hermann Precht: *Zum Konzept des „Fabrikmuseums Nordwolle Delmenhorst“*. In: G. Kaldewei (Hrsg.), Anm. 2, S. 48.

12) Vgl. H.–H. Precht, Anm. 11, S. 54 ff.

13) Vgl. G. Kaldewei: *Das Stadtmuseum Delmenhorst. Museen im Nordwesten Band 2*. (Schriften der Museen der Stadt Delmenhorst. Reihe Stadtmuseum. Band 2). Oldenburg 1998.

14) Vgl. Peter Behrens (1868–1940). *Entwürfe und Werke für Salzburg und Oldenburg*. Bearb. von Kurt Asche. Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum 1994.

15) Vgl. (o. Verf.): *Die Neubauten und Betriebseinrichtungen der Tabakfabrik in Linz*. Salzburg o. J. (1936).

16) Vgl. K. M. Barfuss, Anm. 7.

Tradition und Fortschritt

Bruegel – Eine flämische Malerfamilie

Wilfried Seipel

In dieser Ausstellung ist es wohl das erste Mal gelungen, Gemälde und Graphiken der bedeutendsten flämischen Malerfamilie des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts in bis dahin noch nicht dagewesener Zahl an einem Ort zu vereinen. Daß dieses Ereignis nur in Wien stattfinden kann, erklärt sich aus der Sammlungsgeschichte des Kunsthistorischen Museums, das aufgrund der besonderen Vorliebe Kaiser Rudolfs II. für die Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. über den reichsten Bestand an Bildern aus der Hand dieses Meisters verfügt. So lag es nahe, die ursprünglich für die Villa Hügel in Essen konzipierte Ausstellung der Gemälde der beiden Söhne Pieters des Älteren – Pieters des Jüngeren und Jans des Älteren – nicht nur nach Wien zu übernehmen, sondern diese, vermehrt um den Bestand der im Kunsthistorischen Museum befindlichen Gemälde Pieters des Älteren, auch in einer großangelegten Übersichtsschau um jene historische und künstlerische Dimension zu bereichern, die mit dem Werk Pieters des Älteren nun einmal gegeben ist.

Dazu kommt noch, daß es gelungen ist, der in Wien befindlichen Anzahl von zwölf Gemälden des alten Meisters drei Leihgaben aus



Pieter Bruegel d. Ä., „Der Besuch am Pachthof“, Grisaille/Holz, 28,5 x 42,7 cm



Pieter Bruegel d. Ä., „Der Überfall“, Eichenholz, 96 x 128 cm



Pieter Bruegel d. Ä., „Jäger im Schnee (Winter)“, 1565, Eichenholz, 117 x 162 cm

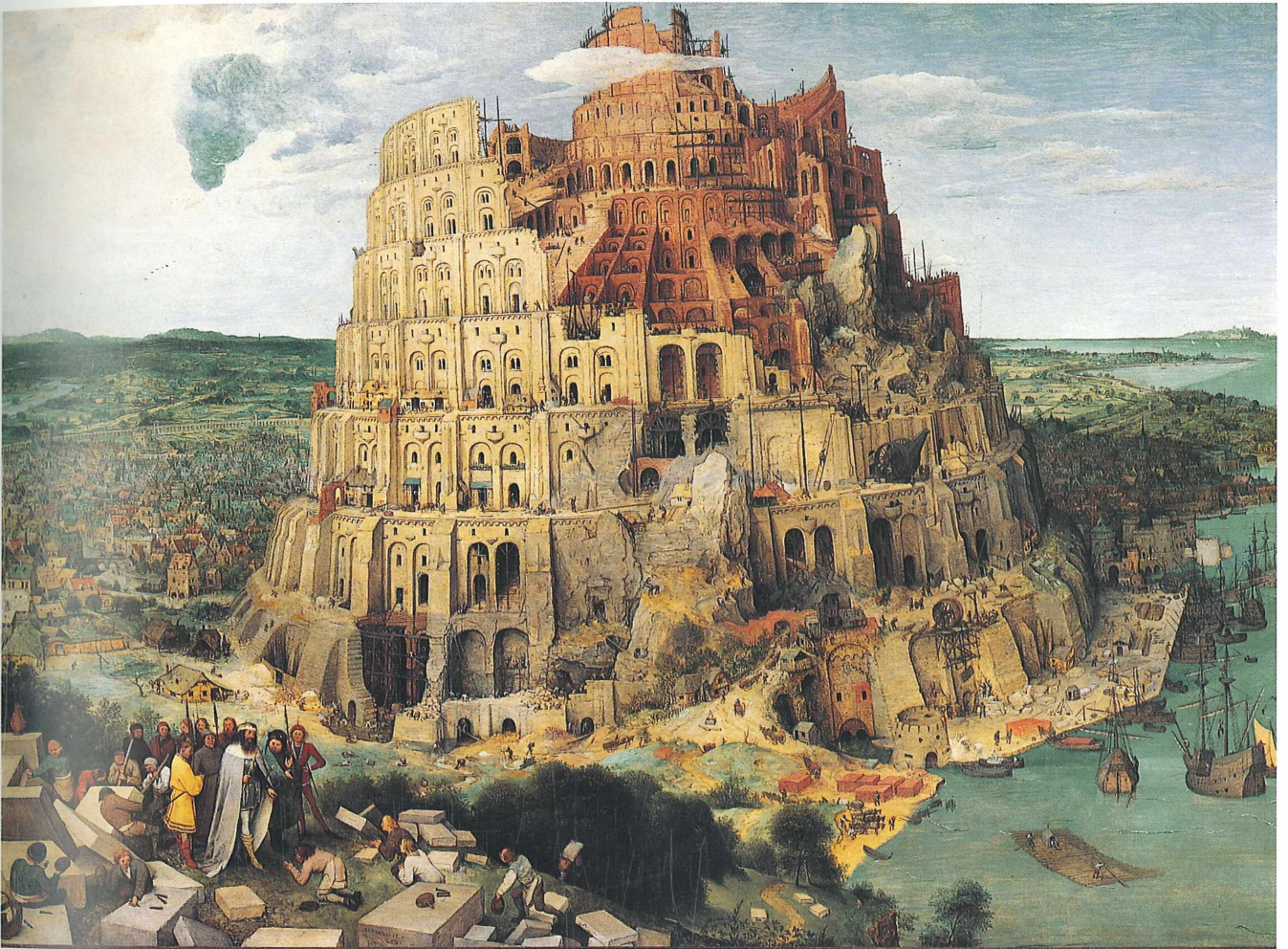
Stockholm, Paris und London hinzu-
zufügen, sodaß das Oeuvre Pieter
Bruegels des Älteren nun mit fünf-
zehn Werken, das sind fast 40% sei-
nes bekannten Gesamtwerkes, in
Wien zu sehen ist.

Aber auch die Tatsache, daß das
Kunsthistorische Museum allein über
etwa zwanzig Werke Jan Brueghels
des Älteren verfügt, die aus restaura-
torischen Gründen nur zu einem
kleineren Teil auf Reisen geschickt
werden können, gibt dieser Ausstel-
lung mit nun insgesamt über zwei-
hundert Gemälden und rund dreißig
Zeichnungen und Kupferstichen eine
bis dahin noch nie realisierte Dichte

und Vollständigkeit. Auch ist es auf
diese Weise möglich geworden, erst-
mals die Werke des Vaters mit den
Kopien und Nachbearbeitungen sei-
ner Söhne, vor allem Pieter Breughels
des Jüngeren, direkt zu konfrontie-
ren, um in besonderer Anschaulich-
keit die „Weitergabe“ des vom Vater
ererbten Vermächnisses studieren zu
können bzw. die jeweilige Eigenwer-
tigkeit von Vater und Söhnen in über-
zeugender Weise zu erkennen.

Der Ausstellungsrundgang be-
ginnt erwartungsgemäß beim Werk
Pieter Bruegels d. Ä. (um 1526/30
bis 1569). Dieser bei oder in Breda
geborene Künstler war das Familien-

oberhaupt einer flämischen Malerdy-
nastie, deren Wirken über zweihun-
dert Jahre lang nachvollziehbar ist.
Als besonderer Visionär und kritischer
Beobachter seiner Zeit, seiner Umwelt
und ihres von Menschen unter-
schiedlicher Herkunft erfüllten Lebens
hat er in bezug auf die Ausstrahlung
seiner lebendigen Naturschilderun-
gen, seine Darstellung der ländlichen
Bevölkerung und ihres alltäglichen
Erscheinungsbildes bis heute nichts
von seiner Faszination verloren. Ohne
daß die Bruegelsche Welt auf eine
besondere soziale Klasse oder einen
bestimmten Menschentyp beschränkt
gewesen wäre – die Bezeichnung Pie-



Pieter Bruegel d. Ä., „Turmbau zu Babel“, 1563, Eichenholz, 114 x 155 cm

ters als „Bauern-Bruegel“ ist in der Kunstwissenschaft längst als unzutreffend zurückgewiesen worden –, findet der Betrachter in den zahlreichen, bisweilen von enzyklopädischer Dichte charakterisierten Menschenansammlungen und -szenen einen Ausschnitt seiner eigenen Wirklichkeit wieder. Und das beim Betrachten der Gemälde Bruegels sich unmittelbar einstellende Gefühl des Verstehens und Verstandenwerdens bedingt gerade in unserer von Bilderfluten überschwemmten Zeit einen ungebrochenen Zugang zu seinem Werk.

Am Höhepunkt seiner Schaffenskraft, 1565, schuf Bruegel die Jahreszeitenbilder, eine Symphonie aus sechs Gemälden, die den von der Natur dem Menschen vorgegebenen Jahresablauf in farblicher Abstufung detailgetreu und in einer genialen, übergreifenden Naturschilderung wiedergeben. Drei dieser Gemälde – *Vorfrühling*, *Herbst* und *Winter* – sind in Wien zu sehen, der *Frühsommer* befindet sich in der Sammlung Lobkowitz bei Prag, der *Sommer* in New York (Metropolitan Museum). Das *Frühlings*-Bild ist verschollen. Erst 1971 konnte nach einer restaurato-

rischen Reinigung das Bild *Der Überfall*, das sich in der Universität Stockholm befindet, aufgrund einer nun sichtbar gewordenen Signatur ebenfalls Pieter dem Älteren zugewiesen werden. Es zählt neben dem *Besuch auf dem Pachthof* aus Paris (Collection Frits Lugt) sowie dem *Tod Mariä* aus der Bearsted Collection in London zu den wichtigsten zusätzlichen Leihgaben des ersten Ausstellungsteils.

Die Söhne Pieter der Jüngere und Jan der Ältere wurden 1564/65 bzw. 1568 geboren, also nur kurze Zeit vor dem Tod ihres Vaters im Jahre 1569.

Während Pieter der Ältere in seiner bisweilen kritischen, jedenfalls immer hintergründigen und moralisierenden Mal- und Zeichenweise manchmal offensichtlich zu weit gegangen war, sodaß er noch kurz vor seinem Tod seine Frau veranlassen mußte, satirische Zeichnungen aus seiner Hand zu vernichten, damit ihr nicht nach seinem Tod Unannehmlichkeiten entstünden, war Pieter der Jüngere (1564/65 bis 1638) nicht nur der getreue Nachahmer seines Vaters, als der er gerne von uns ausschließlich beurteilt wird, sondern zugleich auch ein Maler, der die väterlichen Vorgaben und Grenzen sehr wohl zu überschreiten wußte. Jedenfalls war er in den Jahrzehnten um 1600 für die Verbreitung und den Nachruhm der Werke seines Vaters maßgeblich verantwortlich, der zwar den meisten Zeitgenossen vom Hörensagen bekannt war, dessen Kompositionen aber erst in den Kopien und Variationen Pieters des Jüngeren eine weite

Verbreitung fanden. Szenen aus dem Bauernleben wie etwa Dorffeste und Dorflandschaften sind auch bei Pieter dem Jüngeren die häufigsten, meist auf seinen Vater zurückgehenden Sujets, wenngleich ihm die Hintergründigkeit und die geistige Grundhaltung seines Vaters sowie dessen Neigung zu moralisierender Kritik weniger wichtig waren.

Pieter der Jüngere war ein Maler genrehafter Szenen, der mit seinen Dutzenden Kopien ein weit verbreitetes, zum Teil von eigenen Erfindungen durchzogenes Bruegel-Bild schuf. Ein kennzeichnendes Beispiel für seine Arbeitsweise und seine Auseinandersetzung mit dem Vorbild des Vaters bietet seine Kopie des Turmbaus zu Babel (1585 bis 1595). Ohne die malerische Perfektion und Virtuosität des Gemäldes von Pieter dem Älteren zu erreichen, gibt Jan diesen Turmbau „geglätteter“, flächiger und stärker vereinfacht, weniger dramatisch und gedankenschwer wieder,

auch wenn sich an der Botschaft dieses Bildes, Mahnung wider den Stolz und die Hoffart der Menschen zu sein, grundsätzlich nichts geändert hat. Auch die Jahreszeitenmotive seines Vaters finden sich bei Pieter dem Jüngeren wieder, wobei es auch hier zu „Modernisierungen“ bzw. Vereinfachungen kommt. Die von ihm gemalte Korneernte (*Sommer*), die wahrscheinlich auf eine Zeichnung bzw. das berühmte, heute in New York befindliche Gemälde seines Vaters zurückgeht, ist in insgesamt siebzehn Variationen überliefert.

War Pieter der Jüngere auch nicht ein Malergenie wie sein Vater, so ist seine Bedeutung für die Kenntnis und die Verbreitung der zu seiner Zeit nur schwer zugänglichen, weil zum größten Teil bereits in fürstlichem Besitz befindlichen Malkunst seines Vaters doch nicht hoch genug einzuschätzen. Darüber hinaus verdanken wir ihm die spielerische Wiedergabe der kleinen Dinge, des Alltäglichen, des scheinbar Nebensächlichen, ohne daß seine „Erzählungen“ freilich jenen tiefen Ernst und jene Hintergründigkeit verraten würden, wie dies bei seinem Vorbild der Fall war.

Für Pieter den Jüngeren sind jene kleinen, runden Gemälde mit kaum mehr als 20 cm Durchmesser typisch, die ins Bild gesetzte Sprichwörter, Gleichnisse oder auch Charakterköpfe wiedergeben. Wenn auch so manche Rundbilder auf Vorlagen des Vaters zurückgehen und daraus kreisrunde Ausschnitte zeigen, wie dies z. B. bei dem Bildchen nach dem bekannten *Blindensturz* (heute in Neapel) der Fall ist, so können doch zahlreiche



Pieter Bruegel d. J., „Dorflandschaft mit Hochzeitsmahl im Freien“, nach 1616



Jan Brueghel d. Ä., „Kreuzigung Christi“, um 1595

von ihnen als freie Erfindungen des Sohnes angesehen werden, die einen, wenn auch kleinen Bereich seiner Malkunst als eigenständige Schöpfung ausweisen.

Während bei Pieter dem Jüngeren bei aller künstlerischen Selbständigkeit doch immer wieder der treue Bewahrer und Künder des väterlichen Erbes zum Vorschein kam, sollte sein Bruder Jan der Ältere (1568–1625) nicht nur die ursprünglich ebenfalls gegebene Abhängigkeit vom Werk seines Vaters abstreifen, sondern auch und alsbald zu einer der großen, zukunftsweisenden Malerpersönlich-

keiten der Jahrhundertwende werden. In Antwerpen entscheidend geformt, bricht er wie sein Vater zu einer großen, langen Italienreise auf. Von 1589 bis 1596 bereist er Italien, dabei verbringt er die Jahre von 1592 bis 1595 in Rom. Im letzten Jahr zieht er mit seinem Gönner, dem Sammler Kardinal Federico Borromeo, nach Mailand. Kurz nach seiner Rückkehr nach Antwerpen wird er in die dortige St. Lukas-Gilde aufgenommen und ist seit 1606 als Maler am Brüsseler Hof nachweisbar, der sein wichtigster Auftraggeber werden sollte. Sein Italienaufenthalt führte zu einer

intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Malerei der Renaissance, besonders der venezianischen, und da wiederum vor allem mit Tintoretto. Mehr noch als sein Vater sollte Jan der Ältere in Italien wichtige Anregungen für seine Landschaftsgemälde gewinnen.

Seine Bilderwelt ist voller Gegensätze und Spannungen, die einem Universum von Schönheit und Schrecken zugleich entsprechen. So prägen Paradieslandschaften und Höllenvisionen in gleicher Weise sein Oeuvre, in dem er dem von Kriegswirren und Friedenssehnsucht geprä-

gten Zeitgeist um 1600 gerecht zu werden versuchte. Jan der Ältere war ein Meister der kleinteiligen Details, die in der Präzision, Realitätstreue und Farbigkeit der Darstellung eine bis dahin ungekannte Meisterschaft verraten. Auch Jan war ein Kopist der Werke seines Vaters, war der Tradition dieses großen Vorbildes verpflichtet – und sollte dennoch zum großen Neuerer und Katalysator der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts werden. Die weite Landschaft, auch wenn sie bisweilen nur im Kleinformat gemalt ist, wird für ihn zur realen Umgebung, die nicht ideale „Weltlandschaft“ sein will, sondern Abbild einer Umwelt, wie sie sich dem Auge des betrachtenden Wanderers tatsächlich darbot: eine „moderne“, die spätere Landschaftsmalerei vorwegnehmende Auffassung von Wirklichkeit.

Erst im Alter von 38 Jahren begann Jan mit der Blumenmalerei. Im Auftrag des Kardinals Borromeo in Mailand entsteht der erste große Blumenstrauß, über den er einem Freund schreibt: „Es sind Blumen, die ich nicht ohne Mühe in den Gärten gefunden habe – dergleichen Blumen sind zu wichtig, um sie zu Hause zu haben.“ Schon bald danach entsteht der große Wiener Kaiserkronenstrauß, eines der großartigsten und auch berühmtesten Gemälde der europäischen Kunst. In seiner perfekten Komposition und mit stupender Maltechnik gemalt, ist diese Darstellung freilich kein Abbild eines echten Straußes, sondern vielmehr die genial zusammengefügte Komposition von Einzelstudien zu etwa 130 verschie-

denen Blumen und zwölf Insekten. Während es vor dem Mailänder Blumenstrauß nichts Vergleichbares gegeben hat, wird der Wiener Strauß gleichzeitig zum Höhe- und Endpunkt einer Entwicklung, die sich nicht mehr steigern ließ. Die Genese der Gattung des Blumenstilllebens war mit einem Paukenschlag eingeleitet worden, und dieses mußte sich nun im weiteren Verlauf zum Einfacheren, Natürlicheren und Machbaren hin weiterentwickeln. Zahlreiche Beispiele dafür aus dem Oeuvre Jans des Älteren runden diesen Ausstellungsteil eindrucksvoll ab.

Daß Jan der Ältere auch in der Zeichnung auf die nachfolgende Generation flämischer und holländischer Landschaftsmaler Einfluß ausübte, belegen fast dreißig ausgestellte Arbeiten, die aus dem heute anerkannten zeichnerischen Gesamtwerk von etwa hundertfünfzig erhaltenen Blättern ausgewählt wurden. Von Pieter Breughel dem Jüngeren sind ja bekanntlich keine Zeichnungen überliefert.

„Tradition und Fortschritt“ bilden das Motto der den drei bedeutendsten Mitgliedern dieser Malerdynastie gewidmeten Ausstellung. Und in ähnlicher Weise, wie die Unterschiedlichkeit ihrer Namensschreibungen – Bruegel – Breughel – Bru-eghel – eine namentliche Unterscheidung erkennen läßt, läßt sich auch in dem hier ausgebreiteten Werk die Individualität der einzelnen Malerpersönlichkeiten ebenso erkennen wie ihre gegenseitige Abhängigkeit, die aus dem reichen Erbe und Fundament eines genialen Vorbildes ent-

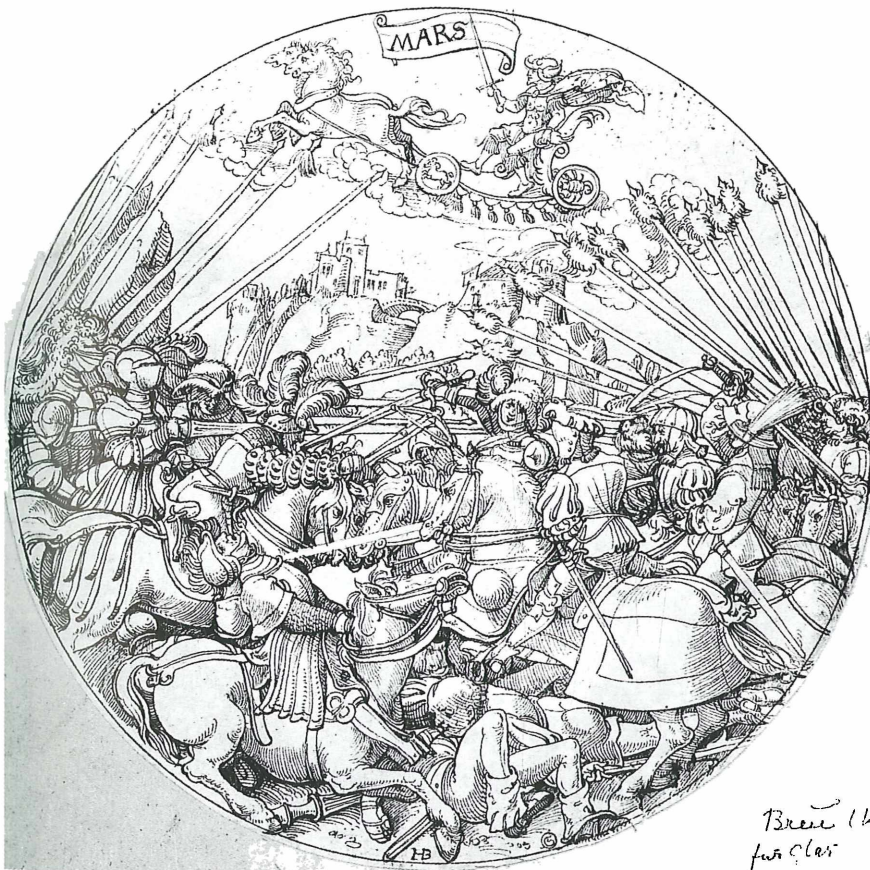
stammt, eines Malers, der sich zu den ganz Großen der Weltkunstgeschichte zählen darf. Und in dem Nachvollzug der Spannungslinien zwischen Vorbild und Abbild, zwischen Neuschöpfung und Kopie, zwischen Konvention und Invention, zwischen Esprit und spielerischer Freude wird auch die Botschaft dieser Ausstellung und der in ihr gezeigten Gemälde und Zeichnungen erkennbar: Kunde zu geben von einem der bedeutendsten Entwicklungsabschnitte der europäischen Malerei.

*Kunsthistorisches Museum Wien
Wien 1, Maria-Theresien-Platz
7. Dezember 1997 bis 14. April 1998*

Deutsche und niederländische Zeichnungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Eine Ausstellung des Linzer Stadtmuseums Nordico

Erwin Pokorny



Jörg Breu d.Ä.: Ritterschlacht im Zeichen des Mars. Federzeichnung

Die Graphische Sammlung des Linzer Stadtmuseums Nordico führt mit der Präsentation ihrer frühen deutschen und niederländischen Zeichnungen eine vor zwölf Jahren begonnene Ausstellungsreihe fort, deren Ziel es ist, unpublizierte Bestände wissenschaftlich katalogisiert an die Öffentlichkeit zu bringen. Der

zur Ausstellung erscheinende Katalog des Verfassers mit Beiträgen von Fritz Koreny und Herfried Thaler stellt bereits den zehnten Band in dieser Reihe dar. Die gezeigte Auswahl von 38 Blättern beinhaltet überwiegend deutsche Zeichnungen. Dabei hat es vermutlich mit der Nähe zu Bayern zu tun, daß vor allem in Augsburg

und München tätige Künstler vertreten sind.

An erster Stelle ist hier der Augsburger Maler Jörg Breu und sein runder Scheibenriß „Ritterschlacht im Zeichen des Mars“ zu nennen. Diese Darstellung, die auf eine astrologische Planeten-Serie schließen läßt, war bisher nur durch eine Kopie in Erlangen bekannt. Als ein weiterer Höhepunkt der Ausstellung kann die ebenso unbekannt Federzeichnung mit der „Ausgießung des Heiligen Geistes“ von der Hand des niederländisch-italienischen Münchner Hofkünstlers Friedrich Sustris gelten. Wie der Verfasser erst kürzlich als Bestätigung seiner Zuschreibung feststellen konnte, ist sie die unmittelbare Vorlage für einen von nur zwei Stichen, in denen Sustris selbst den Grabstichel führte. Da sich die Staatliche Graphische Sammlung München bereit erklärt hat, diese rare Druckgraphik als Leihgabe zur Verfügung zu stellen, wird ein direkter Vergleich vor den Originalen ermöglicht. Eine andere interessante Entwurfszeichnung kann dem gleichfalls in Italien aufgewachsenen und in München tätigen Niederländer Peter Candid (Pieter de Witte/ Pietro Candido) zugeschrieben werden. Die Darstel-

lung überliefert vermutlich ein verschollenes „Abendmahl“, das Candid 1618 für die Münchner Franziskaner malte. Von dem aus Antwerpen zugewanderten Augsburger Meisterstecher Dominicus Custos besitzt die Sammlung gleich zwei unbekannte Entwürfe: ein „Porträt des Tiroler Kanzlers Leoman Schiller“



Dominicus Custos: Porträt des Tiroler Kanzlers Leoman Schiller von Herdern, 1595. Feder, laziert.

von 1595 und einen um 1600 entstandenen „Heiligen Hippolyt“ Mit zwei unpublizierten Federzeichnungen von Caspar Freisinger und Georg Pecham sind weitere bayerische Künstler des späten 16. Jahrhunderts vertreten.

Das frühe 17. Jahrhundert wird durch eine manieristische Landschaft des Augsburgers Hans Friedrich Schorer und mehrere Zeichnungen des Münchners Matthias Kager repräsentiert. Letzteren wird in der Ausstellung besondere Aufmerksamkeit gewidmet, handelt es sich doch um neu entdeckte Stichvorlagen zu Matthias Raders „Bavaria sancta“ und „Bavaria pia“ Der Zufall wollte es, daß die meisten dieser Vorzeichnun-

gen nach Linz gelangten: sechs in das Stadtmuseum Nordico und vier in das Oberösterreichische Landesmuseum. Letztere werden als Leihgaben außer Katalog in der Ausstellung zu sehen sein. Darüber hinaus besteht auch die seltene Möglichkeit, alle Linzer Kager-Zeichnungen mit den von Raphael Sadeler senior und junior ausgeführten Stichen im Original zu vergleichen, wofür vor allem der Graphischen Sammlung Albertina als Leihgeber zu danken ist. Die Zeich-

nungen des Stadtmuseums und die zugehörigen Stiche sind jedoch vor allem ihrer Inhalte wegen hochinteressant. So stellen diese Zeichnungen nicht nur bayerische Heilige dar, sondern auch den österreichischen Schutzheiligen Maximilian sowie die in Salzburg verehrten Maximus und Vitalis. In die „Bavaria sancta“ wurden die Viten dieser frühen Christen deshalb aufgenommen, weil Rader und der Bayernherzog Maximilian I. als sein Auftraggeber von der Spätan-



Matthias Kager: Der hl. Maximilian weigert sich, dem Mars zu opfern. Feder, laziert.

tike herauf stets jenes bayerische Herrschaftsgebiet im Sinne hatten, das sich im 7. Jahrhundert auch über Salzburg, Steiermark, Tirol, Ober- und Niederösterreich erstreckte.

Als Beispiele für die Kunst am Prager Hof Kaiser Rudolfs II. dienen zwei Rötelseichnungen antiker Statuen von Joseph Heintz, der um 1590 römische Sehenswürdigkeiten kopierte und später vor allem in Prag und Augsburg arbeitete. Hierher gehört auch der Titelblattentwurf von der Hand des Antwerpener Emigranten Aegidius Sadeler zu den 1600 in Prag erschienenen „Symbola Divina & Humana“ sowie die eindrucksvolle Zeichnung eines „Auferstehenden Christus“ die durch ihre stilistische Nähe zu Bartholomäus Spranger einem niederländischen Manieristen mit Kontakt zur rudolfinischen Hofkunst zugeschrieben werden kann.

Neben Münchner und Prager



Dürer-Nachahmer: Kreuzabnahme Christi. Feder auf blaugrünem Papier, weiß gehöht.

Hofkünstlern sind jedoch auch andere Regionen vertreten: etwa durch einen beachtenswerten Kopisten Albrecht Dürers, der – wie Fritz Koreny in seinem Beitrag darlegt – eine verlorene Variante der „Kreuzabnahme“ aus Dürers „Grüner Passion“ überliefert. Hier sind weiters zu nennen der westfälische Graphiker Heinrich Aldegrever, der Schweizer Christoph Murer und der gebürtige Prager Wenzel Hollar, der hauptsächlich in Deutschland und England tätig war und dessen bekannte Linz-Ansicht von 1636 zusammen mit dem danach ausgeführten Stich des Matthäus Merian zu sehen sein wird.

Von den niederländischen Zeichnungen ist die Entwurfszeichnung „Tod des Eli“ (1553), die der Verfasser Pieter Aertsen zuschreibt, besonders wegen ihrer ungewöhnlichen Darstellung beachtenswert. Dasselbe gilt für die exakte Kopie der in Leiden aufbewahrten Stichvorlage „Der Glaube reinigt die Herzen der Menschen im Blut Christi“ von Maarten van Heemskerck. Eine mögliche Studie von Frans Floris zu seiner „Allegorie der Rhetorik“ ist hier ebenso hervorzuheben wie eine Hans Speckaert zugeschriebene Zeichnung mit „Frauen, Kindern und jungen Männern mit Trinkkrügen“, die mit einer Darstellung des Quellwunders Mose in Zusammenhang stehen dürfte. Weiters ist auf die Stichvorzeichnung „Gideon und das Vlies“ von Maarten de Vos, einen „Bethlehemitischen Kindermord“ im Stil des Adam van Noort sowie eine originelle Endzeit-Allegorie von der Hand eines Nach-



Frans Floris (Kopie): Studie zur Allegorie der Rhetorik (Detail). Feder, laviert.

ahmers des Pieter Bruegel hinzuweisen.

Jene Zeichnungen des frühen deutschen und niederländischen Bestandes, die nicht für die Ausstellung ausgewählt wurden, werden im Anhang des Kataloges abgebildet. Diese „zweite Garnitur“ beinhaltet neben schwächeren Entwürfen und Kopien auch sehr interessante Blätter, zum Beispiel eine stark verblaßte Hafenansicht des in Italien tätigen Gottfried Wals oder eine Zeichnung mit musizierenden Putti aus der Werkstatt Lucas van Leidens.

Im Anhang finden sich auch die Pausen von zwanzig Wasserzeichen, die bei hypothetischen Zuschreibungen und Datierungen von Zeichnungen oft wertvolle Indizien darstellen.

42.000 Quadratmeter Steiermark

Zur Neustrukturierung des Joanneums

Barbara Kaiser & Christian Rapp



Das Museumsgebäude Neutorgasse wird als Haus der Kunst genutzt werden.

„Die stete Entwicklung, unaufhörliches Fortschreiten“ hat Erzherzog Johann seinem innerösterreichischen „National-Musäum“ als Auftrag und Verpflichtung mit in die Wiege gelegt. So hat das 1811 gegründete Joanneum in den nunmehr 186 Jahren seines Bestehens zahlreiche Metamorphosen durchlebt.

Ein erstaunlich zukunftsweisendes Gründungsstatut hat ihm dabei alle Entfaltungsmöglichkeiten offen gelassen und die Entwicklung vom universitätsähnlichen Forschungsinstitut und wissenschaftlichen Lehrbetrieb zum Museum im heutigen Sinn des Wortes ermöglicht.

Ganz im Geiste der Aufklärung sollte das Institut ursprünglich der Bevölkerung den Weg in ein neues Zeitalter des technischen Fortschritts und der industriellen Entwicklung erleichtern und sie durch eine gründlichere und moderne Ausbildung auf den Wettkampf mit technisch höher entwickelten Ländern vorbereiten. Um diesen Lernprozeß lebendiger zu machen, hatte Erzherzog Johann seine umfangreichen naturwissenschaftlichen und historischen Sammlungen sowie den zu deren Unterbringung erworbenen Lesiehof in der Grazer Raubergasse den steirischen Ständen übergeben. Diese ver-

pflichteten sich dafür, dieses „Heiligtum der Wissenschaften zu bewahren, es stets zu bereichern und in blühendem Zustand der Nachwelt zu hinterlassen“

Die Sammlungen sollten dabei „die Lehre versinnlichen, dadurch das Lernen erleichtern, die Wißbegierde reizen, jenes dem Selbstdenken und hiermit der Selbständigkeit so nachteilige bloße Memorieren, jene schädliche Kluft zwischen Begriff und Anschauung, Theorie und Praxis mehr und mehr ausfüllen helfen.“

Wie die Absicht, sein Land durch bessere Ausbildung reif für internationale Konkurrenz zu machen, sind auch diese Ansätze einer frühen „Museumsdidaktik“ von erstaunlicher Aktualität.

Der Lehrbetrieb als Schwerpunkt der joanneischen Arbeit nahm in den folgenden 50 Jahren einen überaus erfolgreichen Aufschwung, sodaß sich einzelne Lehrkanzeln schließlich als Technische Hochschule (1874) bzw. Bergakademie (später Montanistische Hochschule, 1904) selbständig aus dem Verein des Joanneums lösten.

Mit der Aussiedelung des Lehrbetriebes in die neu errichtete Technische Hochschule gewannen die in der Zwischenzeit um ein Vielfaches vergrößerten Sammlungen wieder

Platz zur Neuaufstellung und Präsentation.

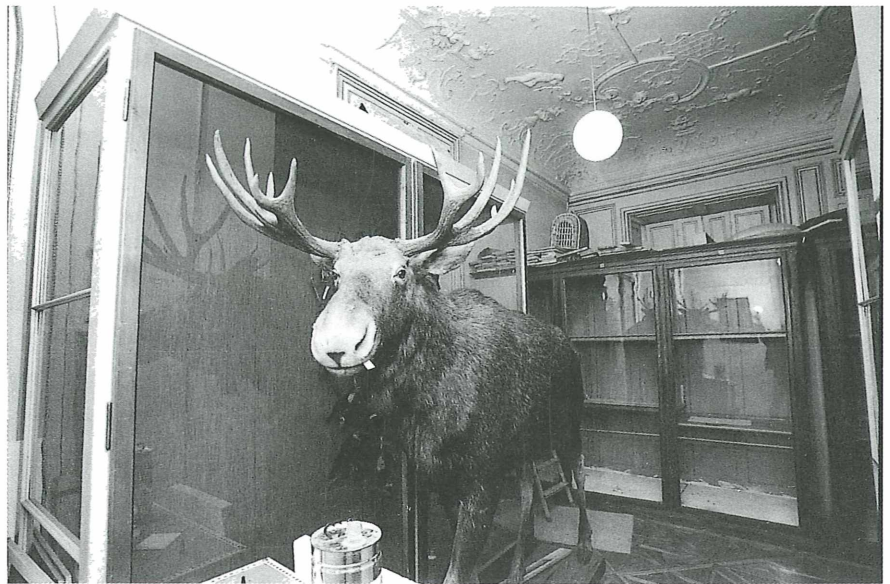
Nach dem Tode des Erzherzogs gab es über zwei Jahrzehnte währende Reformen zu einer Neuorganisation des Hauses, die erst 1887 mit einem neuen Statut, das die Sammlungen zu elf selbständigen Abteilungen unter der Beratung eines Kuratoriums zusammenfaßte, beendet wurden.

Vordringlichste Aufgabe war damals wie heute die Lösung immer dringlicher werdender Raumprobleme, die schließlich im einzigen Neubau, den das Institut je erhalten hat, eine – allerdings sehr kurzfristige – Lösung fanden. 1890–95 errichtete August Gunolt auf dem Areal des Botanischen Gartens – dessen Verkaufserlös den Bau erst ermöglichte – ein neues Museumsgebäude, das die umfangreichen kulturhistorischen und kunstgewerblichen Sammlungen sowie Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett beherbergen sollte.

Das mehr auf neobarocke Repräsentation als auf Zweckmäßigkeit angelegte Gebäude war aber bereits unmittelbar nach seiner Fertigstellung zu klein, sodaß es schon 1903 um ein Geschoß aufgestockt werden mußte, was seine heutige Erschließung und Erreichbarkeit für den Besucher besonders erschwert.

1892 folgte die Eingliederung des landständischen Zeughauses in das Joanneum und 1913 die Gründung des Volkskundemuseums durch Victor von Geramb, das im aufgelassenen Kapuzinerkloster am Paulustor beheimatet wurde.

Nach schwierigsten finanziellen



Die Prunkräume in der Raubergasse waren lange Zeit als Depots verstellt, jetzt lagert das Sammlungsgut im neu adaptierten Zentralmagazin.

Bedingungen in der Zwischenkriegszeit folgten 1938 der politische Umbruch und die Belastungen durch Krieg und Auslagerungen. Die Gründung der Neuen Galerie 1941 im barocken Palais Herberstein in der Sackstraße mit der Aufgabe, die Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts zu betreuen und das zeitgenössische Kunstschaffen in der Steiermark zu präsentieren und anzuregen, war ein Schritt in die Zukunft. Nach dem Krieg kamen noch Park und Schloß Eggenberg dazu, das neben seiner barocken Beletage auch dem 1941 gegründeten Jagdmuseum und später einer Neuaufstellung der Abteilung für Vor- und Frühgeschichte und Münzensammlung Platz bot.

1952 wurde ein Landschaftsmuseum für das steirische Ennstal in Schloß Trautenfels, 1959 ein Bild- und Tonarchiv im Palais Attems gegründet und schließlich als weitere

Außenstelle eine volkskundliche Sammlung für Arbeit, Wirtschaft und Nahrung in Erzherzog Johanns ursprünglichem Wohnsitz, Schloß Stainz in der Weststeiermark. Heute umfaßt das Institut 16 Sammlungen, die von rund 210 Mitarbeitern betreut werden.

Allein diese sehr gestraffte Aufzählung der in den letzten Jahrzehnten stetig angewachsenen Sammlungen, die nunmehr auf neun Gebäude verteilt waren, macht deutlich, wie sprunghaft der damit verbundene Aufwand an Betreuung, Wartung und Präsentation gestiegen ist.

Parallel dazu hat sich die internationale Museumswelt in ihren gesteigerten Ansprüchen an Sammlungspräsentation, Sicherheitstechnik und Infrastruktur für die Besucher maßgeblich verändert und verbessert. Aus elitären Forschungsinstituten sind besucherorientierte Dienstleistungsbetriebe geworden.

Das Joanneum hat sich dieser Entwicklung jahrzehntelang nicht anpassen können; eine entsprechend konsequente Ausstattung des Hauses mit personellen und finanziellen Ressourcen, die eine stete Anpassung an geänderte Bedingungen ermöglicht hätte, wurde verabsäumt.

Seit vielen, vielen Jahren wird am Joanneum deshalb beredete Klage über den völlig veralteten Zustand von Sammlungspräsentation und Unterbringung, von teilweise unververtretbaren Bedingungen im sicherheits- und klimatechnischen Bereich und vor allem bei der Erschließung der Gebäude für den Besucher geführt. Die Gegebenheiten waren vor wenigen Jahren teilweise so dramatisch, daß für eine sichere Erhaltung aller Sammlungsbereiche nicht mehr garantiert werden konnte.

In neun Gebäuden, die – mit Ausnahme des Gunolt-Baues in der Neutorgasse – allesamt nicht als Museen errichtet worden waren, die zudem zur kostbarsten historischen Bausubstanz des Landes zählen und dem Institut somit auch hohe denkmalpflegerische Lasten aufbürdeten, welche wiederum immer wieder mit notwendigen technischen und infrastrukturellen Maßnahmen in Konflikt gerieten, mußten jahrzehntelang notwendige bauliche und technische Adaptierungsmaßnahmen aus finanziellen Gründen unterbleiben. Die jüngste Sammlungspräsentation stammt aus dem Jahr 1978. Alle anderen sind älter, z.T. sehr wesentlich älter.

Die Folgen waren dramatisch: veraltete Schausammlungen, eine unflexible Präsentation, keine Flächen

für Sonderausstellungen, eine extrem schlechte Erschließung der Gebäude, die älteren oder behinderten Menschen den Besuch einiger Bereiche fast unmöglich macht, mangelnde Erholungsmöglichkeiten. Dieses Fehlen von zeitgemäßer Infrastruktur führte zu Desinteresse und Unmut der Besucher.

Extremer Platzmangel bedingte fortwährend Improvisationen, die wiederum mangelhafte konservatorische Bedingungen bei Lagerung und Instandhaltung der Sammlungen zur Folge hatten. Labors gab es nicht, die Werkstätten waren unzulänglich ausgestattet. Forschung konnte deshalb nicht auf adäquatem Niveau betrieben werden, und das Sammlungsgut war unter unververtretbaren Bedingungen aufbewahrt.

Daß all diese Umstände gerade den Mitarbeitern vor allen anderen besonders schmerzlich bewußt waren, sie aber ohne entsprechende Dotierung nur wenig daran ändern konnten, ist eine besonders tragische und psychologisch nachhaltige Facette dieser bedenklichen Entwicklung.

Mit einem Jahresbudget von rund 120.000 Schilling, aus denen jede Abteilung ihre gesamten Auslagen zu erfüllen hatte, einem zusätzlichen Budget von 150.000 S pro Jahr für Sonderausstellungen aller 16 Abteilungen und einem Sammlungsbudget von rund 400.000 S (ebenfalls für alle 16 Sammlungen) konnte der Betrieb in den letzten Jahren nur durch Einsatz aller persönlichen Kreativität aufrechterhalten werden, zum Teil auch unter dem Einsatz der eige-

nen Gesundheit. Mitarbeiter arbeiteten jahrelang mit schwerst kontaminiertem Material in einem Raum, weil aus Platzmangel Arbeits- und Depotflächen nicht getrennt werden konnten.

1988, mit Karl Johannes Schwarzenberg als neuem Präsidenten des Kuratoriums, begann schließlich ein bis heute anhaltender Prozeß zur Restrukturierung und Neugestaltung des Joanneums. Die langjährigen Diskussionen sollten erstens eine neue, vereinfachte Organisationsform finden. Aus 16 aufwendig parallel agierenden Einzelbereichen sollte ein Institut werden, an dem gemeinsame administrative und publizistische Funktionen zentral geführt würden. Den Sammlungen blieben so mehr personelle und zeitliche Ressourcen für ihre eigentliche wissenschaftliche Tätigkeit.

Gleichzeitig sollte eine neue Betriebsform gefunden werden, die das Museum aus der Hoheitsverwaltung herauslösen und in eine neue, effizienter zu handhabende Rechtsform überleiten sollte. Diese Bestrebungen sind nach langen Diskussionen letztlich wohl am Widerstand der Personalvertretungen gescheitert und mündeten in den Kompromiß, das Joanneum wenigstens zur selbständigen Fachabteilung innerhalb der Landesverwaltung zu erheben, sodaß es zumindest teilweise autonom über Budget und Personalfragen entscheiden kann.

In der Folge wurde in internen Arbeitskreisen ein Grobkonzept für neue Schausammlungen erarbeitet, das sich auch sehr stark und mit

bestem Gewissen – der Vergangenheit und der Zukunft gegenüber – am joanneischen Gründungsstatut orientieren könnte, die „Lehre zu versinnlichen, die Wißbegierde zu reizen“ und in großen Themenkreisen „alles in sich zu begreifen, was in Innerösterreich die Natur, der Zeitwechsel, menschlicher Fleiß und Beharrlichkeit hervorgebracht haben“

Dieser durchaus moderne museologische Ansatz wird dem Besucher die großen schon 1811 formulierten Bereiche: Natur, Geschichte, Kunst und Volkskunde in mehreren Schichten erschließen. Die 16 Sammlungen sollen nicht mehr additiv nebeneinander präsentiert, sondern in gemeinsamen integrierten Schausammlungen zusammengeführt werden. Öffentliche Studiensammlungen einzelner Fachgebiete und Sammlungsteile erweitern und ergänzen diese für den speziell interessierten Besucher.

Gleichzeitig soll jedes Haus eine eigene klar definierte Identität erhalten, die das jetzige, durch Zufall gewachsene Nebeneinander ablösen und neue Synergien schaffen kann.

Der erforderliche Bedarf an Ausstellungsplatz, Lagerraum, Büro-, Labor- und Bibliotheksfläche wurde erhoben, um eine Neustrukturierung sinnvoll beginnen zu können. Den „facilities“, also Vermittlungsräumen, Entrees, Shops, Sanitäranlagen, Liften und Cafés etc. wurde besonderes Augenmerk geschenkt, ebenso geeigneten Flächen für Sonderausstellungen, dazugehörige Werkstätten, Anlieferung und Depotraum. Diese Erhebungen und Vorarbeiten konnten im Hause selbst sehr gut

geleistet werden. Eine Studie, die die Machbarkeit erhebt, die den Bedarf schlüssig regelt und logistisch sinnvoll macht, wurde schließlich vom Büro Bogner + LORD in Zusammenarbeit mit den wissenschaftlichen Mitarbeiter des Hauses in rund einjähriger Planung erarbeitet.

Für eine Umsetzung dieses Vorhabens war es notwendig, durch Anmietung und Adaptierung eines großen Zentralmagazins Flächen zur Auslagerung von Sammlungsgut zu schaffen. Die Übersiedlung von rund 500.000 Objekten wurde im letzten Jahr weitgehend abgeschlossen. Der so gewonnene freie Raum bietet nun die Möglichkeit, mit einer umfassenden Erneuerung der Häuser und Schausammlungen zu beginnen, die in den nächsten acht bis zehn Jahren abgeschlossen werden könnte, wenn sich die erfreuliche Bereitschaft dazu, die sich in den letzten beiden Jahren durch einen neuen Kulturreferenten der Steiermärkischen Landesregierung gezeigt hat, weiter fortsetzt.

Um den Umfang des Projektes zu verdeutlichen: die Planungen umfassen nunmehr zehn Gebäude mit einer Fläche von rund 42.000 m² und etwa 500 Räumen und beanspruchen ein Investitionsvolumen von rund 500 Millionen Schilling. Schwerpunkte der Studie waren das Areal Raubergasse-Neutorgasse mit den Kunstsammlungen, den naturwissenschaftlichen Abteilungen und den zentralen Verwaltungsbereichen, das Volkskundemuseum in der Paulustorgasse sowie Schloß Stainz mit seiner landwirtschaftlichen Sammlung.

Jede dieser Einheiten stellte, aus-

gehend von einer Raum- und Funktionsanalyse jeweils andere Aufgaben. Im sogenannten Lesliehof in der Raubergasse ging es vor allem darum, Sammlungsbereiche gegenüber Verwaltungsbereichen und Depots zu entflechten. Über viele Jahrzehnte waren dort Büros und Depots der Fachreferate mit Ausstellungsräumen amalgamiert, sodaß – der noch bis etwa 1970 mögliche Rundgang – heute nur mehr ein Stückwerk ist. Dieser Zustand kostet nicht nur den Besucher große Umwege, er steht auch dem Projekt einer integrierten Schausammlung diametral entgegen. Eine Strukturbereinigung der beiden Hauptgeschosse und der weitere Ausbau des Dachbodens sollen hier die Ausstellungsflächen auf mehr als das Doppelte erhöhen und den Rundgang wieder schließen. Als Glücksfall erwies sich während der Planungsarbeiten die Möglichkeit, das anschließende Gebäude in der Kalchberggasse, die heutige Landesbibliothek, in die Konzeption einzubeziehen. Damit ergibt sich die Chance, dorthin Direktion und Innere Dienste zu übersiedeln und gleichzeitig neue großzügige Sonderausstellungsbereiche für die naturwissenschaftlichen Sammlungen zu schaffen. Wege sollen sowohl für den Besucher wie für die Mitarbeiter und Exponattransporte verkürzt werden. Das setzt den Einbau von Liften ebenso wie die Konzentration der Büros voraus. Im Erdgeschoß bietet sich die Einrichtung von Werkstätten und Labors (Kalchberggasse) sowie eines Kinder- und Jugendbereiches (Raubergasse) an. Am Beispiel des im Zustand des 19.



Die mineralogische Sammlung des Erzherzog Johann, ca. 1910



Volkskundemuseum Paulustorgasse, Haubensammlung

Jahrhunderts erhaltenen mineralogischen Kabinetts wird vorgeschlagen, die Museumsidee Erzherzog Johanns zu visualisieren. Die Klassifikatorik und Systematik der Mineraliensammlung hat nicht nur eine hohe Sinnlichkeit, sie repräsentiert auch ein wichtiges Stück österreichischer Wissenschaftsgeschichte. Erzherzog Johann soll dem Besucher den Zugang zum gesamten Joanneum eröffnen, wobei er nicht in der kitschigen Rolle vorgestellt wird, die man ihm später gerne zuteilte, sondern als aufgeklärter Landesfürst, der sich dem Land, das er verwaltete, durch eine alle Lebensbereiche umfassende Neugier und wissenschaftliche Methoden annäherte.

Bei der Restrukturierung des Gebäudes Neutorgasse stellte sich die Aufgabe, einen dringend notwendigen Ausstellungsbereich für kunst-

und kulturgeschichtliche Großausstellungen vorzusehen, der im ersten Geschoß angesiedelt wird. Die Sammlungen der Alten Galerie, die derzeit auf zwei Geschosse aufgeteilt sind, werden auf einer Etage konzentriert. In diesem Zusammenhang bietet es sich an, die Alte Galerie um die Bestände des 19. Jahrhunderts zu erweitern und hier dem Publikum zugänglich zu machen. Im zweiten Stock ist die Einrichtung eines Studien- und Vermittlungszentrums vorgesehen.

Beide Gebäude, Lesliehof und Alte Galerie, die heute gewissermaßen mit dem Rücken zueinander stehen, sollen in Zukunft durch einen an der Landhausgasse vorgesehenen zentralen Eingangspavillon neu orientiert werden. Der derzeit vernachlässigte Museumsgarten müßte in diesem Zusammenhang gestalterisch aufgewertet werden, da er als Verteilerzone fungiert. Das Gebäude Neutorgasse wird durch eine noch zu errichtende Zugangsrampe von der Gebäuderückseite erschlossen. Eine solche Kombination aus Rampe, Park und Pavillon könnte aus dem derzeit so heterogenen Areal einen für den Besucher nachvollziehbaren Museumskomplex entstehen lassen.

Beim Volkskundemuseum in der Paulustorgasse umfaßte der Planungsauftrag auch die begleitende Konzeption einer zukünftigen Neuaufstellung der Sammlung. Dabei sollen einige noch erhaltene historische Ensembles, zum Beispiel der aus den 1930er Jahren stammende Trachtenaal oder die alte, bereits 1913 in das Klostergebäude eingebaute Rauch-

stube, als museumsgeschichtliche Referenzstücke erhalten bleiben und in einen künftigen Rundgang sinnvoll eingegliedert werden. Die mar-



Von der Baulücke Landhausgasse aus ist eine zentrale Eingangssituation in die Häuser der Natur und Kunst geplant.

kanteste Veränderung im äußeren Erscheinungsbild wird eine Brücke sein, die das Klostergebäude mit dem Zubau aus der Zwischenkriegszeit verbindet. Im Erdgeschoß wird es in beiden Gebäuden jeweils Räume für Sonderausstellungen geben. Da der Eingang wieder auf die östliche Klosterseite transferiert wird, lassen sich die Ausstellungen auch unabhängig vom Museumsbetrieb erschließen. Ausgehend von einer Verbesserung der Gebäudeerschließung, der Optimierung der Raumabläufe und Wege wurden mit den Referentinnen und Mitarbeitern diskursive Grundlagen für die Neuaufstellung erarbeitet. Die entwickelten Leitbegriffe sind „Wohnen“, „Kleiden“, „Heilen“, „Glauben“ Ihnen entsprechen einerseits die vorhandenen Sammlungsschwerpunkte, sie beschreiben in dieser Reihenfolge aber auch einen Übergang von einer materiellen zu einer spirituellen Sachkultur, der zugleich der rote Faden des zukünftigen Museums sein könnte. Die Neukonzeption des



Im Volkskundemuseum wird gerade umgebaut. Wohnen, Kleider, Bräuche, Volksmedizin werden die Themen im ehemaligen Kloster sein.

Volkskundemuseums, die angesichts eines jahrelangen Notbetriebs fast einer Neugründung gleichkommt, bedeutet auch die Chance, daß es sich künftig eindeutiger gegenüber der zweiten volkskundlichen Sammlung in Stainz positionieren kann.

Der Planungsbereich Schloß Stainz hat in der Öffentlichkeit die meiste Aufmerksamkeit erregt. Weniger weil es darum ging, auch dort eine in die Jahre gekommene Schau-sammlung und ihre Raumsituation zu analysieren, sondern weil zu prüfen war, ob und wie sich hier das derzeit in Eggenberg befindliche Jagdmuseum integrieren läßt. Im Hinblick auf die Potentiale des Standorts und die Synergien eines Landwirtschaft und Jagd umfassenden Doppelmuseums fiel das Ergebnis dieser Prüfung positiv aus.

Allerdings setzt die Übersiedlung des Jagdmuseums nach Stainz die

Anmietung ausreichender und geeigneter Räumlichkeiten sowie die Nutzung des Standortvorteils voraus. Stainz als Residuum des leidenschaftlichen Jägers und Jagdreformers Erzherzog Johann, Stainz als Stützpunkt einer überregional bekannten Agrikurlandschaft fordert geradezu heraus, das zukünftige Museum in den Außenraum zu verlängern und die Umgebung des Schlosses im neuen Museumskonzept mitzubereitsichtigen.

Bei allen Einzelkonzeptionen wurde versucht, diese mit den Mitarbeitern zu entwickeln und die Sammlungen in ihrer historischen Entwicklung und Zusammensetzung zu berücksichtigen. Die Technik der begleitenden Beratung besteht also keineswegs im Implantieren von fixen Planungsideen, sondern geht vom Grundsatz aus, daß Planungsziele nur dann umsetzbar sind, wenn sie von



Eggenberg. Die Geschichte der Steiermark wird dort thematisiert werden.

den Mitarbeitern mitgetragen werden. Vielfach liegen von diesen bereits tragfähige Konzepte vor. Die Aufgabe besteht dann vor allem darin, diese zu studieren, auf ihre Umsetzbarkeit zu prüfen und sie miteinander zu verknüpfen.

Das Joanneum ist kein All-In-One-Institut, durch das an einem Nachmittag durchgehechelt werden könnte. Das Joanneum ist ein Landesmuseum im wörtlichen Sinn, dessen einzelne über das Land verstreute Abteilungen längst in den Regionen, in der Scientific Community und im kulturellen Leben verankert sind.

Die föderale Struktur des Joanneums ist es auch, die jeden vorschnellen großen Wurf zu einem Supermuseum abwehrt und dazu auffordert, vom Detail auszugehen und ständig neu Maß zu nehmen. Knapp vor der Jahrtausendwende neigt ja die Sprache vieler Museumskonzepte dazu, sich ins Epochale hineinzusteigern, das kommende Jahrhundert oder gleich die „Zukunft“ für sich zu reklamieren. Unser Ziel ist es, statt Zukunft herbeizureden, für jene, die sie tatsächlich tragen, eine bestmögliche und flexible Basis zu entwickeln.

Weder Elfenbeinturm noch Jahrmarkt

Das Stadtmuseum Graz neu

Gerhard M. Dienes



Das Museum verfügt über ein neues Haus und ein neues Erscheinungsbild

Geschichte

Anlaß der Gründung war das 800-Jahr-Jubiläum der Stadt Graz 1928, in dessen Rahmen auf der Grazer Messe eine Ausstellung zur Stadtgeschichte gezeigt wurde. Die dafür gesammelten Objekte unterschiedlichster Art sollten die Grundlage für das Stadtmuseum bilden. Da jedoch kein geeigneter Präsentationsort gefunden wurde, fristeten die Objekte jahrelang auf den Gängen des Rathauses ein unbeachtetes Dasein, bis 1938 in Räumen im Palais Attems

(Sackstraße 17) eine provisorische Aufstellung erfolgte.

1952 verlor die Stadt das Interesse an seinem Museum und übergab die Bestände dem Land Steiermark. Im Schloß Eggenberg im Westen von Graz fand das Stadtmuseum als Abteilung des Landesmuseums Joanneum Präsentationsmöglichkeiten. Als die dortigen Schau Räume für andere Zwecke benötigt wurden, begann die Rückstellung des Museums an die Stadt.

Mit dem Palais Khuenburg in der Sackstraße wurde 1969 ein neuer Standort im Stadtzentrum gefunden. Zuerst waren bauliche Sanierungen notwendig. Daneben entstanden dislozierte Abteilungen, das Garnisonsmuseum in der Kanonenbastei auf dem Schloßberg sowie das Robert Stolz-Museum (Mehlplatz 1). Das Palais selbst entwickelte sich, sieht man von der Einrichtung einer Museumsapotheke ab, zu einem Haus der Sonderausstellungen mit dem Schwerpunkt zeitgenössische bildende Kunst.

Erst 1982 und 1984 konnten Schauräume zur Stadtgeschichte eröffnet werden. Die für ein Museum notwendige Infrastruktur fehlte dem Haus von Anfang an. Es gab kaum Depots bzw. sachgerechte, den kon-

servatorischen Anforderungen entsprechende Lagerräume. Das Haus war – durch hohe Stiegen etc. – nicht sehr besucherfreundlich, die Technik nicht den Standards entsprechend.

Der Umbau

Aus diesen Gründen wurden 1991 drei Architekten bzw. Architekturbüros eingeladen, ein Entwurfsgutachten auszuarbeiten. Der vom Grazer Architektenehepaar Ingrid und Jörg Mayr eingereichte Entwurf erhielt den Zuschlag.

Was den Umbau des Haupthauses anbelangt, sollte es bis 1995 dauern, bis alle bürokratischen und anderen Hürden genommen waren und das benötigte Geld in der Höhe von rund 30 Millionen Schilling zur Verfügung stand. Im November 1995 begann der Umbau. Nach wenigen Wochen kam es zu einer Unterbrechung der Arbeiten im Parterre. Der Grund: archäologische Funde, die schließlich zum Teil in die neuen Räume integriert wurden.

Vom Mai bis Oktober 1996 war eine gänzliche Bauunterbrechung notwendig, da im Stadtmuseum der Millenniums-Beitrag der Stadt Graz, die Ausstellung „transLOKAL. Neun Städte im Netz. 1848–1918. Preß-



Archäologische Funde wurden in die neuen Räume integriert

burg/Bratislava, Brünn/Brno, Graz, Krakau/Kraków, Laibach/Ljubljana, München, Fünfkirchen/Pécs, Triest/Trieste, Agram/Zagreb“ zu sehen war. Nach deren Schließung (31. Oktober 1996) wurde bis zum Herbst 1997 weitergebaut.

Durch den Umbau erhielt das Museum neue Ausstellungsräume im Keller und im Erdgeschoß, einen Aufzug, der in einem Glasprisma vom Keller bis in das Dachgeschoß reicht, besser erreichbare Toiletten, Depots in den ausgebauten Dächern, eine geschoßübergreifende Vitrine an der Nordfassade und einen neu gestalteten Eingangsbereich, in den man durch eines der prächtigsten Portale der Stadt – es wird Bernhard Fischer von Erlach zugeschrieben – gelangt.

Über das umgebaute Haus schreibt der Grazer Kulturjournalist Walter Titz im Magazin „derzeit“ (11/1997): „Schon der erste Schritt in das vormals eher gruffige Foyer des Hauses vor dem Grazer Kunst-

haus (das vielleicht dereinst das Haus hinter dem Grazer Stadtmuseum heißen wird) überzeugt – hell und luftig präsentiert sich das Entree. Rechts geht es über Glasplatten in neue alte Räume, die diversen Veranstaltungen vorbehalten sind. Unter dem begehbaren Glas (eine Konzeption des Künstlers Michael Kienzer): Reste

eines noch älteren Graz, das auch links vom Eingang markant auf sich aufmerksam macht – über eine Brüstung sieht man Ausgrabungsfunde, eine Treppe führt tiefer in die Geschichte der Landeshauptstadt. Das Gebäude selbst wird zu einem wichtigen Ausstellungsobjekt, das mit seinen Räumen Zeiten verknüpft.“

Mit der am 8. November 1997 erfolgten Wiedereröffnung verfügt das Haus nicht nur über eine verbesserte Infrastruktur, sondern auch über ein neues Erscheinungsbild, das bis zum neuen Logo reicht.

Erweitertes Angebot

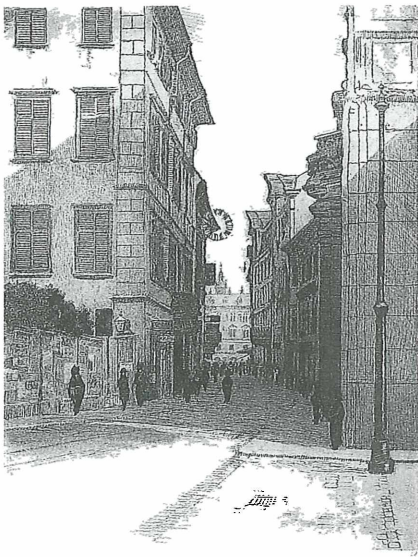
Nicht zuletzt konnte das ständige Besucherangebot erweitert werden, und zwar durch:

* Multivision „Zeiten Bilder Graz“: Mit einer modernsten Multivisionstechnik wird eine Geschichte der Stadt Graz, zusammengestellt aus 400 Dias, auf acht Quadratmeter

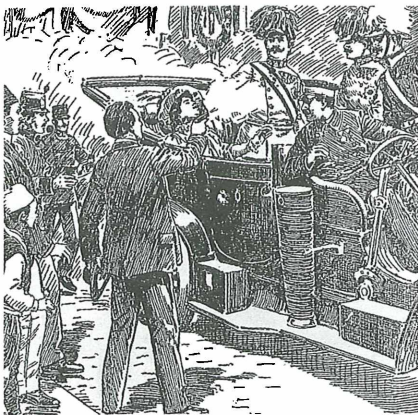


Der neu gestaltete Eingangsbereich des Museums

projiziert (Dauer 25 Minuten). Geschichte wird dabei zum Erlebnis, einerseits durch die Technologie der Multivision, durch die die Einzelbilder, unterlegt durch Text und Musik sowie durch Spezialeffekte, beim Betrachter einen hohen Anmutungswert finden, andererseits ist es die Geschichte selbst. Die Zeit spielt dabei eine wichtige Rolle, denn Uhren und Uhrwerke sind der Leitfaden, an den sich die Sequenzen reihen, von der



Leo Diet, *Das Geburtshaus Franz Ferdinands (heute Stadtmuseum)*, Radierung



Das Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914, Zeitungstitel

ersten Besiedlung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.

* Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863 Graz–1914 Sarajevo) – eine Dokumentation. Mit dem Namen des vorletzten Thronfolgers der Donaumonarchie verbinden viele sofort das Attentat von Sarajevo und seine Folgen. „Über kein Ereignis in der Geschichte“ – meint Milo Dor in seinem 1982 erschienenen Roman *Der letzte Sonntag* – hat man mit „so viel Leidenschaft und Haß geschrieben wie über das Attentat von Sarajevo, in dem man allgemein den Anlaß für den Ausbruch des Ersten Weltkrieges sieht, was sicherlich auch stimmt. Die Folgen dieses Krieges und des Zerfalles einer scheinbar festgefühten Ordnung sind unübersehbar, weil sie noch fort dauern.“ Dors richtige Einschätzung von damals hat in den letzten Jahren durch den Krieg in Ex-Jugoslawien eine fatale Bestätigung gefunden.

Das Attentat von Sarajevo, aber auch die Persönlichkeit Erzherzog Franz Ferdinands, den Zeitgenossen und Historiker unterschiedlichst beurteilten und beurteilen, sind Inhalt einer mit modernen Präsentationsmitteln gestalteten Dokumentation in seinem Geburtshaus, in dem sich heute das Stadtmuseum befindet.

Die dafür adaptierten Räumlichkeiten dienen in Zukunft auch dazu, durch Ausstellungen, Lesungen, Vorträge etc. jene für Graz schon immer relevanten Regionen im Südosten Europas den BesucherInnen näherzubringen und so auch Verständnis für ihre Kulturen, ihre aus der Geschichte resultierenden Charakteristika, aber

auch für ihre gegenwärtigen Probleme zu fördern.

* Die vier bisher bestehenden Schauräume zur Stadtgeschichte im zweiten Stock wurden modernisiert und inhaltlich verbessert. Neu hinzu kam das Foyer, in dem als Eingang zum eigentlichen Museum das Thema „Stadt und Umland“ Berücksichtigung findet. Ein Stadtmuseum darf sich in seiner Präsentation von Stadtgeschichte nicht auf die namensgebende Kernstadt beschränken und die Vorstädte, die Vororte bzw. die im 20. Jahrhundert einbezogenen Stadtrandgemeinden unberücksichtigt lassen. Vielmehr sind Stadt und Umland als eine Einheit zu betrachten, denn so drückte es der Historiker Fritz Posch aus: „Wenn man die älteste Geschichte einer Stadt oder gar ihre Entstehungsgeschichte zu erforschen hat, ist es unbedingt notwendig, die Besiedlung des ganzen Raumes, also der ganzen Umgebung mit ins Auge zu fassen. Denn Städte und Märkte sind Ansammlungen von Menschen mit bestimmten wirtschaftlichen Aufgaben, die aus der Notwendigkeit ihrer Umwelt entstehen, und nicht Zufallserscheinungen.“

Mit dem Umbau wurde ein bedeutender Schritt in Richtung Museumszukunft getan. Um das Haus aber zu einem der Bedeutung von Graz adäquaten Museum zu machen, bedarf es noch der Einrichtung weiterer Schauräume. In den nächsten Jahren sollen, vorausgesetzt die dafür notwendigen Budgetmittel werden vom Magistrat der Stadt Graz zur Verfügung gestellt, museal gestaltet werden:

* ein Schauraum zum Thema „Gründerzeit“

* ein Schauraum zum Thema „Stadtverwaltung und Gerichtsbarkeit“

* ein Schauraum zum Thema „Gewerbe und Industrie“

* zwei Schauräume zum Thema „Graz im 20. Jahrhundert“.

Gerade diese beiden Räume haben umso mehr Relevanz, da ein Stadtmuseum die Geschichte nicht im 19. Jahrhundert „versickern“ lassen und inhumane wie undemokratische Herrschaftsweisen nicht harmonisierend verschweigen darf. Nur so kann Museumsarbeit aufklärend in einem humanen, emanzipatorischen Interesse sein.

Für den Museologen Krzysztof Pomian ist fast jedes Museum auch ein Ort der Sonderausstellungen, eine Bibliothek, ein Publikumszentrum, ein Ort, wo Filme gezeigt und Konferenzen abgehalten werden, und dabei ein Raum der Begegnungen und der Regeneration des sozialen Gefüges.

Als solcher versteht sich auch das Stadtmuseum Graz mit seinem vielfältigen Programm, das im Jahreschnitt sechs temporäre Ausstellungen und rund 60 Veranstaltungen umfaßt.

Eröffnungsausstellung

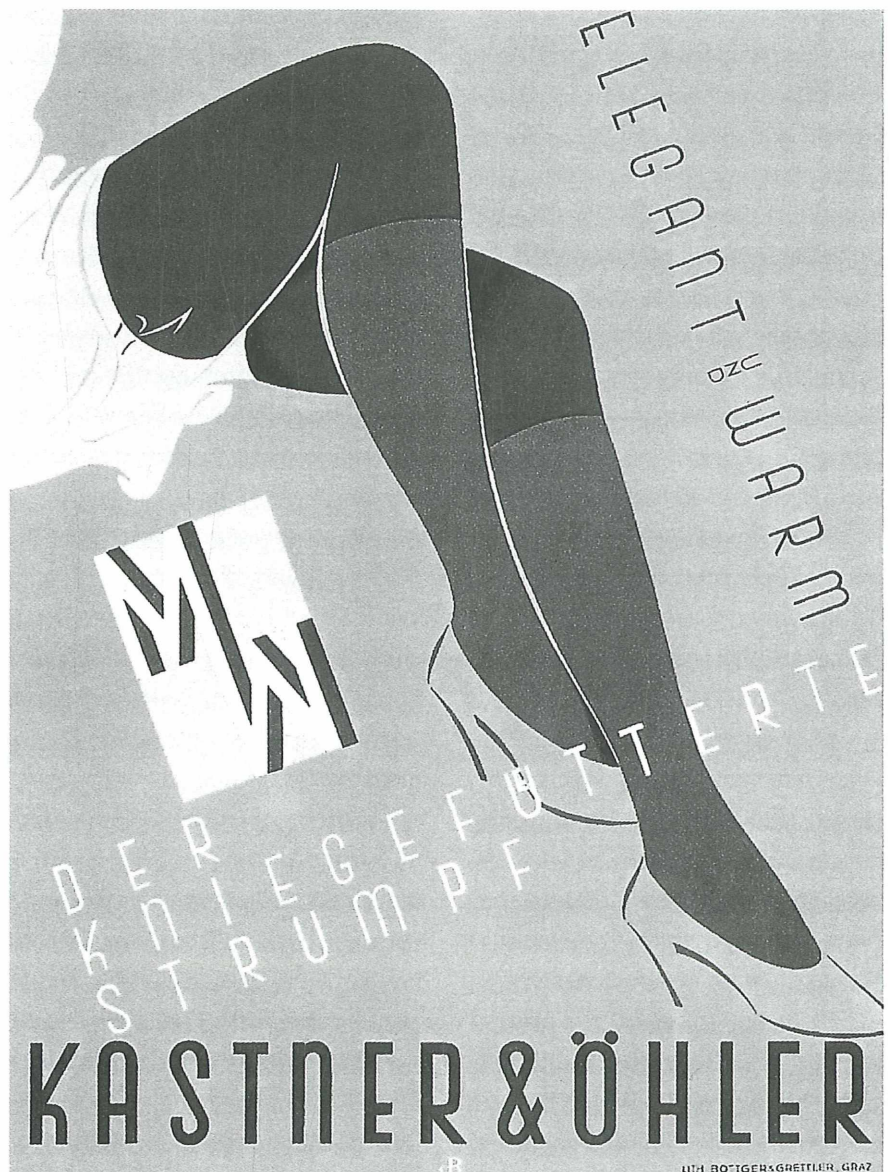
Anlässlich der Wiedereröffnung wird im ersten Stock in sieben Räumen die Ausstellung „Die Kunst des Banalen. Von der Wirtschaftsreklame zur Marketingkommunikation“ gezeigt (bis 31. 3. 1998):

Werbung ist seit eh und je ein

Stück Kultur, ist Ausdruck der jeweiligen Zeit. Trotzdem ist sie bislang nur selten zum Beschäftigungsfeld der Geschichtswissenschaft geworden, was sicherlich auch in ihrer inhaltlichen Komplexität begründet liegt. Im Ausstellungswesen hingegen wurde dem Thema Werbung in letzter Zeit zusehends Bedeutung geschenkt. Exemplarisch sei von kunsthistorischer Seite die Ausstellung „High and low“ 1990 im New Yorker Metropolitan

Museum erwähnt. Kulturgeschichtlich ausgerichtet hingegen war 1996 eine Ausstellung im Stadtmuseum München, die unter dem Titel „Die Kunst zu werben“ den Blick auf die Werbung im öffentlichen Raum richtete.

Die meisten Ausstellungen widmen sich primär den Plakaten als der ihnen selbst unbewußten Geschichtsschreibung ihrer Epoche (Th. W. Adorno).



Heinz Reichenfeller, Innenplakat für Kastner & Öhler, um 1930

Julius Klinger, ein bedeutender österreichischer Plakatkünstler, sollte recht behalten, als er 1912 schrieb: „Aber eine unbescheidene Hoffnung haben wir, daß unsere Arbeit vielleicht in 50 oder 100 Jahren starke Kulturdokumente sein werden.“

Tatsächlich erlebte das Medium Plakat seit damals nicht nur eine große Verbreitung und Wertschätzung. In vielen Museen zählt das Plakat heute zum Sammlungsgebiet. Zu den Werkverzeichnissen von Gemälden, Zeichnungen oder Grafik werden Verzeichnisse der Künstlerplakate erstellt, weil sie als wichtiger Teil des Gesamtkunstwerkes entdeckt und akzeptiert werden. Das gleiche gilt für das Designerplakat. Auch im Stadtmuseum Graz ist es in den letzten Jahren zum Aufbau einer Plakatsammlung gekommen. Die Idee, diese dem Publikum zu präsentieren, führte zur „Kunst des Banalen“, einer Ausstellung, die sich allein schon aus Platzgründen auf die Wirtschaftswerbung beschränkt, die, wie Michael Schirner meint, eine „Art Scharnier zwischen Wirtschaft und Gesellschaft“ darstellt.

Als kulturgeschichtliches Museum legen wir den Schwerpunkt auf die Kunst- und Kulturgeschichte, ohne aber andere Disziplinen zu vernachlässigen. Uns geht es in dieser Exposition um die gesamte Werbeproduktion in all ihren Erscheinungsformen wie Plakaten, Anzeigen, audiovisuellen Werbemitteln wie Rundfunk- oder Fernsehspot, Verpackungen oder Werbefigurinen. Daneben sind auch ihre Erzeuger, die Grafiker und Designer als künstlerisch Verantwort-

liche interessant; weiters der Ladenbau, vom Aushangsschild und der Auslage über die Lichtreklame bis zur gebauten Werbung etc.

Gezeigt wird die Geschichte der Werbemittel, aber auch der Werbeästhetik als integraler Bestandteil der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung, die bis ins Detail die sich verändernden Lebensbedingungen, Rollenzuschreibungen und Erwartungen wiedergibt. Werbung ist gerade deshalb ein so sensibler Indikator des Zeitgeistes, weil sie sich ihrer Massenwirkung berauben würde, wenn sie sich von diesem entfernte.

Für diese Ausstellung konnte Prof. Horst Gerhard Haberl, langjähriger Werbechef und Artdirektor der Grazer Firma „Humanic“ sowie ehemaliger Intendant des „steirischen Herbstes“ und nunmehriger Rektor der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken, als Berater gewonnen werden.

Als museumspädagogische Einrichtung gehört die „Lithographische Werkstätte“ erwähnt, die den BesucherInnen die Möglichkeit bietet, den Entstehungsprozeß von auf Stein gedruckten Bildern mitzuerleben und mitzugestalten.

Mit seinem Eröffnungsprogramm und insbesondere mit der Sonderausstellung „Die Kunst des Banalen“ versucht das Stadtmuseum Graz zu verdeutlichen, was Stadtgeschichte alles involviert.

Museum heißt hierbei nicht das öffentliche Herzeigen von Antiquitäten und Kunstsachen, nicht die Ausstellung einiger ausgegrabener Scherben und verrosteter Schwerter, son-

dern Bildung und Vermittlung im weitesten Umfang.

Geschichte wird hier nicht mit einer Flucht in die Nostalgie gleichgesetzt, Geschichte wird hier als aktivierendes Gedächtnis verstanden, als „Hilfsmittel“, eine Sache aus ihren Voraussetzungen zu verstehen sowie in ihren Folgen. Weder Elfenbeinturm noch Jahrmarkt haben wir zu sein, weder verstaubte, langweilige Kulturdarbietung, noch event- und actionträchtige, begehbare Plastik-Hollywood-Filmkulissen haben wir zu präsentieren.

Übersichtlichkeit und Vielfältigkeit in Inhalt und Gestaltung sind Anliegen des Hauses, für das die Quantität der Besucher nicht die einzige Qualität bedeutet und das – bei aller Öffnung im Sinne von Demokratisierung von Geschichte – sich nicht als Filiale eines auf immer höheren Touren laufenden Amüsierbetriebes versteht.

*Stadtmuseum Graz
8010 Graz, Sackstraße 18
Tel.: 0316/822580, Fax 0316/822580-6*

Öffnungszeiten:

*Dienstag – Samstag: 10.00 – 18.00 Uhr und
Dienstag auch bis 21.00 Uhr;
Sonntag 10.00 – 13.00 Uhr;
Montag geschlossen*

Hilfe zur Selbsthilfe

MuSiS – Der Verein der steirischen Museen und Sammlungen

Heimo Kaindl

Wenn man die kulturelle Identität eines Landes an der Anzahl seiner Museen ablesen kann, dann ist es um die Steiermark gut bestellt. In einer 1960 erschienenen Bestandsaufnahme „Steirische Heimatmuseen“ von Willi Kadlitz finden sich 45 Nennungen. Im „Handbuch der Museen und Sammlungen in der Steiermark“, von Helmut Eberhart und Dieter Weiß 1979 publiziert, sind es bereits 104 Stück. Bei der derzeit im Abschluß befindlichen neuerlichen Erhebung konnten die Arge Regionalkultur Steiermark und MuSiS bereits 211 Museen auflisten. Dabei wurden jene Institutionen, die sich des gesetzlich ungeschützten Begriffes „Museum“ bedienen und in Wirklichkeit eher in den Bereich der Altwarenhändler zu zählen sind, nicht mitberücksichtigt.

Von der wissenschaftlichen Seite her hat eine Betreuung dieser Sammlungen seit Jahren das Landesmuseum Joanneum in dankenswerter Weise übernommen. Doch konnten auch noch so willige und fleißige Mitarbeiter des Joanneums nicht dem explosionsartigen Anwachsen wirklich gerecht werden. Daher gab es seit Jahren schon die Idee und den von Prof. Walter Stipberger immer wieder bei der Kulturabteilung der

Landesregierung artikulierten Wunsch nach Schaffung einer eigenen Betreuungsstelle für Klein- und Regionalmuseen. Grundsätzlich wurden derartige Gedanken von Seiten der Kulturabteilung auch goutiert, doch sollte zunächst kein institutionalisiertes Büro entstehen. Daher schritten die Museen selbständig zur Tat und gründeten 1993 zunächst die Arbeitsgemeinschaft MuSiS, die anlässlich des Steirischen Museumstages 1994 der Öffentlichkeit und allen steirischen Museen vorgestellt wurde. Noch im selben Jahr wurde die Arbeitsgemeinschaft in „MuSiS – Verein zur Unterstützung der Museen und Sammlungen in der Steiermark“ umgewandelt.

Jedes der Regionalmuseen benötigt Anregungen, Hilfe und Ideen in den Bereichen Finanzierung, Präsentation, Sammlungssystematik, Konservierung, Aus- und Weiterbildung der größtenteils ehrenamtlichen Mitarbeiter, Werbung und Öffentlichkeitsarbeit – die Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Erklärtes Ziel von MuSiS war und ist es dabei, keine wissenschaftliche Fachbereichsberatung durchzuführen, die ja vom Joanneum wahrgenommen wird, sondern als Ergänzung vor allem im museumstechnischen Bereich Hilfe-

stellung zu geben. Hilfe zur Selbsthilfe ist dabei einer der wichtigsten Grundsätze. Praktisch geschieht dies durch die Abhaltung jährlicher Museumstage, die gemeinsam mit der Kulturabteilung und dem Joanneum durchgeführt werden. Parallel dazu gibt es ein- bis zweimal jährlich Studientage, die eine Herausforderung an ein Museum von unterschiedlichsten Aspekten beleuchten, so geschehen mit Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, Sponsoring, Museumsinformatik, Konservierung und Umgang mit verschiedenen Materialien. Der Verein versteht sich auch als interaktives Medium, in dem einzelne Interessensgruppen zu bestimmten Themen als Arbeitsgruppen weitgehend vom Vorstand unabhängig agieren können. Außerdem bringt MuSiS ein Informationsheft mit dem Namen „STELLWAND“ heraus, das Rückblicke, Zusammenfassungen von Museums- und Studientagen, Museumsvorstellungen, praktische Tips und einen Ausstellungskalender umfaßt. Das hochgesteckte Ziel von MuSiS mit diesen Aktivitäten ist die qualitative Verbesserung des Standards der steirischen Museen. Gleichzeitig ist MuSiS zum Sprachrohr für gemeinsame Anliegen der Museen in der Steiermark geworden. Liebevoll

wurde der Verein von einem Landespolitiker auch schon „Gewerkschaft der steirischen Museen“ genannt. So ist MuSiS in einer kulturpolitischen Gesprächsrunde des Landeskulturreferenten vertreten und hat dort mittlerweile ein offenes Ohr für die Anliegen seiner Mitglieder gefunden. Nach der erfolgten neuen Erhebung von Daten zu Infrastruktur, Sammlungsstruktur, Besucherfrequenz, Finanzierung und Betreuung der steirischen Museen, soll ab Frühjahr des kommenden Jahres erstmals die eingangs erwähnte Idee der Regionalmuseumsbetreuungsstelle unter dem Namen „Museumsforum“ institutionell umgesetzt werden.

Der Schwerpunkt dieses eng mit MuSiS kooperierenden Büros mit Sitz im Bereich des Joanneums wird zunächst die Weiterbildungsarbeit

sein. Ein zweites Projekt, das vom Landeskulturreferenten besonders gefördert wurde, ist die Herausgabe eines aktuellen steirischen Museumsführers, der ebenfalls im Frühjahr 1998 erscheinen und über den zu berichten sein wird. In Vorbereitung ist derzeit gemeinsam mit MuSiS und Arge Regionalkultur Steiermark eine EDV-Umsetzung im Internet.

MuSiS ist mit seinem noch immer in der Privatwohnung des Vereinsobmannes untergebrachten Büro mittlerweile auch die anerkannte Informationsstelle für allgemeine Auskünfte zu steirischen Museen. Zahlreiche Anfragen von Privatpersonen, Tourismusverbänden, Reiseveranstaltern, aber auch unmittelbar vom Landesmuseum Joanneum selbst zeigen den nunmehr erreichten Stellenwert des Vereins. Umschreiben könnte

man den Verein MuSiS auch mit dem vom Landesmuseum Joanneum kürzlich vorgestellten gleichartigen Kürzel, das dort für das EDV-System verwendet und als Museums-Informationssystem bezeichnet wird.

Dieser Beitrag mag in Kürze einen Einblick über die Initiativen innerhalb der steirischen Museumslandschaft geben, auch wenn viele Bereiche der Vereinsarbeit nur angerissen wurden. Gezeigt hat sich, daß ein gemeinsames Auftreten der „Kleinen“ auch dazu beitragen kann, daß diese Museen als systematische Bewahrer der Geschichte, Kultur und Kunst des Landes Steiermark wahrgenommen werden und sie mit ihren Beiträgen zur kulturellen Identität einen wesentlichen, vielfach unterschätzten Beitrag leisten.

Ein Museum für die weltberühmten Lieblinge der Nation

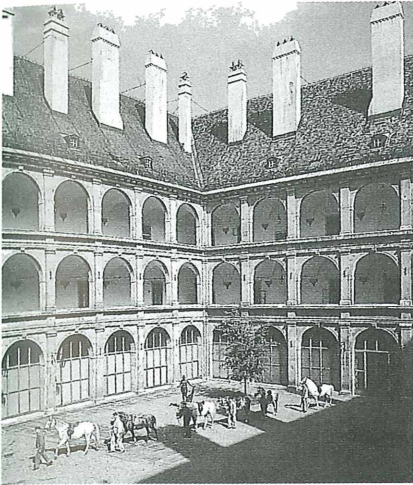
Lipizzaner Museum in Wien

Georg Kugler

Die Spanische Reitschule gehört zweifellos zu den berühmtesten Institutionen Wiens, stellt eine touristische Attraktion dar und ist auch durch alljährliche Gastspiele in der ganzen Welt bekannt. Für die Besucher der Stadt ist die Spanische Reit-

schule aber durchaus nicht präsent. Die Besichtigung der Stallungen ist seit Jahren aus hygienisch-medizinischen Gründen nicht mehr möglich, für den Besuch der Morgenarbeit muß man Schlange stehen und für eine Vorführung Karten lange im vor-

aus bestellen. Oft finden viele Wochen lang keine Vorführungen statt, sei es weil die Schule auf Tournee ist, sei es weil die Lipizzaner Sommerferien im Lainzer Tiergarten machen. Aber selbst die Besucher, die so glücklich waren, eine Eintrittskarte

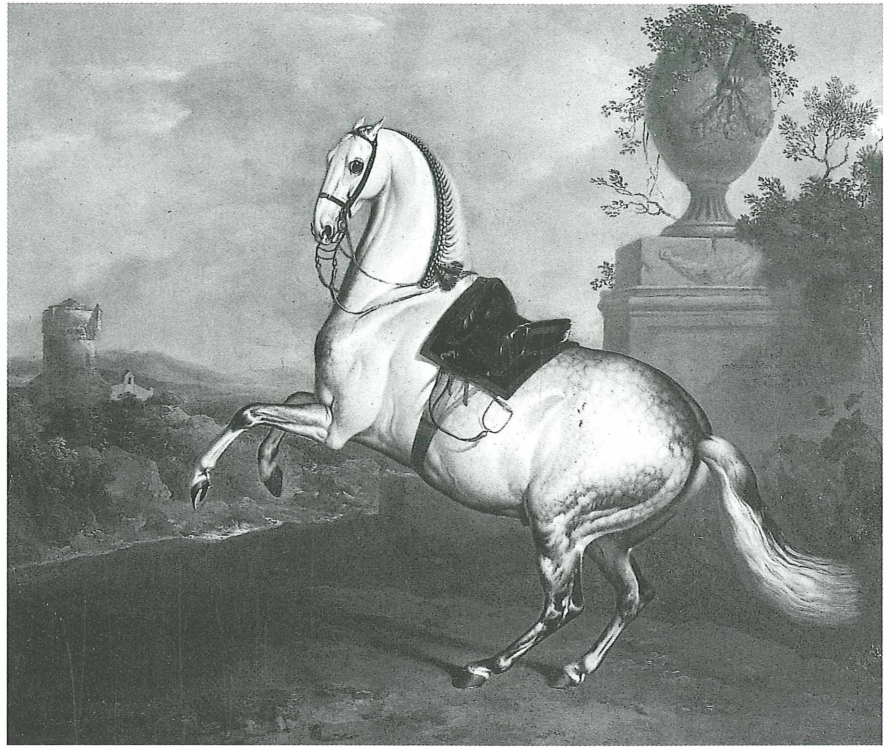


Der Innenhof der Stallburg. Die verglasten Arkaden links beherbergen heute das Lipizzaner Museum.

zu erlangen, können zwar Pferde und Reiter bewundern, aber sie erfahren kaum etwas über die Geschichte der Schule, über die Entwicklung der Lipizzanerzucht, sie erfahren nichts über die Baugeschichte des großartigen Gebäudes, in dem sie die Vorführung der Hohen Schule erlebten. Es gab und gibt nämlich in der Reitschule keine Gelegenheit, Bücher, Postkarten, Souvenirs und dergleichen zu kaufen. Der Tourist war infolge dessen auf das Angebot von Tabak-Trafiken und Souvenirläden in der Stadt angewiesen.

Das Fehlen einer kompetenten Information über die Lipizzaner und die Reitschule wurde immer wieder als Mangel empfunden. Versuche diese Situation zu verbessern waren bisher nicht von Erfolg begleitet, denn die Schaufenster im Durchgang in der Reitschulgasse, die in den 70er Jahren eingerichtet wurden, waren ebenso wenig attraktiv, wie das Informationsangebot im Österreichhaus am Josefsplatz.

Vor wenigen Jahren hat die Repu-



Johann Georg von Hamilton, „Néput“, Bildnis eines spanischen Apfelschimmels in der Pirouette. Öl auf Kupfer, um 1725. Die Landschaft von Johann Christian Brand, um 1760.

blik Österreich die ehemalige Hofapotheke im Gebäude der Stallburg aufgelöst, und so wurden Räumlichkeiten frei, die direkt an die Stallungen der Lipizzaner anschließen. Zunächst wurde vom Ministerium für wirtschaftliche Angelegenheiten und der ihm nachgeordneten Burghauptmannschaft hier ein Restaurant geplant, bald aber setzte sich die Idee durch, die einmalige Lage für ein Lipizzaner Museum zu nützen. Der Anstoß kam vom Kunsthistorischen Museum, das sich als teilrechtsfähiges Institut für dieses Projekt in einem Maße engagieren konnte, wie es einer Bundesdienststelle unmöglich gewesen wäre. Außerdem befinden sich in den Sammlungen des Hauses eine große Zahl von Kunstwerken, die als mögliche Ausstellungsobjekte

in Frage kamen, schließlich verfügt es durch die wissenschaftliche und museale Sammlungstradition der „Hofjagd- und Rüstkammer“ und der „Wagenburg“ auch über kompetente Mitarbeiter.

Die Direktion der Spanischen Reitschule konnte selbstverständlich für das Projekt gewonnen werden. Auch sie verfügt über zahlreiche Kunstwerke, prachtvolle Exemplare berühmter historischer Bücher über die Hohe Schule sowie über die Ausrüstungsgegenstände von Pferd und Reiter, alles Objekte, die in das Konzept des Museums einzubringen waren. Nachdem sich Generaldirektor Wilfried Seipel und Direktor Oulehla über die organisatorischen Voraussetzungen eines Lipizzaner Museums einig geworden waren und



Bundesgestüt Piber, Mutterstuten vor dem großen Laufstall.

die Burghauptmannschaft ihre Unterstützung zusagte, konnte die Planung des Museums beginnen, die bald sehr umfangreiche Umbauarbeiten nötig machte. Die organisatorische und finanzielle Abwicklung lag in den Händen von Walther Hofmann (Museums Collection/Teilrechtsfähiger Bereich – Kunsthistorisches Museum), die architektonische Gestaltung in jenen von Hans Kräftner, zur wissenschaftlichen Mitarbeit wurde der Unterfertigte herangezogen.

Fünf große Themenbereiche werden im Lipizzaner Museum dargestellt.

Der erste Raum ist dem hochgeschätzten Reit- und Paradeferd des österreichischen Hofes gewidmet. Diese spanisch-neapolitanischen Pferde, Vorfahren der heutigen Lipizzaner, im 18. Jahrhundert Karster genannt, wurden besonders von Kaiser Karl VI. geliebt. Als Bauherr der Winterreitschule und des Marstallgebäudes ist er der bedeutendste Herrscher in der Geschichte der Lipizzaner und der Hofreitschule. Von seinem Hoftier- und Pferdemaalerg Johann Georg von Hamilton ließ er viele seiner Leibpferde und berühmte Schulpferde „porträtieren“ Wir sehen, daß



Steighügel aus vergoldetem Messingguß verziert mit zwei Greifenköpfen, Wien, um 1820

diese spanischen Pferde aus Lipizza oder Halbturn damals nicht Schimmel, sondern vorzugsweise Schecken und Tiger, Isabellen und Rappen, Apfel- und Eisenschimmel waren.

Ein kurzes Video zeigt die Geburt und Aufzucht eines Fohlens und ergänzt in lebendiger Weise die „amtlichen“ Papiere, Brandstempel und Zuchtbücher in den Vitrinen, die die Lebensgeschichte eines Lipizzaners nacherzählen.

Danach wird das Gestüt in Lipizza am Karst vorgestellt. Ein zeitgenössisches Porträt des Gestütsgründers, Erzherzog Karl von Innerösterreich, und eine Ansicht des Gebäudekomplexes von 1779 sind der Blickfang des Raumes. Historische Photos und Gestütsbücher erzählen vom Leben im österreichischen Lipizza vor 1918. Auch ein moderner Videofilm gibt

einen Eindruck von der fast biedermeierlich anmutenden Atmosphäre, die das slowenische Gestüt teilweise noch heute ausstrahlt.

Prachtvoll gearbeitete Kandaren und Trensens, zum Teil aus dem 17. Jahrhundert stammend, sind wahre Marterwerkzeuge. Oberbereiter und Bereiter der Reitschule, die mit Interesse das Werden des Lipizzaner Museums begleiteten, legen Wert darauf, daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß es heute – und schon ein Jahrhundert lang – in der Spanischen Reitschule unvergleichlich „menschlicher“ zugeht.

Dem großen Thema „Die Hohe Schule“ ist der schöne gewölbte Kellerraum gewidmet. Stiche von Johann Elias Ridinger von 1734 hängen zwischen kleinen Monitoren, auf denen die heutigen Vorführungen von

Courbette, Pirouette und Kapriole bewundert und mit den alten Darstellungen dieser Figuren verglichen werden können.

Solange die Monarchie bestand zeigten Reiter und Pferde ihre unvergleichliche Kunst nur dem Kaiser, seinem Hofstaat und bevorzugten Gästen. Deshalb waren die Lipizzaner als Schulpferde in der Öffentlichkeit unbekannt, als Kutschenpferde konnte man sie hingegen täglich sehen. Das Volk nannte sie „Kaiserschimmel“ Die Lipizzaner im Hofzugstall, vor den Wagen gespannt, ob in Wien, Budapest oder Ischl, sind das Thema des nächsten Raumes.

Schließlich war es wichtig, den



Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth in einem offenen Wagen, von zwei Lipizzaneren gezogen, vor dem Budapester Westbahnhof

großartigen Bau der Winterreitschule Fischer von Erlachs vorzustellen, der keineswegs nur dem Training der Pferde und den Vorführungen der Hohen Schule gewidmet war. Hier wurden auch Hochzeitsfeste gefeiert, Karusselle gefahren, Theater gespielt und sogar politische Versammlungen abgehalten. Vom höfischen Karussell wird ausführlich erzählt, Lanzen und Pistolen, Schlittengeläute und buntes Einflechtzeug geben ein lebendiges Bild von barocken Festen.

An dieser Stelle des Rundgangs ist auch die inzwischen vielgepriesene Möglichkeit gegeben, durch zwei Fenster lebendige Pferde in ihren Ställen zu sehen. Nicht nur Kinder sind von diesem Anblick begeistert. Unsere Sorge ist, ob die sensiblen Tiere durch das einfallende Licht und die Schattenbilder ihrer Bewunderer irritiert werden könnten.

Der anschließende Arkadengang schildert die Geschichte der Reitschule nach dem Ende der Monarchie, als sie nun plötzlich öffentlich aufzutreten hatte und Gastspielreisen ins Ausland unternahm, die ihr schon damals großen Ruhm einbrachten. Es wird aber auch von den Gefahren der Umbruchjahre 1918 und 1945 berichtet, von ihrem Wiedererstehen und ihrem glanzvollen Auftreten unter den Reitern und Leitern der Schule, Rudolf van der Straten (1918–1939) und Alois Podhajsky (1939–1965).

Am Monitor wird man durch einen Ausschnitt aus Walt Disneys „Flucht der weißen Hengste“ ins Kriegsgeschehen des Jahres 1945 versetzt, ein anderer Monitor bringt Berichte von Staatsbesuchen der letzten Jahre.

Eine Photosequenz von der Rettung der Lipizzaner aus der brennenden Hofburg führt schließlich bis ans Jahr 1992 heran.

Der Rundgang kann unterbrochen werden, um im zweiten Keller geschoß eine Vorführung der Spanischen Reitschule im Film zu bewundern.

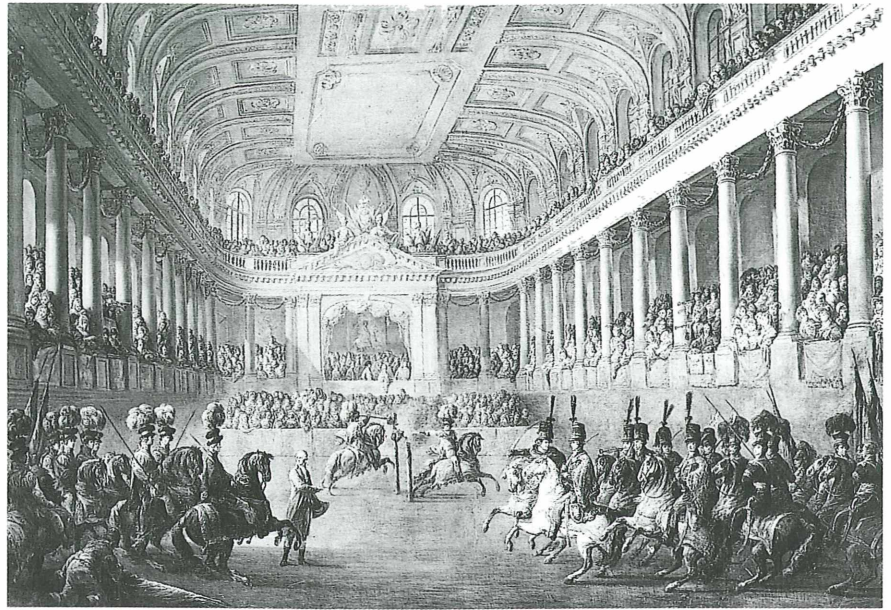
Das Lipizzaner Museum hätte nicht vollendet werden können ohne

Leihgaben aus Privatbesitz. Was das Kunsthistorische Museum in seinen Sammlungen bewahrt und worüber die Spanische Reitschule verfügt, ist Erbe des k. u. k. Oberststallmeisteramtes. Alle diese Objekte erzählen daher nur die Geschichte des kaiserlichen Pferdes, aber nichts vom Schicksal der Lipizzaner und der Schule nach dem Schicksalsjahr 1918. Um die Leistungen der beiden Leiter der Schule in der Ersten und Zweiten Republik, Graf van der Straten und Oberst Podhajsky, würdigen zu können, mußten Leihgaben aus Familienbesitz erbeten werden. Das Reiterbildnis van der Stratens von Ludwig Koch stellte Graf Kinsky, Schloß Heidenreichstein, zur Verfügung, alle Objekte, die die Ära Podhajskys in gebotener Form schildern, widmete Frau Eva Podhajsky der Wagenburg des Kunsthistorischen Museums. Sie sind ein Teil ihres Vermächtnisses zur Erinnerung an ihren unvergeßlichen Gemahl. Dankbar sei auch die Großzügigkeit des Direktors des Heeresgeschichtlichen Museums, Hofrat Doktor Manfred Rauchensteiner, erwähnt, der das Modell für das Reiterstandbild des Prinzen Eugen als Leihgabe zur Verfügung stellte. Es zeigt besonders schön die Bedeutung der Figuren der „Hohen Schule“ für die Kriegskunst, ebenso wie für die repräsentative Selbstdarstellung des Feldherrn.

Das Lipizzaner Museum erzählt die Geschichte eines der bedeutendsten Phänomene der Geschichte der Neuzeit, nämlich Züchtung und Entwicklung des Pferdes zum unersetzlichen Gefährten des „Helden“

Und es erzählt die Geschichte eines habsburgischen, also österreichischen Pferdes, das dank des Traditions-Bewußtseins des Kaiserhauses als barockes Pferd überlebte, obwohl das wettsüchtige 19. Jahrhundert nur das anglo-arabische Vollblut schätzte, das als Rennpferd wahre Triumphe feierte und bis in unsere Tage feiert. Ein Lippizaner ist niemals um die Wette gelaufen, dazu ist es zu vornehm.

*Lipizzaner Museum, Stallburg/Hofburg
Reitschulgasse 2, 1010 Wien, Tel. (1) 526 41 84
Öffnungszeiten
täglich. 9.00 – 18.00 Uhr*



„Großes Mohrenstechen“ Gemälde von Ignac Duwivier, 1780.

Darstellung eines besonders prunkvollen Karussells in der Winterreitschule

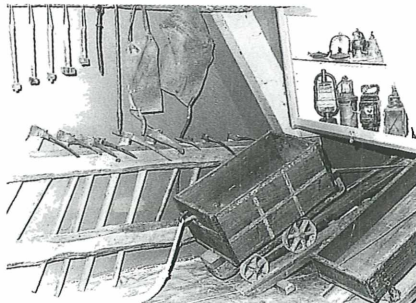
Kulturgeschichte vor Ort präsentiert

Das Lokalmuseumsnetz des Museums für Volkskultur Spittal/Drau in neuer Ausbaustufe

Hartmut Prasch

Schon seit den 70er Jahren arbeitet das Museum für Volkskultur Spittal/Drau an der Realisierung eines regionalen Museumsnetzes, bei dem 1997 nunmehr die wesentlichste Ausbaustufe erreicht werden konnte. Über die Zielsetzungen dieses Konzepts und seine schrittweise Verwirklichung soll in der Folge berichtet werden.

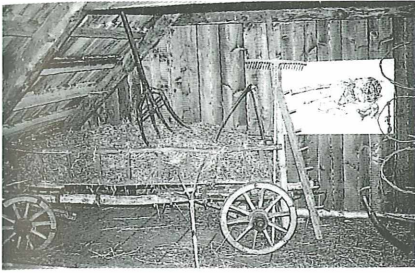
Das Spittaler Museum, 1958 als „Bezirksheimatmuseum“ gegründet und bis 1987 ausschließlich ehren-



Museum für Volkskultur, Gold- und Arsenbergbau

amtlich aufgebaut und verwaltet, zeichnet sich durch seine umfassenden Sammlungsbestände zu allen

Bereichen der Volkskultur Oberkärntens aus. Während der ersten zwei Jahrzehnte des Bestehens wurde auch in erster Linie auf die Sammeltätigkeit Wert gelegt, während die besucherorientierte Präsentation der Sachthemen zwar als notwendig, aber nicht unbedingt im Mittelpunkt des Interesses angesehen wurde. Damit ergab sich aber später die Chance, mit einer hervorragenden Sammlung als Basis neue Museumsstrukturen in Angriff zu nehmen.



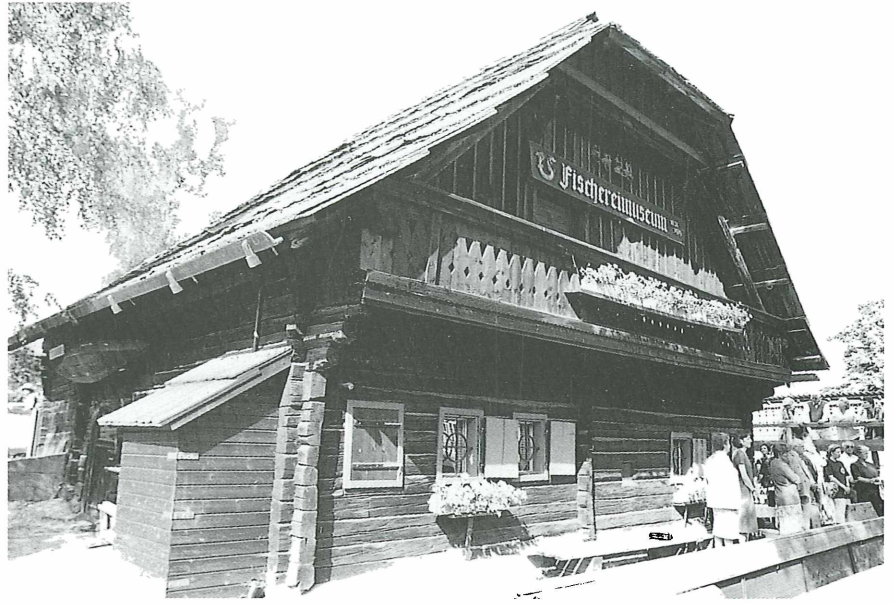
Almwirtschaftsmuseum

Man könnte auch sagen, während zuerst ausschließlich für das Museum gearbeitet wurde, bot sich nunmehr die Möglichkeit, mit dem Museum zu arbeiten.

Ein wesentlicher Leitgedanke dabei war, „das Museum zur Bevölkerung zu bringen“, d. h. durch den Aufbau eines spezialisierten Lokalmuseumsnetzes Kulturgeschichte dort darzustellen, wo sie ursprünglich passierte und heute, wenn auch in veränderter Form, passiert.

Das Museum für Volkskultur im Schloß Porcia in Spittal an der Drau bildet dabei als Regionalmuseum mit der Dokumentation aller volkskulturellen Themenbereiche der Region die Überblickseinrichtung, die es dem Besucher ermöglicht, sich ein Gesamtbild über das breite Spektrum der Erscheinungen zu machen. Dem entsprechend wurde das Haupthaus in den Jahren 1991 – 1993 gänzlich neu konzipiert und, neuen Präsentationsstandards entsprechend, komplett umgebaut. Für die gelungene Neuorientierung spricht auch die Verleihung des „European Museum of the Year Award – Special Commendation 1995“

Parallel zur Entwicklung des Haupthauses wurde mit dem Aufbau von kleinen Lokalmuseen in der



Fischereimuseum

Region begonnen, deren Spezialthemen sich jeweils an den am Ort vorhandenen kulturhistorischen Ressourcen orientieren. So konnten bis 1997 vier Nucleons eingerichtet werden, die heute direkt vom Spittaler Museum aus verwaltet werden und gleichzeitig drei weiteren, von eigenständigen Vereinen getragenen, im Rahmen einer Arbeitsgemeinschaft wissenschaftliche, organisatorische und technische Beratung angeboten werden.

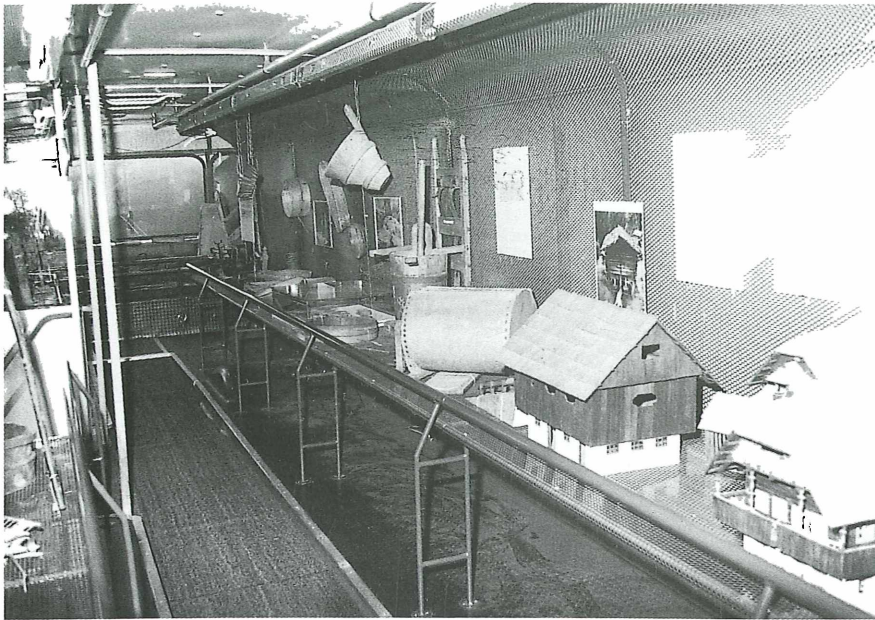
Die direkt verwalteten Lokalmuseen sind: „Arsenbergbau-Schauhütte Pöllatal“ (eingerrichtet 1980); „Almwirtschaftsmuseum Zechneralm“ im Nationalpark Nockberge (eingerrichtet 1990), „Dörfliches Ausstellungszentrum Türkhaus“ mit saisonalen Wechselausstellungen in Kaning ob Radenthein (eingerrichtet 1995) und „Kärntner Fischereimuseum“ in Seeboden (eingerrichtet 1979, neu konzipiert und gestaltet 1997).

Basisvoraussetzungen für die Einrichtung eines Lokalmuseums

Die Einrichtung unserer lokalen Museen muß einigen wesentlichen Grundvoraussetzungen entsprechen:

- Eine repräsentative Sammlung von Objekten und Dokumenten zum gewählten Thema muß vorhanden sein.
- Vor Ort muß ein adaptierbares Gebäude zur Verfügung stehen, das zusätzlich eine thematische Verbindung mit dem inhaltlichen Schwerpunkt aufweist.
- Das Museum muß verkehrstrategisch günstig gelegen sein, leicht zu erreichen und an einem Platz, der von Haus aus frequentiert ist.

So ist z. B. das Kärntner Fischereimuseum im Haus des ehemaligen Seefischers aus dem Jahre 1638 untergebracht und liegt direkt am Ufer des Millstätter Sees. Das Alm-



Museum für Volkskultur, Museumsbus

wirtschaftsmuseum Zechneralm ist eingerichtet in einer ehemaligen Sennhütte im heutigen Nationalpark Nockberge und liegt auf 1900 m Seehöhe direkt an der Nockalm-Panoramastraße.

Damit kann einer wesentlichen Intention Rechnung getragen werden. Die Besucher können im Museum die historische Entwicklung z.B. der Fischerei oder der Almwirtschaft kennenlernen und gleichzeitig – vor der Tür – erfahren, wie diese Tätigkeiten in der Gegenwart vollzogen werden.

Die Außenstelle Türkhaus Kaning ob Radenthein wieder kombiniert mehrere Angebote. Angegliedert an ein historisches Stockmühlenensemble in situ ist das ehemalige Wohnhaus eines Kärntner Ringhofes sowohl ein Nationalpark-Informationspunkt als auch gleichzeitig dörfliches Ausstellungszentrum, in dem saisonale Sonderausstellungen Berei-

che des Alltags- und Vereinslebens präsentieren.

Der Effekt der Museumsdezentralisation ist bezogen auf die Besucher ein doppelter. Durch die Konzentration auf lokale kulturhistorische Ressourcen wird der einheimischen Bevölkerung die Möglichkeit der Identifikation mit der eigenen, unmittelbaren Geschichte ermöglicht. Dadurch kann regionale Identität gestärkt werden. Für Gäste und Touristen – und der Tourismus ist gerade in Kärnten noch immer einer der wesentlichsten Wirtschaftsfaktoren – kann die Kulturgeschichte der Region in kleinen, überschaubaren Dosen aufbereitet werden. So können historische Fakten über die Region verteilt puzzleartig kombiniert werden, wobei das Regionalmuseum als Überblicksangebot den Ausgangspunkt bildet.

Zur Abrundung des lokalen Museumsangebotes bietet das Museum für Volkskultur seit 1991

zusätzlich den „Kärntner Museumsbus“ als rollende Ausstellung an. So können mit saisonal wechselnden Themen auch Ausschnitte aus den Museumssammlungen direkt zur Bevölkerung der ländlichen Gebiete, insbesondere auch zu Schulen, gebracht werden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß der Oberkärntner Versuch des Aufbaus einer themenzentrierten Museumslandschaft mit koordinierten Schwerpunkten nicht nur absolut im internationalen Museumstrend liegt, sondern von seinem regionalen Bereich aus durchaus auch auf einen größeren Rahmen – etwa die Bundesländer – erweiterbar ist. Im Zuge der mancherorts begonnenen Arbeiten zur Vorlage eines Museumsentwicklungskonzeptes für die Länder könnte deshalb der Oberkärntner Weg durchaus Basis und Vorbild darstellen. Das Museum für Volkskultur Spittal/Drau kann zumindest seit 1997 alle seine Museen neuen Standards entsprechend präsentieren.

Neuorganisation der Salzburger Museen

Klaus Albrecht Schröder

Dieser Vortrag wurde am 27. Oktober 1997 im Salzburger Landtag gehalten: Anwesend waren die Mitglieder des Salzburger Landtags, der Salzburger Landesregierung, die Mitglieder des Gemeinderats und der Regierung der Stadt Salzburg sowie die Direktoren und Mitarbeiter der Salzburger Museen Residenzgalerie, Rupertinum, Salzburger Museum Carolino Augusteum (SMCA), Barockmuseum und Keltenmuseum Hallein.

Die hierzulande bestens bekannte, zum Teil sehr betrübliche Situation der Salzburger Museen verlangt seit vielen Jahren eine durchgreifende Verbesserung, die ohne ein Gesamtkonzept zur Neuorganisation der Salzburger Museen nicht zu verwirklichen ist. Mag sein, daß es deren Dasein im Schatten der großen internationalen Salzburger Festspiele ist, das den Salzburger Museen nicht jene budgetären, räumlichen und personellen Ressourcen eingeräumt hat, die ihren Sammlungen angemessen wären. Mag sein, daß die nicht immer einfachen politischen Zuständigkeiten (sowohl vom Land als auch von der Stadt Salzburg) für ein und dieselben Museen Strukturverbesserungen im Wege gestanden sind.

Umso mehr ist es zu begrüßen,

daß im Vorjahr jene Politiker, die für die Kultur und Kunst Salzburgs Verantwortung tragen, ein gemeinsames Vorgehen in dieser Frage beschlossen haben. Ich kann Ihnen versichern, wie hoch diese in Österreich keineswegs selbstverständliche politische Haltung einer parteiübergreifenden Zusammenarbeit zu bewerten ist.

Wie Sie wissen, haben mich die Herren Landeshauptmann Dr. Schausberger, Landesrat Dr. Raus und Bürgermeister Dr. Dechant mit der Konzeption einer Neuorganisation der Salzburger Museen beauftragt. Bewußt habe ich das für den Start einer zweijährigen Arbeit an den Anfang gestellte Papier als ein im Detail nicht überdeterminiertes Basiskonzept verstanden, das im Fortgang der Arbeit nicht nur die Ideen und Vorstellungen der für ihre Sammlungen zuständigen Direktoren bündeln und koordinieren sollte. Das Basiskonzept war bewußt auch offen genug gehalten, um die Wünsche und Anregungen einer kritischen und interessierten Salzburger Öffentlichkeit aufzunehmen. So habe ich stets versucht, die Äußerungen und die Kritik der letzten Monate als konstruktive Diskussionsbeiträge zu verstehen. Naturgemäß aber kann kein Konzept der Welt, das die kulturelle Identität einer Region unmittelbar betrifft, allseits Zustimmung finden.

Die Probleme der Salzburger Museen

- Eine Zersplitterung auf viele Standorte läßt manche Sammlungen beziehungsweise Teilsammlungen als zu klein und damit unattraktiv erscheinen. Beispiele dafür sind das kleine Kunstgewerbemuseum im Bürgerspital oder die volkskundliche Sammlung im Monatsschloß in Schloß Hellbrunn. Daß ausgerechnet das anonyme Schaffen der bäuerlichen Bevölkerung in einer Villa suburbana beheimatet ist, ist historisch ebenso fatal wie es zutiefst zu bedauern ist, daß diese kleine, aber feine Volkskundesammlung im Jahr sechs Monate jahreszeitenbedingt geschlossen ist.

- Praktisch alle Salzburger Museen verdienen wesentlich mehr Besucher als sie haben. 30.000 bis 40.000 Besucher in der Residenzgalerie, dem Rupertinum oder dem Haupthaus des SMCA sind ebenso ein Alarmzeichen wie 5000 bis 10.000 Besucher im Barockmuseum.

- In der Landeshauptstadt Salzburg gibt es bis heute keine Kunsthalle, die sicherheits-, klima- und beleuchtungstechnisch einem modernen Standard entspräche; ganz zu schweigen davon, daß allein der Mangel an einer ausreichenden Ausstellungsfläche die Präsentation wich-

tiger Ausstellungen verunmöglicht hat. Keineswegs aus fremdenverkehrspolitischen Gründen, sondern schlicht und einfach aus pädagogischen Gründen halte ich die Errichtung einer modernen und großzügigen Kunsthalle in diesem Bundesland für dringend erforderlich.

- Zu den sichtbaren Problemen gesellen sich gleichsam unsichtbare: der allgemeine Mangel an angemessenen Depots, an Werkstätten und Restaurierungsabteilungen.

Konzentration der Sammlungen – Reduktion der Standorte

Um den einzelnen, auf viele verschiedene Standorte in Salzburg verteilten Museen und Sammlungsteilen mehr Gewicht zu verleihen, streben wir eine Konzentration der Sammlungen an, die der Eigenständigkeit und rechtlichen Autonomie der einzelnen Häuser (bis auf die Ausnahme des Barockmuseums) Rechnung trägt, aber der bestehenden „Verhüttelung“ durch Zusammenführung von Sammlungsteilen entgegenwirkt.

Vor dem Hintergrund dieser leitenden Idee einer Konzentration der Sammlungen und einer Reduktion von Standorten wurde in den letzten Monaten intensiv gearbeitet. Im Zuge dessen wurde das Basiskonzept bereits in vielen Details ausgeführt und naturgemäß auch modifiziert.

Vieles bleibt noch zu tun. So etwa die Schaffung angemessener Depots. Nicht nur das Carolino Augusteum hat mehrere verstreute Depots, auch das vergleichsweise kleine Rupertinum lagert seine Sammlungen an

fünf Orten, zum Teil in leergeräumten Wohnungen. Wir prüfen zur Zeit, ob nicht die Schaffung eines gemeinsamen, großen Zentraldepots die Effizienz der Depotverwaltung steigert, Kosten reduziert und die Sicherheit verbessert.

Jedenfalls benötigt jedes Museum ein für den täglichen Betrieb ausreichend großes eigenes „Handdepot“. Die gemessen am Grundstücks- und Herstellungspreis in der Altstadt Salzburgs sehr kostenintensive Einrichtung geräumiger Depots wird möglicherweise ein nicht zu erfüllender Wunsch bleiben. Bauökonomisch rationellere Lösungen bieten sich am Stadtrand an. Hier können dafür von vorneherein die Dimension und Ausstattung eines zentralen Depots so ausgelegt werden, daß die Sammlungszuwächse der nächsten Jahrzehnte – insbesondere auch die der archäologischen Funde – bei der Dimensionierung berücksichtigt werden können.

Zugleich arbeiten wir an einer ökonomisch vertretbaren Lösung hinsichtlich der fehlenden Restaurierwerkstätten, ohne die ein zeitgemäßes Museum nicht auskommt. Begreiflicherweise kann sich nicht jede kleine Sammlung eigene Werkstätten leisten. Zentrale, von allen Museen gemeinsam genutzte Werkstätten würden eine den Kapazitäten entsprechende Auslastung sicherstellen.

Wie sieht nun der Stand der Dinge aus? Welche Punkte des Museumskonzepts sind bereits erledigt, was bleibt im kommenden Jahr 1998 noch zu tun?

Unterbringung des SMCA im Residenz-Neugebäude

Eine wesentliche Frage war von Anfang an, ob, und wenn welcher Teil der Neuen Residenz nach einem Auszug von Teilen der Salzburger Landesverwaltung im Sommer und Herbst 1998 für das SMCA genützt werden kann. Eine Studie, die ich in den letzten Monaten von Arch. Fonatsch ausarbeiten habe lassen, hat ein erfreuliches Resultat ergeben

Während frühere Studien zur Neuen Residenz utopische Vorschläge erbracht haben, gehen wir von einer realistischen, finanzierbaren musealen Nutzung eines Teils des riesigen Areals aus: und zwar des ersten, des an den Mozartplatz anschließenden Hofes.

Vorweg: Die Nettoherstellungskosten, die mit der Unterbringung des SMCA in der neuen Residenz verbunden sind, betragen ÖS 167 Millionen. Dazu kommen noch die Kosten der Übersiedlung in der Höhe von vier bis sechs Millionen Schilling. Sie ist so rational wie möglich durchzuführen. Weiters ist mit Zusatzkosten zu rechnen, die in jedem Fall in den nächsten Jahren auf das SMCA zugekommen wären: der zum Teil bedrohliche Zustand vieler Exponate macht eine sicher nicht immer billige Restaurierung dringend erforderlich. Die Sammlungspflege und die mit ihr verbundenen Aufwendungen haben jedoch mit der Schaffung eines neuen großen Haupthauses unmittelbar nichts zu tun.

- Indem wir den gesamten ersten Hof gewinnen konnten – anstelle des

ursprünglich vorgesehenen domseitig gelegenen Westtraktes –, ist der museumspädagogisch unabdingbar notwendige Rundgang durch die Ausstellungsräumlichkeiten gesichert.

- Der 639 m² große Hof soll mit einer leichten Glas-Stahl-Konstruktion unter der Dachtraufe versehen werden, die den Hof weiterhin in voller Höhe sichtbar sein läßt. Damit gewinnen wir einen von der permanenten Sammlung unabhängigen und attraktiven Wechselestellungsraum. Wie sehr das Landesmuseum eine eigene Möglichkeit für Wechselestellungen braucht, haben Sie in den letzten Monaten schmerzhaft gesehen. Eine Präsentation des druckgraphischen Werks von Goya und eine Präsentation der Salzburger Landdessammlungen dürfen in Zukunft nicht zu einer sich gegenseitig ausschließenden Alternative werden. Sonderausstellungen müssen neben der ständigen Sammlung gezeigt werden können, unabhängig davon, ob sie auf diese Bezug nehmen oder nicht.

- Der überdachte Hof kann ebenso wie das übrige Museum – mit Ausnahme der Prunkräume im zweiten Stock – voll klimatisiert werden. Aufgrund eines baustrategisch günstigen Bombentreffers im Zweiten Weltkrieg können Klimaschächte ohne Beeinträchtigung der historischen Bausubstanz gelegt werden. Hinsichtlich des Energieverbrauchs ist durch das hochwärmende Glasdach mit einer bedeutsamen Reduktion der Heizkosten für den ersten Hof zu rechnen, verkleinert sich doch die Abkühlungsfläche um 65% (Die

Wandaußenflächen des Innenhofs stehen zur Dachfläche in einem Verhältnis von 3:1).

- Der Blick auf die Altstadt von den Stadtbergen aus wird durch die Überdachung nicht beeinträchtigt. Sie ist überhaupt nur von der Kuenburgbastei aus zu sehen, und das nur zu einem kleinen Teil. Von allen anderen erhöhten Aussichtspunkten Salzburgs – Kapuzinerberg, Mönchsberg, Café Winkler – sieht man nicht in den Innenhof der Neuen Residenz.

- Der Eingang in das Museum soll weiterhin über das bestehende Portal vom Mozartplatz aus erfolgen. Dies ist der historisch ursprüngliche Eingang in die Neue Residenz: Die Erschließung der verschiedenen Hoftrakte erfolgt über die originalen Stiegen aus der Zeit Wolf Dietrichs sowie über einen im Hof platzierten Personal- und Transportlift.

Damit klammern wir das Heimatwerk vollkommen aus, das an seinem angestammten Platz bestehen bleiben kann.

- Der Umbau der Neuen Residenz für eine museologische Nutzung räumt uns die Möglichkeiten ein, die vielfältigen Einbauten der letzten Jahrhunderte zu entfernen und den ursprünglichen Zustand der Raumstrukturen weitestgehend wiederherzustellen: eine willkommene denkmalpflegerische Begleiterscheinung.

- Der Umbau soll in zwei Etappen erfolgen, wobei noch Ende 1998, nach der Übersiedlung großer Teile der Beamtenschaft in den Porschefhof, begonnen werden kann. Die entsprechenden notwendigen Reviements innerhalb der Neuen Resi-

denz sowie Umsiedlungen in Amtsgebäude der Bezirkshauptmannschaft sind bereits ausgearbeitet und kostengemäß erfaßt.

In der ersten Etappe wird der zweite Stock für die permanenten Sammlungen adaptiert. Im dritten Stock werden die Verwaltung, Bibliothek untergebracht werden. Im Dachgeschoß kann ein sogenanntes Handdepot eingerichtet werden. Im Jahr 2000 soll die erste Etappe abgeschlossen werden.

Die zweite Etappe betrifft das Erdgeschoß mit Museumsshop, Café etc., den ersten Stock sowie die Überdachung des Hofes und damit die Schaffung des Wechselestellungsraumes. Die Gesamtfertigstellung kann und soll im Jahr 2003 erfolgen.

Eine im Zug der Bodenisolierung und Leitungsverlegung im Hof mögliche archäologische Grabung ist noch nicht beschlossen: Der dafür notwendige Zeitraum von etwa sieben bis zehn Monaten und die Kosten von zwei bis drei Millionen Schilling würden den Einrichtungsplan wohl nicht gefährden. Die teure Herstellung eines relativ kleinen Depots im Hof unter der Ausstellungshalle erscheint demgegenüber möglicherweise als prohibitiv für das Gesamtprojekt.

- Durch die Realisierung des Umbaus der Neuen Residenz in zwei Bauetappen verteilen sich die Gesamtkosten von ÖS 167 Millionen bis zum Jahr 2003 auf sechs Jahre.

1998 entstehen für das SMCA ausschließlich Planungskosten in der Höhe von ca. ÖS 10 Millionen (Einreich- und Ausführungspläne; Stati-

ker, Heizungs- und Klimatechniker, Elektroplaner; Erstellung der Ausschreibungsunterlagen).

Ich habe Franz Fonatsch als planenden Architekten vorgeschlagen, was allgemein, von den Museen bis zu den Entscheidungsträgern in Stadt und Land, positiv aufgenommen wurde.

- Vergleichen wir zwei wesentliche Nutzflächen-Kennzahlen miteinander, so zeigt sich der zukünftige Raumgewinn dramatisch:

Derzeit stehen für die Präsentation der Sammlungen 1.650 m² zur Verfügung, in der Neuen Residenz 2.993 m². Die definierte Fläche für Wechselausstellungen im derzeitigen Haupthaus beträgt 290 m², in der zukünftigen Neuen Residenz ist sie mit 639 m² mehr als doppelt so groß.

- Es ist jetzt die dringlichste Aufgabe, den Raumbedarf für eine Darstellung der gesamten Salzburger Landesgeschichte – von der Ur- und Frühgeschichte bis herauf in die Gegenwart – zu ermitteln. In den nächsten Monaten wird Direktor Dr. Morath mit seinen Mitarbeitern an der inhaltlichen Konzeption des SMCA in der Neuen Residenz arbeiten. Dann werden wir absehen können, welche Sammlungsteile trotz des markanten Raumgewinns eventuell nicht in der Neuen Residenz beheimatet werden.

In diese Überlegungen ist jedenfalls auch das Keltenmuseum in Hallein einzubeziehen: eine kulturpolitische Vorgabe, die insofern notwendig und sinnvoll ist, als die ungenutzten Raumressourcen des Keltenmuseums mit einem relativ geringen

finanziellen Aufwand für museologische Zwecke nutzbar gemacht werden können. Es ist der nächste Arbeitsschritt, in der Frage des Keltenmuseums eine Abstimmung ebenso zwischen zwei Museen wie zwischen dem Land Salzburg und der Stadt Hallein als dem Betreiber des Keltenmuseums zu finden. Die viel zu hohe Bauinvestition von fast 50 Millionen Schilling in das zentrale Stiegenhaus (Arch.: Heinz Tesar) muß jetzt durch Folgeinvestitionen im hinteren Trakt des dreiteiligen Museums im Nachhinein gleichsam „baulogisch“ saniert werden.

- Jedenfalls wird mit der endgültigen Übersiedlung des SMCA in die Neue Residenz der derzeitige Standort am Museumsplatz für andere Nutzungen beziehungsweise für eine Verwertung frei. Mit Sicherheit wird man an eine Erweiterung des Hauses der Natur – eines der erfolgreichsten naturgeschichtlichen Museen Mitteleuropas – denken müssen. Wieweit dafür Teile des bestehenden Gebäudes genutzt werden können und wie überhaupt mit diesem Bau aus den 60er Jahren verfahren werden wird, ist einer zukünftigen Planung durch den Eigentümer, die Stadt Salzburg, vorbehalten.

Ich persönlich rechne mit einem Totalabriß des alten Hauses, weil leider nur so neue Nutzungen des Areals möglich sein werden.

Das Barockmuseum

Das Barockmuseum geht bekanntlich auf eine Stiftung von Kurt Rossacher zurück. In den 70er Jah-

ren gestiftet, zeichnet sich dieses junge Museum durch eine herausragende Kollektion von Barock-Bozzetti der habsburgischen Kronländer aus. Skizzen für Ausstattungen in Schlessien, Galizien, Böhmen, Mähren, Ungarn, daneben aber auch Deutschland und Italien geben einen guten Überblick über die Virtuosen der Barockmalerei. Bei allem Renommee, das sich gerade dieses Museum in kaum mehr als zwei Jahrzehnten in Fachkreisen erworben hat: auf angemessene Gegenliebe bei den Besuchern ist es leider nicht gestoßen, weder bei den Salzburgern selbst noch bei Gästen aus dem Ausland. Weniger als 10.000 Besucher pro Jahr – bei einer Frequenz von etwa einer Million Besucher im Mirabellgarten – sind weniger als diese exquisite kleine Sammlung verdient.

In diesem Fall kann das Barockmuseum nicht mit einem Problem fertig werden, das einst die Politik geschaffen hat. Kann das Barockmuseum in einer anderen als der nun 25 Jahre geführten Form eine größere Öffentlichkeit erreichen? Ist die Dimension der Rossacher-Stiftung vielleicht unterhalb jener kritischen Größe, ab der Museen nur schwer wahrgenommen werden? Das ist kein Salzburg-spezifisches Problem; es taucht vielmehr überall dort auf, wo eine museale Zersplitterung die Kräfte schwächt.

Wie bereits erwähnt, war die Leitidee bei der Neuorganisation der Salzburger Museen jedenfalls eine Reduktion der Standorte, eine behutsame Konzentration der Sammlungen. Die gewiß auch berechtigten

Klagen, die Museen verfügten über zu geringe Marketingbudgets täuschen darüber hinweg, daß das Barockmuseum isoliert zu wenig Gewicht hat, um durch seinen Bestand allein für sich zu werben (so wie etwa auch das Kunstgewerbemuseum im Bürgerspital).

Diese Überlegungen stellen nicht die Sinnhaftigkeit der Gründung des Barockmuseums, wohl aber seinen Präsentationsort und -kontext in Frage.

Da das Barockmuseum kaum Salzburgensia aufweist und seine Sammlungen mit der Geschichte des Landes nicht unmittelbar zusammenhängen, habe ich eine Einbindung in die Residenzgalerie bevorzugt. Denn auch die Residenzgalerie hat ihren Charakter als Barocksammlung erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten.

Was an Barockmalerei seit 1956 seinen Weg in die Residenz gefunden hat und erst in den 80er Jahren angekauft wurde, stammt zum größten Teil aus der Wiener Privatsammlung von Johann Rudolf Graf Czernin. Das schmälert nicht die kunsthistorische Bedeutung dieser wunderbaren Sammlung; das markiert sie nur umso deutlicher im engeren Sinn als kunsthistorische Kollektion und nicht als kulturhistorische Sammlung Salzburgs, obgleich vermutlich viele Besucher sich in dem Irrglauben befinden, in der Residenz die ehemalige fürsterbischöfliche Kollektion vor Augen zu haben.

Aufgrund der Strukturverwandtschaft der Residenzgalerie mit der Stiftung Rossacher habe ich eine

Zusammenführung dieser beiden nicht-Salzburgischen Barocksammlungen vorgeschlagen.

Dennoch: Eine Abwägung verschiedener Vor- und Nachteile hat ergeben, daß eine Anbindung des Barockmuseums an das SMCA verwaltungstechnisch einfacher ist: Beide Sammlungen haben jeweils zu 50 Prozent Stadt und Land als Eigentümer und Betreiber, während die Residenzgalerie eine reine, 100prozentige Landessammlung ist. Zudem stehen für eine zukünftige Präsentation der Stiftung von Kurt Rossacher in der Neuen Residenz Raumressourcen zur Verfügung, die in der Residenzgalerie in derselben Weise nicht vorhanden wären.

Die Frage der Nachnutzung der Orangerie stellt sich aus stiftungsrechtlichen Gründen bis nach der Jahrtausendwende nicht.

Das Museum der Moderne auf dem Mönchsberg

Ich komme zu einem weiteren Eckpfeiler des neuen Museumskonzeptes: der Errichtung eines Museums auf dem Mönchsberg: das neue Rupertinum. Es handelt sich bei diesem Museum auf dem Mönchsberg um keinen Neubau, sondern um einen Umbau des derzeitigen Café Winkler.

Bis zum Anfang der 80er Jahre hat Salzburg über kein Museum verfügt, das sich dem Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts widmet. Erst durch die Initiative von Friedrich Welz, dessen Schenkung den Grundstock des heutigen Rupertinums bildet, besteht

auch in Salzburg die Möglichkeit, sich mit der Kunst unseres Jahrhunderts auseinanderzusetzen. So sehr ein großer Nachholbedarf in der Präsentation moderner Kunst besteht, so sehr muß man eingestehen, daß die räumliche Beengtheit des Rupertinums – gerade für die Kunst der Moderne, die oftmals in großen Formaten exzelliert – ungeeignet ist. Raumfluchten mit nur 5 m Breite lassen keinen angemessenen Abstand zwischen Kunstwerk und Betrachter zu. Dies auch dann, wenn man die kleinlichen und verwinkelten, dunklen Stellwände entfernt.

Wie im derzeitigen SMCA geht auch im Rupertinum die Präsentation von Wechselausstellungen auf Kosten der permanenten Sammlung. Sie ist zur Zeit unvollständig auf ein Stockwerk zusammengedrängt präsentiert. An bedeutende Dauerleihgaben oder gar permanente Stiftungen an Salzburgs einziges Museum der Moderne ist in diesem alten Gebäude überhaupt nicht zu denken.

Die verschiedenen Möglichkeiten werden in den nächsten Monaten mit den Salzburger Museumsdirektoren zu diskutieren sein. In jedem Fall wird das Gebäude des Rupertinums auch in Zukunft kulturell genutzt werden: Die Optionen reichen von einem österreichischen Fotomuseum bis zur Unterbringung des in Salzburg beliebten Spielzeugmuseums.

Obwohl die Sammlungen des Rupertinums an Umfang und Gewicht mit den entsprechenden Wiener Beständen nicht wetteifern können, verdienen auch sie – so wie das Museum moderner Kunst Stiftung

Ludwig – längst einen besseren, repräsentativeren Ort als den jetzigen.

Das zu errichtende Museum der Moderne auf dem Mönchsberg soll die überregionale und internationale Moderne aufnehmen. Die Kunst des zwanzigsten, demnächst die des 21. Jahrhunderts soll auf den Mönchsberg in jenes Museum übersiedeln, das durch einen Umbau des leerstehenden Casinos und des Café Winkler geschaffen wird. Das Rupertinum bleibt daher als Institution erhalten, es bekommt lediglich einen neuen Standort mit neuen, großen Ausstellungsflächen – so wie die Ludwig-Stiftung und das Museum moderner Kunst in Wien. Die Stiftungen und Schenkungen an das Rupertinum sind daher rechtlich von dieser Übersiedlung in ein neues Gebäude in keiner Weise berührt, sie profitieren vielmehr von dieser räumlichen Verbesserung.

Symbiose von Kunst und Natur

Mit diesem Museum auf dem Mönchsberg kommt es zu einer idealen Symbiose von Kunst und Natur: Es ist mir unverständlich, wie angesichts dieser Verbindung vom Kunstschönen mit dem Naturschönen sowie beider Verbindung mit dem panoramatischen Überblick über die Altstadt Salzburgs von einer Deplatzierung dieses Museums die Rede sein kann. Es gibt kaum eine prominenter Lage für ein Museum als die an der Kante des Mönchsberges.

Gerade der Wechsel zwischen der Betrachtung von Kunst und den Ausblicken in die Naturlandschaft des

Mönchsbergs einerseits und andererseits auf die Altstadt hinunter und hinüber zur Festung, gerade dieser Wechsel wird den unvergleichlichen Reiz dieses Museums auf dem Mönchsberg darstellen; darin wohl nur wenigen Museen auf der Welt vergleichbar. Als Vergleichsbeispiele für das Wechselspiel zwischen Kunst und Natur nenne ich:

- das Louisiana Museum moderner Kunst im dänischen Humlebaek. 1957 wurde hier ein Museum errichtet, das den Blick auf die Küstenlandschaft und in den Park bewußt thematisiert hat.

- das Kröller-Müller-Museum, das 1953 im riesigen Naturschutzgebiet von Otterlo errichtet wurde. Der Architekt Henry van de Velde hat auch in diesem Fall die Auseinandersetzung mit der Schönheit der Natur ausgenützt und einen idealen Raum für die bedeutenden Bestände – u.a. die umfangreiche van Gogh-Sammlung – geschaffen.

Der ausgezeichnete Standort des Museums auf dem Mönchsberg darf nicht einer privilegierten Teilöffentlichkeit, wie sie der geschlossene Kreis von Kongreßteilnehmern darstellt, vorbehalten bleiben. Wie die Kunst für alle da ist, so hat auch dieser Standort für alle zugänglich zu sein.

Dem Vorschlag, das Café Winkler zu einem weiteren Kongreßveranstaltungsort zu machen, kann ich überhaupt nichts abgewinnen. Und die Idee, Museum und Kongreßhaus innerhalb des relativ kleinen Bauareals zu kombinieren, ist praxisfremd und naiv.

Die Ausschreibung eines baukünstlerischen Wettbewerbs

In den letzten Monaten wurde eine umfangreiche Ausschreibung ausgearbeitet, die den Umbau des bestehenden Gebäudes zu einem Museum der Moderne zum Gegenstand hat. Die Wettbewerbsunterlagen werden Februar 1998 ausgegeben werden; im Juni des nächsten Jahres wird die Jurierung, unmittelbar anschließend die Ausstellung und Diskussion der Wettbewerbsergebnisse erfolgen.

Art des Verfahrens:

Ausgeschrieben wird ein EU-konformer, internationaler, einstufiger, offener, anonymer baukünstlerischer Realisierungswettbewerb. In den letzten Monaten habe ich gerade die Art des Verfahrens intensiv, aber auch sehr konstruktiv mit der Interessenvertretung der Salzburger Architekten, dem Wettbewerbsausschuß der Architektenkammer, verhandelt.

Der Jury gehören folgende Personen an:

o. Univ. Prof. Mag. arch. Friedrich Achleitner, Wien; Dr. Dieter Bogner, Wien; Arch. Hermann Czech, Wien; Arch. Prof. Luigi Snozzi, Locarno; Arch. Klaus Franzmair, Salzburg; Arch. Prof. Karljosef Schattner, Eichstätt; Arch. Prof. Mag. arch. Anton Schweighofer, Wien; Arch. Prof. Dipl. Ing. Gerhard Schweighofer, Salzburg, und zwei weitere Mitglieder ohne

Stimmrecht der Sachverständigenkommission für die Salzburger Altstadtterhaltung; HR Dipl. Ing. Axel Wagner, Landesbaudirektor Salzburg; Arch. Mag. arch. Erich Wagner, Salzburg

Museum – Kunsthalle – Restaurant

Das Museum auf dem Mönchsberg wird folgende Funktionen in sich vereinen:

- Eine permanente Sammlung des Museums der Moderne (1.600 m²). Sie wird zum einen die Bestände des Rupertinums und soll zum anderen Privatstiftungen und Privatsammlungen beinhalten.
- Variable Wechsellausstellungshallen, die flexibel von 350 m² bis 1.300 m² zu nutzen sein werden.
- Ein 400 m² großes, sowohl museums-intern nutzbares als auch extern öffentlich zugängliches Restaurant mit den notwendigen Flächen für einen Restaurantbetrieb im Freien (Terrassen).
- Alle zum Betrieb eines Museums und einer Kunsthalle notwendigen Nebenflächen (Erschließung, Technik, Depots, Hauswerkstätten, Verwaltung, Shops).

Der Standort auf dem Mönchsberg

Der Standort des Museums – das ausgedehnte Landschaftsschutzgebiet des Mönchsbergs – ist einer der schönsten und prominentesten in Österreich.

Über der Salzburger Altstadt

gelegen, die im Herbst 1997 zum Weltkulturerbe erklärt worden ist, verlangt das Museum eine harmonische Einfügung in seine Umgebung (Salzburger Altstadtterhaltungsgesetz) und damit äußerste Zurückhaltung und Sensibilität, was die Dimensionierung des Baukörpers betrifft.

Aus städtebaulichen Gründen sowie wegen der erwähnten Lage im Grünland ist eine Erweiterung der bebauten Fläche über die derzeit bestehenden Baulinien hinaus sowie ein Überschreiten der derzeit gegebenen oberirdischen Bauhöhen unbedingt zu vermeiden.

Zugleich muß die architektonische Gestalt des Museums der Moderne mit einer sorgsam und selbstbewußt vorgetragenen Architektursprache höchste baukünstlerische Ansprüche erfüllen.

Hinzu kommt als zusätzliche Herausforderung, daß es sich bei dieser in den letzten Jahrzehnten wohl öffentlichwirksamsten Bauaufgabe Salzburgs um einen Umbau handelt, der seine Qualitäten auch aus der Auseinandersetzung mit dem Altbestand beziehen muß.

Das unmittelbare Umfeld des Museums

Wesentlicher Inhalt der Bearbeitung ist nicht nur das Museum selbst, sondern auch sein Umraum. Sowohl der Baumbestand – er ist in jedem Fall zu erhalten – als auch die Terrassen zur Stadt sind in die Überlegungen intensiv mit einzubeziehen. Hier soll neben den notwendigen Flächen für einen Restaurantbetrieb im Freien

ein Skulpturenpark entstehen, der im behutsamen Dialog die Natur des Mönchsbergs, die Stadt Salzburg und die Kunst zu einer Einheit verschmelzen läßt.

Erschließung des Museums

Die Haupteerschließung des neuen Gebäudekomplexes erfolgt sowohl für die Besucher des Museums und der Wechsellausstellungshallen als auch für die Besucher des Mönchsbergs über die bestehende Liftanlage vom Anton-Neumayer-Platz aus. Die Lifte selbst müssen – und zwar in den bestehenden Schächten – vermutlich erneuert werden. Der Transportlift könnte leicht durch einen neuen Schacht vom Zugang zur Parkgarage im Mönchsberg gelegt werden. Die Anlieferung der Kunstwerke wird darum vom Anton-Neumayer-Platz aus erfolgen.

Mit Sicherheit wird es keinen Außenlift geben. Ich stehe nicht an, das zu bedauern, weil ich eine ganz leichte Stahl-Konstruktion mit einer hochschwebenden Glaskabine für eine zusätzliche Attraktion halte. Ich sehe aber nicht, wie nach dem Fanal um das Alvaro-Siza-Projekt vor mehr als zehn Jahren eine Diskussion um diesen Außenlift in Salzburg zu gewinnen ist. Das Thema ist daher erledigt.

Das am Anton-Neumayer-Platz, im Zentrum der Stadt liegende Eingangsgebäude bildet das erste Entrée zum Museum und muß als solches in das Gestaltungskonzept miteinbezogen werden. Hier können bereits ein Shop und Kassen installiert werden.

Bedenken Sie, wie prominent die Fassade dieses Gebäudes in der Blickachse zur Salzach hin bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg instrumentiert war.

Im Zuge der Realisierung des Museums ist eine Neugestaltung des Platzes zu erwarten. Derzeit herrscht auf diesem Platz ohnehin mehr Willkür und Wildwuchs als Planung. Von einem „Platz“ im eigentlichen Sinn kann keine Rede sein.

Besuchererwartung

Das Rupertinum an seinem derzeitigen Standort inmitten der Altstadt hat jährlich um die 30.000 zahlende Besucher, 1997 sogar weniger. Bereits jetzt werden über die bestehenden Liftanlagen des Mönchsbergs ca. 500.000 Fahrten von ca. 350.000 Personen absolviert. Diese Personen, potentielle Besucher, kommen im Museumsgebäude auf dem Mönchsberg an.

Mit einem attraktiven Museum, mit adäquat präsentierten Sonderausstellungen und mit dem Gewinn neuer Sammlungen „klassischer Moderne“ sollte es doch gelingen, die Besucherzahl des derzeitigen Rupertinums, die weniger als 10% der Benutzer der Mönchsbergslifte beträgt, beträchtlich zu steigern.

Errichtungskosten

Die Nettoherstellungskosten für das Gesamtvorhaben (Umbaukosten Museum der Moderne mit Wechselausstellungshallen, Restaurant; inklusive aller erforderlichen Nebenflächen

sowie Erneuerung der bestehenden Liftanlagen) sind mit ÖS 250 Millionen limitiert. Diese maximale Bau-summe darf bei dem Umbau nicht überschritten werden. Vorstudien haben bereits gezeigt, daß wir mit dieser Summe weiß Gott keine billige Sparvariante fürchten müssen.

Nutzflächenvergleich

Lassen Sie mich wie zuerst beim SMCA den Ist-Zustand mit dem zukünftigen Museum vergleichen:

- Im Rupertinum stehen derzeit für die Präsentation der permanenten Sammlung 200 m² zur Verfügung; im Museum auf dem Mönchsberg 1.600 m².

- Das Rupertinum zeigt im Augenblick seine Wechselausstellungen in zwei Geschoßen sowie in der Arkadenhalle auf insgesamt 514 m²; für die Wechselausstellungen sind im Museum auf dem Mönchsberg Mindestflächen von insgesamt 1.300 m² laut Ausschreibung unterzubringen.

- Für die Aufstellung der Großskulpturen des Rupertinums steht derzeit der Skulpturenhof mit 231 m² zur Verfügung. Im Museum auf dem Mönchsberg sollen die Skulpturen auf den Terrassen und Flächen vor dem Museum – auf ca. 1.200 m² – Platz finden.

Erlauben Sie mir noch eine abschließende Bemerkung zur symbolischen Bedeutung dieses neuen Museums, dieses neuen Kulturbaus am Ende unseres Jahrhunderts.

Salzburg hat bekanntlich bereits ein weltberühmtes Wahrzeichen: die

Festung Hohensalzburg! Die Attraktivität der Stadt verdankt sich jedoch nicht zuletzt dem Umstand, daß neben der Festung eben weitere, kleinere „Wahrzeichen“ existieren: vom Dom und dem Residenzplatz bis zur Pferdeschwemme, vom Tomaselli bis zum Glockenspiel, vom Kapuzinerkloster über die Kollegien- und Franziskanerkirche bis zur brechend vollen Getreidegasse, von Mozarts Geburtshaus bis zum stillen Nonnbergkloster.

Bei aller Prominenz der Lage: das Casino auf dem Mönchsberg hat begrifflicherweise nie zu diesen zusätzlichen Wahrzeichen Salzburgs gezählt. Mit Sicherheit aber wird das zukünftige Museum zu einem weiteren Wahrzeichen Salzburgs werden. Ich halte das für eine Chance, nicht für eine Drohung. Zu hoffen ist, daß diese realistische Vision die in Salzburg mitunter auseinanderstrebenden Interessen wieder zusammenführen wird.

„If you want my attention – interest me!“

Salzburg und sein Barock

Roswitha Juffinger

Die nachstehenden Überlegungen zum Schicksal barocker Sammlungen sind getrennt zu sehen vom Entwurf eines Museumskonzeptes für Salzburg, das Klaus Albrecht Schröder im Februar 1997 vorgelegt hat. Die Diskussion des Schröder-Entwurfes ist derzeit voll im Gange, es erscheint daher nicht opportun, zu diesem Zeitpunkt dazu Stellung zu nehmen. Doch ist der Augenblick ideal, um sich über die barocke Museumslandschaft Österreichs, insbesondere über diejenige Salzburgs, Gedanken zu machen.

Barock ist in den Augen der Konsumenten nicht „in“ Keine hohen Besucherzahlen – es ist dies international der einzige Wertungsmaßstab geworden – kein Geld. Kein Geld, kein Image. Kein Image – noch weniger Geld. Salzburg liebt sein Barock nicht. Aus nicht rational erklärbaren Gründen hat sich in den Köpfen der Salzburger festgesetzt, vermarktbar und daher „wertvoll“ seien in Salzburg nur Mozart und die märchenhaft schöne Stadtkulisse. Für Salzburg sind Museen mit barocken Beständen schlecht vermarktbar, geldfressende Monster, gegen die in Zeiten eines „lean management“ rigoros mit dem Rotstift vorzugehen ist. Wenn Image das Zauberwort ist, das die Kassen



Cosmas Damian Asam (1686 - 1739), „Allegorie Asiens“

zum Klingeln bringt, so geht es – und diese Erkenntnis ist nicht neu – nicht um den Inhalt eines Produktes, son-

dern ausschließlich um die Verpackung. Denn, ob wir es wahrhaben wollen oder nicht, in allen Le-



Salzburger Barockmuseum im Mirabellgarten

bereichen ist Erfolg eine Frage der „Verpackung“ = Vermarktung geworden. Es geht demnach nicht um das Rezept der bittersüßen Schokolade mit dem feurigen Kern, sondern um die „produktgerechte Marktplazierung“ der köstlichen Ware.

Robert Mitchum sagt in einem Interview, das kurz nach seinem Tod wieder ausgestrahlt wurde: „If you want my attention – interest me!“ Ein faires Angebot, finden Sie nicht? Richard Strauss läßt seine Salome singen: „Hättest Du mich angesehen, Du hättest mich geliebt!“ Salome ist es offensichtlich nicht gelungen, den umworbenen Mann für sich einzunehmen; letztlich zählt das Ergebnis, und das war bei Salome letal, wie wir nur allzugut wissen. Fazit: es ist ungesund, über nicht aufkeimenwollende Liebe zu klagen. Und zudem reinste Zeitverschwendung. Damit hätte ich Ihnen plastisch die zwei Gegenpole vor Augen geführt, die heute in der Museumswelt eine Rolle spielen: die

Aufforderung der Politiker zu handeln – die Klage der Barock-Museen über die Nichtbeachtung ihres Stellenwertes in der Kulturlandschaft Österreichs.

Die meisten Museen mit barocken Beständen in Europa (also nicht nur in Österreich) sind viel zu sehr mit dem zeit- und kräfteaubenden Kampf ums nackte Überleben beschäftigt, als das deren Mitarbeiter in der Lage wären, sich im erforderlichen Ausmaß mit Marketing-Strategien zur Imageverbesserung zu befassen. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß für jede marktwirtschaftliche Aktivität eines Museums Know-how und Geld erforderlich sind, was die Museen ohnehin weder personell noch finanziell aufbringen können... Soweit die harte Wirklichkeit.

Die Tatsache, daß barocke Projekte zumeist für die Wissenschaft ertragreich, aber die Zielgruppe, die es neu hinzuzugewinnen heißt, nicht von der Lieblings-Sportsendung im Fernsehen weglocken, spricht dafür, daß wir, und damit meine ich nicht nur die Salzburger Museen, mit allen Kraftreserven daran arbeiten müssen, die „Verpackung“ auf Hochglanz zu polieren. Nicht der Inhalt bedarf der Kosmetik, sondern lediglich die äußere Hülle.

Weltweit ist eine Entwicklung im Gange, der sich mittlerweile alle wissenschaftlich orientierten Einrichtungen, zu denen die Museen ebenso wie die Universitäten zu zählen sind, ausgesetzt sehen: überdeutlich und rücksichtslos wird die Frage nach dem Marktwert erhoben. In Österreich hat

diese Entwicklung eher spät nun auch die Universitäten erreicht; die einzelnen Universitätsinstitute werden nach ihren marktwirtschaftlichen Kriterien beurteilt und in Zukunft danach dotiert werden. Nach einer Zeitspanne, in der geistiger Arbeit ein ideeller, von materiellen Überlegungen freigespielter Wert zukam, schlägt das Pendel in die Gegenrichtung aus. Vorrangig behandelt wird die Frage, wieviel Forschung einbringt. Der Denkansatz ist ein anderer geworden. Forschung wird zum Produkt. Über die erfolgreiche Vermarktung des Produktes wird sich die Wissenschaft das Recht zur Forschung in Zukunft erkämpfen müssen. Je rascher wir diese Tatsache akzeptieren, umso eher haben wir Erfolg. Wobei nicht von vornherein gesagt ist, daß sich esoterische Forschungen nicht vermarkten ließen - dies hängt von nun an ausschließlich davon ab, ob sich das betroffene Forschungs-Institut eine publikumswirksame Werbeschiene aufbaut, oder nicht. Nehmen wir z.B. die wunderbar vermarktbareren Seiten der schillernden Figur Ovid. Es sage niemand, Ovid - oder Latein (die Diskussion zu den Nutzenanwendungsmöglichkeiten des Latein ist derzeit voll entbrannt) - sei Zeitverschwendung oder gar fad...

Die Situation, in der sich die Wissenschaft, und damit auch die Barockforschung befindet, erinnert fatal an den hochbegabten jungen Mann aus Europa, der in New York seine Weltkarriere als Tellerwäscher beginnt. Die Ausgangslage eines Ausländers in New York ist durch drei Fakten geprägt: niemand kennt ihn,

niemand will ihn, niemand beachtet = fördert ihn. Das Geheimnis des Erfolges besteht darin, diese Grundsituation zu ändern. Der Ausländer wird sich fragen: was kann ich, wie biete ich es an, wie bringe ich jemanden, der auch nur einen Funken Interesse zeigt, dazu, mir seine ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden. Den durchschlagenden Erfolg erzielt er, wenn er die einmal errungene Aufmerksamkeit auf Dauer erhält. Bei Tellerwäschern kennen wir das Prinzip schon seit ein paar Generationen, bei Museen ist das in Europa noch Neuland.

Damit steigen wir wieder in das Thema Barock ein. Die Ausgangssituation „Niemand will mich“ ist nun hinlänglich geschildert. Wenden wir uns der spannenden Frage „Was macht mich begehrenswert?“ zu. Barock setzt einerseits höchste Forderungen an Bildung und Intellekt. Die vom Auge wahrnehmbare Oberfläche der Kunstwerke mit dem komplizierten philosophischen Überbau beschäftigt sich andererseits mit den Ur-Themen der Menschheitsgeschichte: Liebe, Macht, Gewalt und Geld – virtuos in Kunst umgesetzt. Barock ist „LEIDENSCHAFT PUR“ in allen Lebenslagen. Wer sagt, daß sich das nicht vermarkten ließe? Salzburger Museen mit barockem Bestand sind diesbezüglich auf dem Prüfstand und in dieser Situation nicht allein. Gefordert werden von politischer Seite Konzepte, wie diese Museen gewinnbringender geführt werden können. Die Barock-Bestände selbst rechtfertigen ein konzentriertes und engagiertes Handeln; meiner Auffassung



Johann Michael Rottmayr (1654 - 1730), „Huldigung an eine Stadtgöttin“ (Detail), Öllwd., 90,5 x 58,5 cm

nach haben Barock-Sammlungen nur eine Chance zu gewinnen, wenn deren wissenschaftliche Mitarbeiter /Mitarbeiterinnen den Fehdehandschuh namens „Vermarktung“ aufnehmen und sich dem Kampf stellen. Es geht ums Überleben und dieses Thema ist in höchstem Maße barock.

Wenn Sie mir bis jetzt gefolgt sind, haben die Salzburger Museen bereits einen winzigen Schritt in die richtige Richtung gesetzt: „I interested you enough to attract your attention“ Statt nun genüßlich einen Schluck Kaffee zu trinken und sich anderer Lektüre zu widmen, sollten Sie sich angesprochen fühlen mitzudenken. Ich fordere Sie auf, sich nicht angenehm im Fauteuil zurückzulehnen und die Welt - inklusive der Welt

des Barock – an sich vorüberziehen zu lassen, sondern am „brainstorming“ zur Vermarktung des Barock mitzuarbeiten. Barock braucht eine Lobby, Barock braucht begeisterte Fans, Barock braucht zündende Ideen. Wir benötigen keine langatmigen Darlegungen der lamentablen Situation, sondern kurzgefaßte, spritzige Ideen zum Sich Begeistern, zum Verlieben, zum Darüber-Reden und Darüber-Nachdenken, zum ??? Wenn Sie bis hierher gelesen haben, betrachte ich Sie als Mitglied des barocken Fan-Clubs. Ich zähle auf Sie und Ihre Ideen. Enttäuschen Sie Salzburg nicht: denken Sie, schreiben Sie, leben Sie Barock. Und die Adresse: Residenzgalerie Salzburg, Postfach 527, 5010 Salzburg.

Das Rupertinum Salzburg als kleine westliche Variante der Wiener Albertina

Der Ausstellungsmacher und Leiter des Rupertinums Salzburg, Peter Weiermair hat eine reiche, durchaus bewegte aber kontinuierliche Laufbahn als Ausstellungsmacher aufzuweisen. Zu seinen herausragenden Initiativen gehört vor allem die konsequente Beschäftigung mit Fotografie Ausstellungen wie „Photographie in Österreich“, „Photographie als Kunst 1879–1979. Kunst als Photographie 1959–1979“ sind eindrucksvolle Beispiele dieser Auseinandersetzung.

Peter Weiermairs Entwicklungsweg beginnt in Innsbruck, wo er an der dortigen Landesgalerie zehn Jahre als Hauptkurator tätig war. Dann gab es einige Jahre „Tauchstation“ wie er sagt, in denen Peter Weiermair an der Akademie der bildende Kunst in Wien unterrichtet hat. Seit 1980 ist er in Frankfurt Chef des dortigen Kunstvereins. In Frankfurt lernte er das durchaus harte Geschäft des Ausstellungsmachers kennen, der sich gegen andere bundesweite Ausstellungsereignisse durchzusetzen hatte.

Zunehmende Schwierigkeiten in der finanziellen Absicherung der Aktivitäten beim Frankfurter Kunstverein haben ihn unter anderem dazu bewogen, sich für das Rupertinum zu bewerben. Aus dieser Sicht könnte nun der Eindruck entstehen, daß

Weiermair eine Art Flucht nach Hause, also nach Österreich, angetreten hat und damit nach Salzburg übersiedelt:

P. Weiermair: Ich würde nicht von Flucht sprechen, denn die Aufgaben, die mit dem Rupertinum zusammenhängen, haben mich, wie auch die Schwerpunkte des Museums, immer schon interessiert. 17 Jahre ist auch eine lange Zeit für die Leitung eines Kunstvereins, wobei ich zusätzlich der Auffassung bin, daß die Kunstvereine sich heute in einer schweren Identitätskrise befinden. Was mich zu der neuen Aufgabe hinzieht, sind die beiden medialen Schwerpunkte, zum einen die Zeichnung und zum anderen die Photographie.

Wenn man in meiner Biobibliographie blättert, dann kann man feststellen, daß beide Medien für mich immer eine große Rolle gespielt haben. Es gibt gar nicht so viele Häuser, die beide Bereiche vereinen und sie als Qualität ausweisen. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt eindeutig auf dem Sektor der Arbeiten auf Papier.

Hätte man sich in Salzburg nicht für mich entschieden, hätte ich es vorgezogen, wieder freier Kurator zu werden. Das Rupertinum sehe ich, auch in der derzeitigen Situation, was die Erweiterung betrifft, nicht in einer

Krise, sondern in einer Auf- und Ausbauphase. Zudem besitzt der Ort Salzburg eine interessante Infrastruktur. Das Angebot ist ausgewogen und im Vergleich zu Frankfurt etwa nicht hypertroph.

In Salzburg gibt es meiner Meinung nach einen hervorragenden Kunstverein, der ganz andere Ziele verfolgt als das Rupertinum. Es existiert der Fotohof, der ein fabelhaftes Programm bietet, sowohl regional wie international. Es gibt kommerzielle Galerien im traditionellen und aktuellen Bereich und auch vorzeigbare alternative Orte, wie etwa die Galerie und den Verein 5020. Es ist also auch die Infrastruktur, die mich interessiert und die ich als wesentlicher erachte.

Darüber hinaus hat die Stadt international einen hervorragenden kulturellen Klang, und ich hoffe, daß es mir gelingen wird, Geld an das Haus zu binden. Die DG BANK hat mir in einer Abschiedsrede Unterstützung für meine Salzburger Arbeit zugesagt. Das heißt, ich hoffe, daß es mir gelingen wird, für wichtige Ausstellungen Sponsoren zu finden und damit für andere, stillere Projekte, Geld zu reservieren.

Als ich nach Frankfurt kam, sah man den Bereich der Bildenden Kunst als notwendigerweise entwicklungsfähig an. Mittlerweile hat man dort,

wie ich glaube, zuviel getan. In Salzburg, so ist mein erster Eindruck, ist man jetzt bereit, mehr in die Bildende Kunst zu investieren, um dem Theater und der Musik ein Gegengewicht zu bieten. Ich bin also Teil einer Aufbauphase.

Neues Museum: Zeichnung und Photographie werden die Basis ihrer Arbeit sein. Gibt es bereits ein detaillierteres Konzept?

P. Weiermair: Das Programm des Jahres 1998 ist noch mit Projekten der Vorgänger, (Dr. Otto Breicha, aber vor allem Dr. Margit Zuckriegl) durchwachsen. Zwei Ausstellungen, die ich in Frankfurt produziere, werden auch nach Salzburg übersiedeln, weil sie sich ideal in die Struktur einfügen.

Dies ist zum einen die erste deutsche Retrospektive der amerikanischen Photographin Helen Levitt, die prominent auf der letztjährigen Documenta zu sehen war, zum anderen eine große Übersichtsausstellung über die Zeichnung in der Schweiz von Hodler bis heute, welche ich für die Buchmesse 1998 für Frankfurt einrichte.

Strukturell wird die Arkadenhalle, deren Fenster wir nach der Straßenseite wieder öffnen, ein Experimentierfeld für aktuellste Kunst abgeben, wobei hier, beeinflusst durch den Installationscharakter des Ortes, eine enge Zusammenarbeit mit den Künstlern gesucht wird. Natürlich werde ich nicht wie mein Vorgänger 25 Ausstellungen im Hause zeigen, und wir werden eine ganze Reihe von Aus-

stellungen selbst produzieren und erarbeiten. Diese Ausstellungen werde ich auch versuchen, soweit dies von den Leihgebern her möglich wird, weiterzugeben. Dies dient auch der Finanzierung.

Die „Positionenreihe“ in der Arkadenhalle wird ausschließlich in Salzburg verbleiben, da ja auch die Aufforderung an die Künstler geht, etwas Eigenes zu schaffen. Daß die Zeichnung einen so hohen Stellenwert hat, läßt sich am Programm des Jahres 1998 bereits ablesen. Mit der Sommerausstellung „Ideal und Wirklichkeit – Das Bild des Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts – Von Bonnard bis Warhol. Arbeiten auf Papier“, verbinde ich den Wunsch, eigene Bestände unter einem ikonographischen Gesichtspunkt, dem der klassischen Figur vorzuführen, aber andererseits auch, mit Hilfe internationaler Leihgeber, das Thema des menschlichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts differenziert zu dokumentieren.

Auf diese Festspielausstellung folgen u. a. die Retrospektive der Zeichnungen von Meret-Oppenheim sowie die bereits erwähnte Schweizer Retrospektive. Das Haus versteht sich als ein dem gesamten 20. Jahrhundert verpflichtetes Museum. Im Bereich der Photographie schwebt mir vor, große, auch didaktisch ausgerichtete Übersichtsausstellungen dieses Mediums einzurichten. Diese Reihe soll mit der Ausstellung „Heinrich Kühn und seine Zeit“, also mit dem Piktorialismus, 1999 beginnen und bis zur zeitgenössischen Photographie führen. Thematische Aus-

stellungen sollen diese Reihe unterbrechen.

So gibt es etwa, gemeinsam mit dem Museum Moderner Kunst in Bozen das Projekt „Der Soziale Blick“, das die Fragestellung behandelt, wie sich Künstler heute, die mit dem Medium Photographie arbeiten, mit der gesellschaftlichen Realität auseinandersetzen. Die Ausstellungen des Sommers werden bereits in einem Teil des Hauses stattfinden, dessen Ausstellungsflächen und Lichtverhältnisse ich ändern werde.

Neues Museum: Nun gibt es für Salzburg auch noch andere Ideen, das Rupertinum räumlich zu positionieren. Beispielsweise von Dr. Schröder kommt die Vorstellung, daß die Sammlung des Rupertinums ein Teil einer eigenen Kunsthalle am Mönchsberg wird, sodaß das Rupertinum nur als Fotogalerie und -museum im Stadtzentrum bestehen bleibt.

P. Weiermair: Das Schrödersche Konzept hat sich ja inzwischen in entscheidenden Punkten verändert. Ich spreche, was das Rupertinum betrifft, immer von einem Stand- und einem Spielbein. Das Spielbein in der Altstadt haben wir, und es ist in seinem intimen Zuschnitt ein idealer Ort für Zeichnung und Photographie. Wer unsere überquellenden Depots einmal gesehen hat, wird ebenfalls das Standbein fordern, welches genauso wie eine Kunsthalle ein langjähriges Desiderat ist. Die Kunsthalle als eine für verschiedene Institutionen dienende Ausstellungshalle anzudenken, ist sinnvoll. Die Ausstellungsflächen

des Rupertinum sind begrenzt, und es ist bedauerlich, daß die Sammlung immer nur von Zeit zu Zeit gezeigt werden kann. Die feste Sammlung an Malerei und Skulptur benötigt einen Ort.

Natürlich hat Schröder recht, wenn er davon spricht, daß dieses zukünftige Museum moderner Kunst, Rupertinum, zusätzliche Bestände braucht, da die eigene Sammlung nur in Ergänzung mit Dauerleihgaben Sinn macht. Das Museum, derzeit am und nicht im Berg geplant, kann jedoch nur von der vorhandenen Identität des Rupertinum aus gedacht werden. Es zu plündern und mit der oft in wenigen Jahren akquirierten Ware deutscher oder anderer Großsammler anzureichern, halte ich nicht für einen sinnvollen Weg. Ich sehe beide Häuser noch in weiter Ferne, jedoch muß es meine Aufgabe sein, einerseits die Bedeutung der „Westlichen Albertina“ durch wohlüberlegte Erwerbungen zu steigern, zum anderen jedoch auch für das neue Haus zu sammeln und Leihgeber am Haus zu interessieren.

Die Photosammlung ist ein integraler Bestandteil des Rupertinum und es ist unser Interesse, Sammlungen an das Haus zu binden. Eine Ausgliederung erschien mir nicht sinnvoll, gerade nicht zu einem Zeitpunkt, wo man sich für einen Leiter entschieden hat, der ein ausgewiesener Photofachmann ist. Wichtig ist es für mich, das Rupertinum international bekannt zu machen, die Arbeitsverhältnisse zu verbessern, ohne dabei die Lust an konkreten Utopien zu verlieren.

Neues Museum: Werden Sie den Diskurs mit anderen Einrichtungen in Salzburg suchen?

P. Weiermair: Dieser Diskurs, von dem Sie sprechen, ist derzeit bereits in vollem Gange, und ich glaube, daß im Sinne einer optimalen Synergie unser Haus mit den anderen Häusern zusammenarbeiten sollte.

Innerhalb des Programms wird die österreichische Kunst eine wichtige Rolle spielen. Dies ist bereits bei der Sommerausstellung ablesbar, freilich nicht eine so zentrale wie bei meinem Vorgänger, Dr. Otto Breicha.

Ich sehe das Haus als einen Spiegel internationaler Entwicklungen, aber auch als ein Schaufenster österreichischer Kunst. Dabei wird die Sammlung, in der das Österreichische dominiert, eine wichtige Rolle spielen. Die Sammlungsbestände sollen in zeitlichen Abständen, die seltener zugänglichen Bereiche der Zeichnung und Photographie miteinschließend, nach stilistischen und historischen Abschnitten gegliedert, vorgeführt werden.

Neues Museum: Das bedeutet, daß die regionalen zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler kaum zum Zug kommen werden?

P. Weiermair: Ich kann mir durchaus vorstellen, daß einzelne wichtige Künstler in der „Reihe der Positionen“ gezeigt werden. Aber das Rupertinum ist natürlich ein Museum, das viele Aufgaben erfüllen muß. Dort auszustellen bedeutet auch, einen wesentlichen Stellenwert in der

zeitgenössischen Kunst zu besetzen. Daß ich mich um die Künstler der Region kümmern werde, das ist selbstverständlich. Das habe ich auch in Frankfurt immer intensiv betrieben.

Das Interview mit Prof. Peter Weiermair hat Mag. Peter Kraml geführt

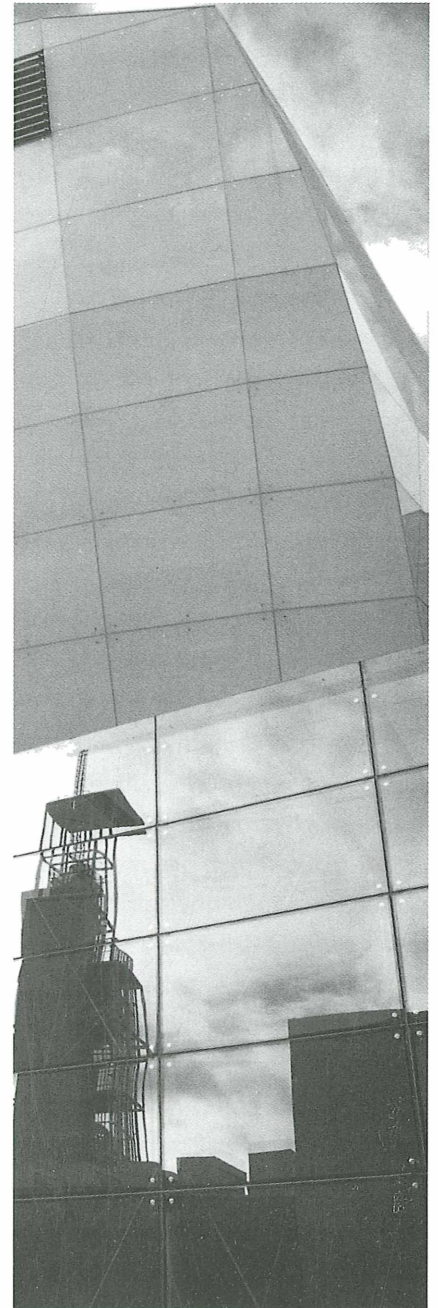
9. Österreichischer Museumstag

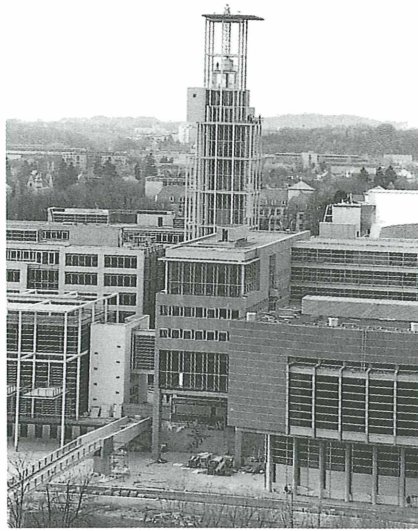
Was ist ein Museum heute? Depot, Bildungsinstitution oder Tourismusattraktion

2.– 4. Oktober 1997 in St. Pölten

Anders wie bei den vorangegangenen Museumstagen setzten Dr. Zawrel und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auf eine veränderte Kommunikationsstruktur. Die sonst übliche Form der Vorträge wurde mit zwei Ausnahmen von Arbeitsmeetings abgelöst. Die durchaus geglückte Änderung stellt sich jedoch für die Dokumentation als schwierig heraus. Arbeitsgespräche sinnvoll wiedergeben ist allemal problematischer als Vorträge zu publizieren. Dennoch versuchen wir hier für alle jene Interessierten, die nicht in St. Pölten sein konnten, eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen Gesprächsrunden.

Die beiden Vorträge veröffentlichen wir zur Gänze. Zum einen den Eröffnungsvortrag von Dr. Schröder, der in seinem Referat viele sensible Themen der Museumsarbeit angesprochen hat, und durchaus widersprüchliche Reaktionen hervorgerufen hat. Und zum anderen das Referat von Prof. Dillenz, der das Urheberrecht in den Mittelpunkt seiner Abhandlung stellte. Das Urheberrecht betrifft uns natürlich alle und ist vor allem durch die letzte Novelle zu einem großen Stolperstein in der Museumsarbeit geworden.





Was ist ein Museum heute?

Depot, Bildungsinstitution oder Tourismusattraktion

Klaus Albrecht Schröder

Die Begriffe im Vortragstitel – das Motto des Veranstalters – sollen wohl eine idealtypische Opposition provokant darstellen: und zwar aus der Perspektive des Museums. Betrachten wir das Problem aus der Perspektive des Besuchers, dann lautet die Frage des diesjährigen Museumstages: Bildungsbürger oder Tourist! Aber warum soll es nicht den bildungsbeflissenen Touristen geben? Wer kann überhaupt heute von sich behaupten, nicht und niemals Tourist zu sein? Nein, hinter „Touristenattraktion“ verbirgt sich eine Metapher: das äußerliche Interesse am Spektakulären, am Oberflächlichen; die Zerstreuung, das Marktschreierische der Werbung mitsamt deren Fallen. Demgegenüber trägt der Begriff der „Bildungsinstitution“ das Ehrenkleid des schwarzen Anzugs aus dem 19. Jahrhundert.

Ich nehme an, man hat mich eingeladen, den Eröffnungsvortrag zu halten, um dem diesjährigen Motto des Österreichischen Museumstages eine gewisse Offenheit zu verleihen. Denn an sich ist die Frage vorentschieden. Wer in unserer Branche wagte sich für den Tourismus und gegen die Bildung auszusprechen, wo doch selbst Herkules am Scheideweg dem Anstieg auf den Berg der

Tugend den Vorzug vor bequemer Befriedigung der Sinne gegeben hat.

Tatsächlich: Ich könnte es mir leicht machen und eine Philippika gegen die Oberflächlichkeit des besucherorientierten Jargons der Kulturpolitiker reiten. Ich könnte aber auch das weltfremde Agieren mancher Häuser geißeln, die in dem banausischen Museumsbesucher nur den Störefried sehen.

Der Erfolg des Kunstforums mit 300.000 bis 400.000 zahlenden Besuchern im Jahr scheint mich ja geradezu zu prädestinieren für das Lob auf den Touristen. In Tat und Wahrheit hat das Kunstforum unter den gut besuchten Häusern Österreichs prozentuell wahrscheinlich den geringsten Touristenanteil. Die fremdenverkehrsstarken Monate, in denen die Österreichische Galerie und das Kunsthistorische Museum den regsten Zulauf verzeichnen, sind vom Kunstforum aus nur als „Sommerloch“ treffend zu beschreiben. Bis zu 90% Österreicher, je zur Hälfte aus Wien beziehungsweise aus den übrigen Bundesländern kommend, prägen das Besucherbild des Kunstforums.

Andererseits bin ich im Leopold-Museum – abgesehen von der unteilbaren Gesamtverantwortung als Vor-

standsmitglied – im besonderen für die kaufmännisch-geschäftlichen Belange zuständig und muß hier Strukturen schaffen, um die Erwartung von 600.000 Besuchern im Jahr erfüllen zu können. Mit Sicherheit wird sich darunter ein überwiegender Touristenanteil befinden, der nur zu Schiele und Klimt pilgern will. Neben der Schaffung einer speziellen Infrastruktur für den touristischen Kurzbesucher mit einem sehr eingeschränkten Interesse an der gesamten Sammlung des Leopold-Museums, plane ich für dieses Haus eine eigene Abteilung für Incoming-Tourismus. Unsere Besucher wollen wir bereits in Neapel und Lyon, in Manchester und Boston, in Budapest und Berlin im Rahmen eigener Reisearrangements gewinnen.

Der Unterschied zwischen dem Kunstforum und dem Leopold-Museum kann also von der prognostizierbaren Besucherstruktur her nicht größer gedacht werden. Unabhängig von diesen diametral auseinanderweisenden Besucherkapazitäten verbietet mir mein Credo allerdings, eine Definition des Selbstverständnisses eines Museums, die nicht grundsätzlich von seinen Besuchern her, von deren Erwartungen, deren Ansprüchen, von deren Aneignungsfor-

men des Ausstellungsgutes her bestimmt wird.

Für mich kann – wie Waidacher einmal schreibt – nicht der Besucher am Museum scheitern, sondern allenfalls das Museum am Besucher. Und jegliche kritische Prüfung unserer Arbeit – von der wissenschaftlichen Forschung über die didaktische Vermittlung bis zum werblichen Außenauftreten – hat primär die Leistung des Museums, nicht die des Publikums zum Gegenstand zu haben.

Damit stehe ich im schärfsten Gegensatz zu Helmut Börsch-Supan, der in seinem Buch *Kunstmuseen in der Krise* (1993) die Prostitution der Museen beklagt: „Museen müssen jetzt wie Theater ein Programm bieten, Ausstellungen folgen einander in kurzen Abständen. Inszenierung wird allerorten verlangt. Nichts kann einfach mehr da sein. Das alles ist mit einem großen Aufwand an Werbung verbunden. Eher als einem Theater sollte ein Museum einer Bibliothek ähneln, denn Werke der bildenden Kunst sind wie Bücher.“

Börsch-Supan ortet beim heutigen Besucher geistigen Analphabetismus; er spricht gar von der „Unterentwicklung des Publikums“ Gegen diese inhumane Haltung bin ich durch persönliche Erfahrungen imprägniert. Ich weiß, wie viel Freude, persönlichen Gewinn meine Mutter aus jedem Museumsbesuch zieht, obwohl sie zweifelsohne mit völlig kunstfremden Kategorien, mit unhistorischen und oft nicht-ästhetischen, an die Exponate herantritt.

Demgegenüber moniert Börsch-Supan, daß Laien ohnehin nichts von

Kunst verstünden, weshalb man Ausstellungen mit Kopien ausstatten sollte. Das Original möge allein dem Kenner und Wissenschaftler zur Verfügung stehen: „Die modernen Möglichkeiten der Reproduktion sollten genutzt werden, um getreuen Wiedergaben von Originalen eine Akzeptanz zu verschaffen. Ausstellungen mit solchen Reproduktionen können ohne große Kosten und ohne konservatorische Risiken gezeigt werden.“

Gewiß wäre es ein Leichtes, Börsch-Supan mit seinen eigenen verqueren Ideen dem Spott auszusetzen. Spricht für ihn doch gegen Ausstellungen sogar die damit verbundene ökologische Belastung durch die „Mengen von Verpackungsmaterial, der Flug- und Autoverkehr von Organisatoren und Kurieren, der Papierverbrauch durch Reklame und überdimensionale Kataloge sowie der übermäßige Energieverbrauch durch exzessive Beleuchtung in manchmal völlig abgedunkelten Ausstellungsräumen.“ Doch die Haltung des Berliner Kollegen ist zu weit verbreitet, als daß man sie als persönliche Schrulle beiseite schieben könnte.

Lassen Sie mich einen anderen Weg gehen. Ich möchte den Besucher ins Zentrum meiner Überlegungen stellen. Ich möchte die Wirklichkeit ins Zentrum meiner Überlegungen stellen. Das ist kein affirmativer Ansatz, der die Spannung zwischen utopischem Anspruch und Realität außer acht läßt. Es ist vielmehr ein eminent historischer Anspruch.

„Es ist wichtig, Sammlungen und

Ausstellungen wieder so zu zeigen, daß Neugierde geweckt und die Vorstellungskraft angeregt wird. Die Betonung der Bildungsrolle des Museums ist fehlgeschlagen. Neue Forschungen zur Besucherpsychologie und Ausstellungswirksamkeit zeigen, daß Menschen nicht lernen wollen, wenn sie Museen besuchen. Viele Ausstellungen werden von Museumsedukatoren nach ihrer pädagogischen Angemessenheit beurteilt. Museen sind ein ernstes Geschäft geworden. In ihnen ist kein Raum für das Triviale, das Erstaunliche oder das bloß Merkwürdige. Wir müssen Bildungsarbeit leisten!“ (Eidelmann 1991, USA)

Aus dem ehemaligen Ideal, daß das Museum Bildungsarbeit leiste, aus der Hoffnung, daß dieses Ideal auch von der Realität gedeckt sei, wurde in den letzten Jahren nicht selten eine Rechtfertigung für den Mißerfolg teurer Ausstellungen.

Obwohl man spätestens seit den vielen Untersuchungen von Heiner Treinen weiß, daß Museen die ihnen zugemutete Bildungsarbeit kaum leisten können, berufen wir uns immer wieder auf diesen Anspruch, weil er – und das ist eigentlich erstaunlich – wie kaum ein anderer in der Bevölkerung vollständig unangefochten ist. Er ist auch bei jener Mehrheit der Bevölkerung unangefochten, die nicht ins Museum geht. Er ist durch auch noch so geringe Quantitäten nicht zu erschüttern, und die schwer nachweisbare pädagogische Wirkungslosigkeit von Museums- und Ausstellungsbesuchen widerlegt ihn nicht.

Aus Hilmar Hoffmanns Kampfruf „Kunst für Alle“ wurde nach der Desillusionierung die „Bildung“ zu jener argumentativen Speerspitze, die sich gegen alle richtet, die Zweifel an der Sinnhaftigkeit mancher musealer Aktivitäten und Ausstellungstätigkeiten oder Kritik an einzelnen kulturellen Unternehmen äußern. Treinen formuliert sogar pointiert, das Museum ist weniger ein Ort der Bildung als immer schon ein privilegierter Ort der Gebildeten.

Aktuell wurde die Frage unter dem Vorzeichen allgemeiner Finanzierungskrisen öffentlicher Agenda. Denn erstmals brauchen die öffentlichen Einrichtungen wieder präzise Parameter ihrer Beurteilung, um Finanzmittel zugewiesen zu bekommen. Die nächstliegende Evaluierung beruft sich auf Besucherstatistiken. Der Abwehrkampf gegen diese Evaluierung und der Rekurs auf Bildungsarbeit sind daher nicht zuletzt Symptome eines Verteilungswettkampfes.

So gesehen scheint die eingangs als Motto gestellte Frage nach dem Zweck eines Museums die eigentliche Frage zu überblenden: „Warum sollen Museen und Ausstellungshäuser mit welchen Mitteln und vor allem mit wessen Mitteln finanziert werden?“

Der seit ein, zwei Jahren im deutschen Sprachraum stattfindende Abwehrkampf gegen die Privatisierung kultureller Einrichtungen speist sich meines Erachtens gar nicht so sehr aus der Angst vor deren Kommerzialisierung. Natürlich wünschen wir alle, die wir hier versammelt sind,

kein totales Aufgehen in der Konsumation, natürlich nehmen wir alle hier die Kunst ernst, auch ernst als Erkenntnismöglichkeit.

Aber die als existentielle Entscheidungsfrage gezeichnete Karikatur, daß es nur noch zwei Kulturen gäbe – die kommerzielle und die nicht-kommerzielle –, ist absurd. Wir unterscheiden heute nicht mehr zwischen einer ernsten und einer unterhaltenden, einer etablierten und einer subversiven Kultur, einer proletarischen und elitären, urbanen und ländlichen Kultur. Wir kennen nur mehr das eine plakative Schreckgespenst: Der Kommerz verdirbt die Botschaft. Verkäuflichkeit und Erfolg sind Beweis für den Unverstand.

In Österreich haben wir dafür eine grauenhafte Symbolfigur, die nicht zufällig aus dem Fernsehen kommt. Es ist der „Musikantenstadel“. Der „Musikantenstadel“ wurde zum Totschlagargument gegen jeden, der nach der Angemessenheit der Mittel und Zwecke fragt.

„Kommerzialisierung“ wird nicht als analytischer Begriff gebraucht, der eine bestimmte Kunstvermittlung beschreiben soll. „Kommerzialisierung“, das ist der denunziatorische Abwehrgestus im Dienste des Monopols der Kunstvermittlung durch die öffentliche Hand.

Ich glaube, wir sollten die aktuelle Privatisierungsdebatte zum Anlaß nehmen, um die Funktion und den Standort des Museums von seinem Nutzer, vom Besucher her neu zu überdenken und zu bestimmen. Dabei steht für mich heute die museale Aufgabe der Bewahrung

und Konservierung außer Frage. Ebenso möchte ich in diesem Vortrag aufgrund der Themenstellung die Frage der Forschung im Museum nicht behandeln.

Wenn ich nach der Standortbestimmung des Museums aus der Perspektive seiner Nutzer frage, so frage ich auch nach einer epochalen Veränderung der Wahrnehmungsbedingungen und Rezeptionshaltungen in der Gegenwart. Und ich frage danach, welche Konsequenzen diese geänderten Wahrnehmungsweisen für ein Museum und eine Ausstellung haben, haben sollten und haben müssen.

Den häufig strapazierten Unterschied zwischen dem Ausstellungsmacher und dem Museumskustos sehe ich nicht. Es ist vielleicht nicht Zufall, daß exponierte Ausstellungsmacher wie Nick Serota aus der White Chapel-Gallery, Uwe Schneede – nach einem universitären Zwischenspiel – aus dem Hamburger Kunstverein, Jochen Pötter aus der Kunsthalle Baden-Baden oder Sybille Ebert-Schifferer von der Schirn-Kunsthalle heute renommierte Museen leiten: die Tate Gallery, die Hamburger Kunsthalle, das Ludwig-Museum in Köln, die Staatlichen Sammlungen in Dresden.

Ohne dies näher ausführen zu können, setze ich voraus, daß in unserem Forum Einverständnis darüber besteht, daß die Menschen der westlichen industrialisierten Welt gegenwartsbezogen sind, konsum- und sinnlichkeitsorientiert, Zerstreut

ung suchen und Tag für Tag, Stunde für Stunde die Zerstreuung leben, mit ihr leben. Die Alltagswahrnehmung speist sich aus Intensität, Erlebnisunmittelbarkeit, Sinnlichkeit: Mit dieser Alltagswahrnehmung ausgestattet, flanieren wir ins Museum. Wohlge-merkt: Wir! Denn die gesellschaftlichen Veränderungen, die epochaltypischen Wahrnehmungen, unser selbstverständlicher Umgang mit stärksten Reizen – das alles sind Eigenschaften, die auch den betreffen, der noch an die idealistischen Werte des Wahren, Guten und Schönen glaubt, und der ins Museum vor allem deshalb geht, um sein Wissen zu vertiefen.

Vergegenwärtigen wir uns nur für einen Augenblick, welche Wahrnehmungsfähigkeiten gefordert sind, um die vielfältigen Informationen und Reize des Verkehrsgeschehens zu bewältigen und zu verarbeiten, bis wir im Museum angelangt sind. Die Überschwemmung der Sinne durch eine chaotische Schallumwelt und eine flirrende visuelle Umwelt, ist zweifelsohne für den Üngeübten eine arge Hürde, will er plötzlich – nach dem Überschreiten der Museumschwelle – jene konzentrierte und kontemplative Haltung aufbringen, die für die adäquate Betrachtung einer zarten Silberstiftzeichnung des Jan van Eyck Voraussetzung ist. Hier kollidieren zwei verschiedene Wahrnehmungsgeschwindigkeiten.

Die geänderten Wahrnehmungsbedingungen sind die wahren Herausforderungen für unsere Kunstvermittlungsarbeit, nicht die läppische Alternative zwischen Bildungsbürger

und Touristen, die man sich dann immer vorstellt wie das abschreckende Figurenpaar von Duane Hanson in Köln. Gegen diese Herausforderungen der Zeit kommt man mit dem naiven Traumbild vom Museum als Bibliothek nicht an.

Alfons Schilling, ein Künstler, der sich seit den frühen 60er Jahren mit den Wahrnehmungsbedingungen, dem Sehapparat und seinen gesellschaftlichen Formungen befaßt, erkennt für mich recht deutlich die Folgen, die sich fürs Museum aus den erwähnten Veränderungen ergeben.

Bei der Bestimmung des Museums heute „muß man auf das eingehen, daß eine neue Art der Betrachtung“ entstanden ist. „Der Mensch hat seine Sehgewohnheiten verändert; er erlebt die Wirklichkeit anders. Er wird eine andere Art haben, ein Bild anzusehen, vom Lesen des Inhaltes bis zur Geschwindigkeit. Vielleicht hat er nur mehr einen schnellen Blick und dann ist alles erfaßt, ohne daß noch jemand ein Bild liest wie ein Buch und mit den Augen in dieser Landschaft herumwandert, um deren Details betrachten zu können. Es wird also eine völlig andere Kunstbetrachtung stattfinden, aus einem anderen Auge, mit einer anderen bildlichen Bedeutung. Das baut sich aus meiner Sicht klar aus der Erfahrung auf. Der neue Blick verlangt auch ein anderes Dabeisein oder – umgekehrt – das andere Dabeisein verlangt einen anderen, einen dynamischen Blick. Bei Museums- oder Ausstellungsbesuchen ist ja längst feststellbar, daß es beginnt, so zu funktionieren.

Warum sollte man denn heute

noch den Blick der Renaissance haben, den Blick des perspektivischen Betrachters, in einer Zeit, wo wir alle laufend in Bewegung sind, während die Perspektive einen fixen Punkt im Raum erfassen will, an dem du stehen sollst, an dem du stehen mußt? Das ist ja ein völlig anderes Weltbild. Wir können das gar nicht mehr so sehen. Es ist ja auch wunderbar, daß wir das nicht mehr können. Das ist vorbei. Natürlich hat es noch einen gewissen Wert, aber selbst den sehen wir doch schon auf eine völlig andere Art und Weise. Wir stehen nicht mehr wie ein Baum an einem Ort. Wenn ich in ein Museum gehe, bin ich laufend in Bewegung. Ich kann mich kaum lange aufhalten vor einem Bild. Es ist auch völlig falsch, wenn solche Veränderungen als Degeneration bezeichnet werden.“ (Alfons Schilling)

Natürlich kann man demgegenüber das Museum als Enklave betrachten und wie Börsch-Supan am Museum als einer „konservativen Zeitinsel“ festhalten.

Ich lege jedoch Wert darauf, daß die gewünschte kontemplative Rezeptionshaltung, die am Werk dessen Ikonologie und ästhetische Erscheinung oder auch seine historische Bedeutung ausmacht, daß diese Rezeption nur einer sehr eingeschränkten Produktion von Kunst angemessen ist: kurz, der bürgerlichen des 19. Jahrhunderts.

Es war Walter Benjamin, der in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* das zentrale Problem des historisch wandelbaren Verhält-

nisses zwischen Präsentation von Kunst, ihrer inneren Entwicklung und ihrer äußeren Umstände analysiert hat: „Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, nämlich die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.“

Tatsächlich liegt das Überraschende auf dem letzten Relativsatz, der auf die Historizität nicht nur der Kunst, sondern der Kunstbetrachtung hinweist. Der homogene Begriff des Kunst-Museums täuscht darüber hinweg, daß man Kunst so wenig wie Magie speichern kann. Wir können nur Objekte sammeln, an denen wir seit einigen hundert Jahren Kunst zu erkennen glauben. Unter demselben Begriff „Kunst“ speichern wir im Museum alles, was einmal Tempel, Kirchen, Paläste und Plätze, Wohnzimmer und Skriptorien nur sehr partiell unter dem gleichen Begriff, stets aber mit unterschiedlicher Absicht beherbergt haben.

Denn natürlich wurde aus einem Andachtsbild durch seine Transferierung in ein Museum ein Sinngebilde ganz neuer Art. Im Prozeß der Musealisierung verlieren die Objekte endgültig ihre traditionellen Gebrauchs- und Symbolisierungsweisen:

ihre kultisch-religiösen ebenso wie ihre repräsentativ-politischen Funktionen, denken wir etwa an den Typus des Fürstenbildnisses. Es ist längst eine Trivialität, daß das Museum den Objekten ihre Bedeutungen nimmt, daß es die Objekte dem Gebrauch entzieht, daß das Museum selbst mit der Tradition und einem Traditionsbewußtsein bricht. Einmal deponiert im Museum, verlieren die musealen Exponate anscheinend ihre geschichtliche Wandelbarkeit. Auch eine veränderte materielle Aneignung schließt der museale Stillstand aus; etwa die Integration von antiken Schreibtafeln in hochmittelalterliche Buchdeckel, die Verwendung antiker Spolien im Kirchenbau oder die Übernahme der Doppelsäulen des Neugebäudes in die Wiener Gloriette; einmal unter Denkmalschutz gestellt und museal petrifiziert, scheint die Aneignung von historischem Material durch die je eigene Gegenwart ausgeschlossen.

In diesen geschilderten Zusammenhängen liegt das fundamentum in re, warum das Museum mit seinen Musealisierungspraktiken zur Taubheit neigt, wenn es um die eigene Veränderung im Rahmen und im Fluß der Geschichte geht. Bewohnt und betrieben von Historikern, ist das Museum als Institution tendenziell blind gegenüber seiner eigenen Geschichtlichkeit.

Wir können aber die neuen Entwicklungen nicht einfach ignorieren, wir müssen den gegenwärtigen Besucher des Museums als eine Realität ansehen: Die Verachtung des Unge-

bildeten, die Perhorreszierung des Flaneurs aus dem Museum steht uns Kunsthistorikern vor allem als Historiker nicht zu.

Sinnlos – und zwar vor der Kraft der Geschichte sinnlos – ist es, an einem Ideal des Museums und des Museumsbesuches festzuhalten, das schon vor Dezennien untergegangen ist. Zynisch wäre es, auf die Änderungen in der Sozialstruktur unserer Besucher, auf den Paradigmenwechsel der menschlichen Wahrnehmungsstrukturen nicht zu reagieren und das Museum als Ort einer esoterischen Kunstbetrachtung zu mißbrauchen, die kaum zwei Jahrhunderte Gültigkeit hatte.

Wir müssen uns entscheiden: Wollen wir eine spezifische geschichtliche Erfahrung aufrechterhalten, die sub specie aeternitatis auch nur die Erfahrung eines historischen Augenblicks darstellt? Oder wollen wir das unmittelbare Erleben, die Erlebnishaftigkeit von Kunst in der Gegenwart als Herausforderung annehmen?

Gewiß schließt auch die Rezeption der kunsthistorisch nicht spezialisierten Freizeitmenschen, der Touristen, das ehemals auratische Erlebnis des Einmaligen nicht aus. In Wahrheit haben nicht nur das Centre Pompidou, sondern auch das Musée d'Orsay oder der Louvre das Faktum der Ereignishaftigkeit, den Unterhaltungswert der allgemeinen Kultur in ihren neuen Museumstyp längst integriert, obwohl sie prima vista so unterschiedlich aussehen, unterschiedlichen Alters sind und sich unterschiedlicher Museumskonzepte bedienen.

Diese großen Häuser funktionieren wie Ausstellungen und niemand, am wenigsten wir Kunsthistoriker, dürfte sich darüber entrüsten, daß in solch gewaltigen Ensembles nicht mehr die Geschichte des Objektes und seine Einmaligkeit rezipiert werden, sondern die Atmosphäre, in der die Objekte durch ihre Inszenierung erlebt werden; wobei stets am Anfang des Museumsbesuchs die Ekstase des Erlebnisses und am Ende die völlige geistige und körperliche Erschöpfung steht. Der schwimmende stumpfe Blick, der magnetisch vom Ausgang angezogen wird und erst wieder im Shop zu flackern beginnt, ist wohl jedem bestens vertraut.

Peter Weibel hat zu Recht das von Remy Zaugg postulierte Ideal des Kunstmuseums als einem „Ort des Werkes und des Menschen“ als Ideologie durchschaut: „Diese Leute gehen von einer idealen Vorstellung und von idealen Individuen aus. Ich sehe darin Elemente des gegenwärtigen Kulturkampfes, mit dem ein neues Zeitalter verhindert werden soll. Kulturpolitisch ist es nicht korrekt, für die happy few Museen einzurichten, als Tempel, wo sie dann ungestört ihre Tage verbringen können.

Wo sind denn diese Individuen, die sich so andächtig in Kunst hineinversenken? Ich sehe doch an den Künstlerkollegen genauso wie an den Kunstkritikern und Herausgebern von Kunstzeitschriften, daß sie alle in wenigen Minuten durch Museen und Ausstellungen rasen, sich höchstens für eine Großausstellung einmal zwei

Stunden Zeit nehmen. Also ist man wieder einmal dabei, eine Figur zu erfinden, die es nicht gibt. Die politische Gefahr daran ist, daß das zur Verachtung der Masse führt. Ich muß diese Masse akzeptieren als eine Ansammlung individuell gleich zu bewertender Menschen. Daß die meisten Museen das nicht tun, zeigt, wie sehr sie von dieser Verachtung infiziert sind.“

Gerade in Wien bestehen gute historische Voraussetzungen für die Orientierung am Besucher und an dessen Bedürfnissen. In Wien wurde 1925 das heute noch bestehende Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum von Otto Neurath, dem Philosophen, Soziologen und Bildungspolitiker, gegründet. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, daß sich Otto Neurath mit seinem völlig neuartigen Ansatz der Besucherorientierung gegen die Tradition gestellt hat, die von den Objekten der Ausstellung, nicht von ihren Adressaten ausging: „Die Museen der Zukunft werden von den Interessenvertretern der Museumsbesucher organisiert werden müssen, und nicht von Spezialisten, die ausstellen wollen, was sie für wichtig halten. Ist nicht gerade das das Betrübliche bei den meisten Ausstellungen, daß jeder Aussteller seine eigenen speziellen Absichten verfolgt?“ (Otto Neurath, 1925)

1936, zwei Jahre nach der Schließung des Museums, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg wiedereröffnet wurde, schreibt Otto Neurath: „Wenn man alles in Betracht zieht, war das Gesellschafts- und

Wirtschaftsmuseum in Wien ein Museum, das sich den Menschen zum Maßstab nahm und die Bedürfnisse des Mannes von der Straße zur Grundlage seiner Arbeit machte.“

Ich kann und will gar nicht leugnen, daß natürlich für Otto Neurath nicht nur der Ausstellungs- und Museumsbesucher im Zentrum gestanden ist, sondern daß sein neues Museumskonzept von einem starken pädagogischen Impetus getragen war, der noch heute in diesem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum mehr als in jedem anderen mir bekannten Museum zu spüren ist. Wir könnten daraus lernen, daß wir stets aufs neue die Wahrnehmungsebene der Besucher unserer Museen und Ausstellungen sondieren müssen. Die Ebene, auf der wir uns mitteilen, verfehlt nicht selten die unserer Besucher.

Ich benütze im Kunstforum bekanntlich schon bisher intensiv das Instrument der Meinungsforschung, wobei wir bislang fast ausschließlich die Befragung von Besuchern vorgenommen haben; den Nicht-Besucher mußten wir aufgrund des Mißverhältnisses zwischen Befragungsaufwand und Befragungsergiebigkeit meistens ausblenden. Generell bin ich jedoch davon überzeugt, daß wir hier in Österreich immer noch viel zu wenig von unseren Besuchern und über unsere Besucher wissen.

Ich habe jetzt im Kunstforum an die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit den Auftrag gegeben, über ein Jahr lang die Struktur unserer Ausstellungsbesucher zu ermitteln: Alter,

Bildungsniveau, Nationalität, Wiener oder Besucher aus österreichischen Bundesländern. Die unmittelbare Herkunft wird also ebenso erfragt werden wie das Interesse an den Ausstellungen und die Motivation, diese zu besuchen.

Ich möchte wissen, ob die Besucher zu uns kommen, um Erholung zu suchen, ob sie an Bildung interessiert sind; wie viele Touristen befinden sich unter ihnen und wie viele Kunsthistoriker, wie hoch ist der Prozentsatz von Sammlern und wie hoch jener von Zufallsbesuchern, das, was man Laufpublikum nennt und am ehesten mit einem Standortvorteil im Zentrum der Bundeshauptstadt zusammenhängt.

Ich möchte aber auch wissen, wie sich all diese Besucherstrukturen auf die unterschiedlichen Monate des Jahres sowie auf die sieben Wochentage aufteilen. Und ich lasse diese Besuchererhebung durchführen, um zu erfahren, wer an welcher Art von Ausstellung warum interessiert ist: Die monographische Ausstellung über Ernst Ludwig Kirchner wird ebenso abgefragt werden wie der Epochenüberblick über die Russische Avantgarde, die Ausstellung altniederländischer Zeichnungen ebenso wie die einer Privatsammlung von Meisterwerken der klassischen Moderne.

Selbstverständlich wird diese Umfrage manche Ergebnisse zeitigen, die uns längst vertraut sind, mit anderen betreten wir Neuland: So kann ich etwa bis heute die banale Frage nicht beantworten, wieviele verschiedene Besucher ins Kunstforum

gehen. Unsere Eintrittskarten zählen die Besuche, nicht die Besucher. Ich gehe davon aus, daß das Kunstforum angesichts des hohen Prozentsatzes von Inländern – zwischen 80 und 90 Prozent; in absoluten Zahlen waren das 1996 315.000 Inländer – einen nicht zu unterschätzenden Anteil von Mehrfachbesuchern aufweist. 50.000 bis 60.000 Touristen werden vermutlich demgegenüber weitestgehend als Einfachbesucher aufscheinen.

Ein Teil unserer Besucherforschung wird dem Ausstellungsbesuch selbst gelten. So möchte ich erfahren, was Besucher vor dem Betreten der Ausstellung von dieser beziehungsweise vom Thema wissen und welche Erwartungshaltung sie mitbringen. Nach dem Besuch der Ausstellung wollen wir die Resonanz unserer Präsentationen nach verschiedenen Parametern hin überprüfen. Ich hoffe auch, daß es gelingen wird, durch entsprechendes Datenmaterial aussagekräftige Informationen über mittelfristige Wirkungen, eine allfällige Lektüre des Katalogs und ähnliches mehr zu erhalten.

Schon bisher habe ich zweimal jährlich verschiedene Ausstellungsthemen – mögliche wie unmögliche, wünschenswerte wie utopische – auf ihr potentielles Interesse bei unseren Besuchern abgefragt. Dies vor allem in Hinblick auf das Ausstellungsbudget. Erst die Abschätzung des Besucherpotentials und damit die Einschätzung der Einnahmen hat mich instand gesetzt, maximale Ausstellungskosten im Vorhinein zu definieren.

Neben dieser Besuchererfor-

schung interessiert mich jedoch auch der Nichtbesucher. Ihm wird eine eigene professionelle Meinungsumfrage gelten. Hier wird vor allem zu unterscheiden sein zwischen dem harten Kern von Nichtbesuchern (ohne weiterführende Schulbildung und ohne qualifizierte Ausbildung) und jenen Nichtbesuchern, die zwar an Kunst interessiert sind, aber an Äquivalenten zu Museen und Ausstellungshäusern partizipieren: Sei es, weil sie keine Bereitschaft zur außerhäuslichen Aktivität aufbringen, sei es aus anderen Gründen.

Ich bin der Überzeugung, daß wir alle zusammen viel lernen und erfahren würden, wenn wir vergleichbare Umfragen in verschiedenen Museen und Ausstellungshäusern, in verschiedenen Städten durchführten. Mag sein, daß da und dort dann ein Bewußtsein dafür entwickelt würde, daß eine bestimmte Gemeinde bereits eine Überkapazität an musealen Einrichtungen hat? Mag sein, daß die eine oder andere Museumsgründung unterbliebe, weil das Argument des „Bildungsauftrags“ allein nicht gewichtig genug ist.

Sie haben aus dem bisher Gesagten oft direkt, oft nur unterschwellig eine große Skepsis gegenüber dem propagandistisch mißbrauchten Argument des Bildungsauftrags herausgehört. Man muß nicht ein Skeptiker sein wie Heiner Treinen, der in seinen vielen Büchern und Aufsätzen, manchmal schon fast gebetsmühlenartig ausführt und nachweist, wie gering der Bildungseffekt eines Museumsbesuches ist – und wie groß

im Wahrnehmungsprozeß der Anteil dessen ist, was wir „Zerstreuung“ nennen. Heiner Treinen spricht vom „aktiven Dösen“: „Charakteristisch dafür ist Zweckfreiheit; das heißt eine relativ planlose Tätigkeit, die nicht auf rationale Problemlösung, auf instrumentelle Bezüge oder auf realistisch einschätzbare Zukunftsgestaltung gerichtet ist. Mit dem Dösen ist jedoch keineswegs Passivität, Ideenlosigkeit, Suche nach Ruhe oder Ähnliches verbunden. Im Gegenteil: Das Aktive am dösenden Verhalten besteht gerade darin, Daueranregungen zu gewinnen und aufrecht zu erhalten. Die gesuchten expressiven Reize aber haben eine problematische Eigenschaft für dösende Zwecke: Sie nutzen sich bald ab und verlieren damit ihre Funktion der angenehm zweckfreien geistig-psychischen Anregung. Aus diesem Grund werden sie durch fortwährend neue expressive Reize ersetzt.“ (Heiner Treinen)

Es wäre wahrscheinlich sehr lehrreich, wenn Kunsthistoriker, Abteilungsleiter und Direktoren manchmal für einige Stunden wie Aufseher im Museum, in der Ausstellung sich aufhielten und Besucher beobachteten. Ich mußte feststellen, daß Treinens Beschreibung den Kopf auf den Nagel trifft. Indem Treinen jedoch immer wieder auch aufgrund eines vergleichbaren Verhaltens und Wahrnehmens im Museum und vor dem Fernsehschirm den zutiefst mißverständlichen und negativen Ausdruck des „kulturellen window shoppings“ benützt hat, haben seine Einsichten eine vorschnelle Abwehrhaltung provoziert.

Wenn eine Ausstellung wirksam sein soll – und wer wünschte das nicht –, muß sie auf die Interessen, die Bedürfnisse und die Wahrnehmungsfähigkeiten der Besucher abgestellt sein. Nicht zuletzt die Uneinheitlichkeit der Gesamtheit der Besucher fordert von uns eine Differenzierung auch bei den Aufgaben des Museums.

Die Rechtfertigung und der Existenzgrund des Museums, so postuliert Friedrich Waidacher in seinem Handbuch der allgemeinen Museologie, münden in der Nutzung seiner Sammlung durch Präsentation. Nicht das Sammlungsobjekt selbst, sondern das Erlebnis, das es in uns hervorruft, muß das Ziel aller musealen Arbeit sein. Daher kann sich diese nicht freimachen von dem, was in unserer Welt generell gilt, was passiert und wie es passiert. Peter Gorsen – mit Sicherheit ein Gewährsmann für strenge Intellektualität, für seriöse, vertiefende Kunstrezeption, mit Sicherheit kein Abbild eines konsumfixierten Yuppies, der am Fernseher herumzappt –, Peter Gorsen also sieht im homo ludens die Verkörperung des Zeitgeistes. Zwar gibt es und wird es weiterhin eine „residuale Intellektuellenkultur geben, in der Schwieriges sein kleines Publikum hat. Mit Blick auf die gesamte Kulturgesellschaft sind dies aber völlig marginale Sektoren.“

Gorsen bezweifelt nicht, daß nicht weiterhin ein in kleiner Auflage erscheinendes Buch eine geistige Kraft entwickeln kann. Ein Massenmedium jedoch, wie es eine Ausstellung ist, wird sich der inszenatori-

schen Gestaltung der Massenkultur schon aus Gründen der Finanzierung schwerlich verweigern können. In bezug auf die österreichische Situation stellt Gorsen fest: „Das beste Beispiel ist, wie Kunst heute inszeniert wird und daß die Inszenierung von Kunstobjekten wichtiger wird als die Objekte selbst. Von Harald Szeemann und gerade in Österreich von Holleins „Traum und Wirklichkeit“ bis hin zu Veranstaltungen von André Heller sind markante Beispiele dafür geliefert worden, daß nicht die schlichte Autonomie der Kunst den Erfolg macht, sondern gerade die Einbettung einzelner, sich ausschließender Artefakte in einen allgemeinen, sinnlichen, hochgradig inszenierten Rezeptionszusammenhang.“

Nachdem also die absolute Didaktisierung der Kunst – idealtypisch in den 70er Jahren im Historischen Museum in Frankfurt verwirklicht – abgewehrt wurde, kommt es nach den musealen Festivitäten der 80er Jahre zu einer abermaligen Abwehr der Inszenierung. Die Schrifttafel didaktik wurde abgelöst von der dominierenden Kommunikation der Freizeitgesellschaft: beide verfehlen die Konzentration auf das ausgestellte Werk. Schließt sich damit der Kreis? Und haben Leute wie Börsch-Supan recht, wenn sie in den mittleren 90er Jahren auf ein Wahrnehmungsideal des 19. Jahrhunderts rekurren, um das Gespenst der Popularisierung ebenso zu bannen wie die in der Verschulung zutage tretende allgegenwärtige Verwaltung unserer gesellschaftlichen Lebenswelt?

Unsere Umwelt, unsere Gesell-

schaft und wir als ein Teil von ihr, sind in ihrer Erscheinungsweise vom inszenierten Warenangebot bestimmt. Das ist ein Faktum, das ist nicht notwendig eine Deformation. Allein, in so einer Welt kann man vermutlich tatsächlich nur durch eine spezielle Inszenierung Kunst an den Mann bringen. Und in der Tat ist ja in den letzten Jahren der ästhetische Standard in der Präsentation von Kunst von den Hängevorrichtungen über die Ausmalung, die Beschriftung bis zur Bemalung markant gestiegen. Angesichts der gegenwärtigen Professionalisierung des Präsentationswesens nehmen sich die Ausstellungen der 60er und 70er Jahre hilflos aus.

Auch wenn die Inszenierungen heute weniger aufdringlich sind als in den 80er Jahren – ohne in die politisch motivierte Vernachlässigung des Repräsentativen der 70er Jahre zurückzufallen –, wird mehr denn je am Auftritt der Kunst gearbeitet. Das liegt ebenso sehr an der Kunst selbst wie an ihrem Rezipienten, weshalb ja auch die Ausstellungen nicht-zeitgenössischer Kunst sich längst nicht mehr in der scheinbaren Interesslosigkeit früherer Ausstellungsräume gefallen.

Ich behaupte, daß das selbst für jene Präsentationsformen gilt, die gegen den Trend des kollektiven ästhetischen Erlebens arbeiten. Und das ist gut so! Sind wir darum als Museumsleute immer schon Gefangene der Erwartungen des Publikums, für das wir arbeiten und das uns direkt oder über Steuermittel indirekt finanziert? Führt eine

moderne Auffassung des Museums als Dienstleistungsbetrieb automatisch in die Unterhaltungsindustrie? Und sind Museen oder Ausstellungen mit hohen Besucherzahlen schon kraft der Besucherquantitäten korrumpiert?

Nein: Ausstellungen und museale Präsentationen, die den Rezipienten in sein Recht setzen, müssen nicht oberflächliche Unterhaltung bieten, auch wenn sie Unterhaltung bieten.

Wer etwas herstellt (Zeitungen, Brot, Filme, Bücher oder Ausstellungen) oder einen Dienstleistungsberuf ausübt (Friseur, Schalterbeamter oder Museumsführer), wird gut daran tun, auf seine Abnehmer zu horchen. Aus diesem „marktkonformen Verhalten“ folgt keineswegs die Nivellierung aller gesellschaftlichen Aktivitäten oder die Gleichschaltung nach unten innerhalb einer Branche: Die FAZ sieht anders aus als die Bild-Zeitung.

„Kommerzialisierung“ ist nicht das unausweichliche Ergebnis jeglicher Orientierung am Markt. Soweinig ich glaube, daß privatwirtschaftlich initiierte und finanzierte Kulturaktivitäten per se eine marktschreierische Kommerzialisierung zur Folge haben, so wenig glaube ich, daß nur die Privatisierung imstande ist, erfolgreiche – und damit meine ich hier im Rahmen des gestellten Themas: besucheradäquate – Museums- und Ausstellungsarbeit sicherzustellen.

Ich gebe meinem Freund Konrad Paul Liessmann vollkommen recht, wenn er schreibt: „Die Unsicherheit des Staates im Umgang mit Kunst ist ein Symbol für eine Krise des Staates. Dieser traut sich nichts mehr zu.

Jeder Private, so verkündet der Staat selbst, kann es besser als ich.“ (1997)

Wer die Ausstellungsaktivitäten des Bundes in den 80er Jahren mit denen der 90er Jahre vergleicht, kann nur staunen über die Qualität, die in jeder Hinsicht hier Platz gegriffen hat. Ich glaube schon, daß das auch mit einem erstmals in der Geschichte der österreichischen Museen und Ausstellungshäuser stattfindenden geistigen Wettbewerb zu tun hat. Auch inhaltliche Gegenpositionen wie zwischen der Kunsthalle Wien und dem Museum moderner Kunst schließen ja eine konstruktive Zusammenarbeit keineswegs aus.

Wir alle aber stehen im Wettbewerb mit dem übrigen Freizeitangebot – hier allerdings nun keineswegs einem geistigen allein: So lange wir uns dessen bewußt sind, werden wir den Besucher willkommen heißen wie jeder andere Dienstleistungsbetrieb. Wir werden ihn nicht als „Pensionisten“ oder „Hausfrau“ denunzieren, und wir werden nicht das erfolgreiche Museum als „Touristenfalle“ verschreien.

Vielleicht sollten wir uns wieder auf Bert Brecht besinnen: „Unterhaltend belehren, belehrend unterhalten.“ Das ist kein neues Postulat, aber es muß vermutlich unter geänderten Bedingungen ständig erneuert werden. Vielleicht ist Popularisierung ein niemals vollendetes Projekt!

Recht und Museum

Walter Dillenz

Das Thema „Recht und Museum“ umfaßt eine große Vielfalt von Rechtsbeziehungen, die zwischen Museum und dem Rest der Welt bestehen, die sich aber nicht wesentlich von den allgemeinen unterscheiden. Ich werde mich daher auf museumsspezifische Beziehungen beschränken und das Thema „Urheberrecht und Museum“ in den Mittelpunkt rücken.

Das Urheberrecht ist das Gegenteil einer wertneutralen Ordnungsvorschrift. Wertneutrale Ordnungsvorschriften gibt es eine Menge, z. B. wenn sie einen Rechtsakt setzen, daß sie in einem Hof möglichst viele Autos abstellen können, dann wird es vom Zweck bestimmt sein, ob sie eine Schräg- oder Parallelparkordnung einführen. Das ist eine Ordnungsvorschrift ohne ideologischen oder sonstigen Hintergrund. Das Urheberrecht ist das genaue Gegenteil. Man kann es ohne geistigen Hintergrund, ohne Ideologie nicht verstehen.

Daher ist es auch von Belang, wo das Urheberrecht seine Wurzeln hat. In der griechischen und römischen Rechtsgeschichte kommt es nicht vor. Es taucht erst mit der Idee, daß die Person mit ihrer Arbeit verbunden ist, zur Zeit der Aufklärung auf. John Locke hat die Arbeitstheorie als Basis entwickelt: Die Ergebnisse des Schaffens sollen dem zukommen, der mit seinen Händen „geschaffen“ hat.

Aus dieser persönlichkeitsfreundlichen Einstellung entwickelt sich dann auch das Urheberrecht. Was ursprünglich für die Arbeit mit Händen gilt, wird in den Bereich der geistigen Arbeit weitergetragen. Was jemand mit Geist, Phantasie, Talent schafft, soll auch ihm zugehören. Die eigentliche Basis bildet die emotionale Verbindung zwischen dem Urheber eines Werkes und dem Werk. Und wenn sie Entscheidungen des Obersten Gerichtshofes durchlesen, dann schlagen hier emotionale, ideologische Töne durch, die wir von anderen Rechtsbereichen überhaupt nicht kennen. Es ist also nicht verwunderlich, daß während der Kulmination der Französischen Revolution 1791 und 1793 die ersten Urheberrechtsgesetze entstanden sind. Man wollte gerade zur Zeit großer Unruhen die Persönlichkeit des Urhebers in den Vordergrund rücken.

In Österreich hat es 1895 das erste halbwegs moderne Recht gegeben und seit 1936 das auch heute noch gültige, mit zahlreichen Novellen natürlich, die hauptsächlich auf die technischen Neuerungen Rücksicht nehmen.

Mit der letzten Neuerung soll europäisches Recht umgesetzt werden. Die Zugehörigkeit zur Europäischen Union ist für die Rechtsentwicklung ganz wesentlich geworden, auch für das Urheberrecht. Dem-

nächst steht in diesem Zusammenhang eine weitere Rechtsfrage, das sogenannte *Folgerecht* zur Debatte. Das bedeutet, die Beteiligung des Urhebers am Weiterverkauf von Werken der bildenden Kunst; ein eher umstrittenes Gebiet. Galerien und Galerienbesitzer schlagen bereits Alarm.

Ein kurzer Überblick über das Rechtsgebiet

Das *Werk* ist der zentrale Begriff des Urheberrechts. Ohne *Werk* kein Urheberrecht. Im Gesetz von 1936 heißt es etwas altertümlich: „Werke sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst“ Um ein *Werk* zu sein, muß es in eine der vier Kategorien passen. Und diese Zuordnung hat sich als besonders schwierig herausgestellt. Wie kategorisiert man ein Werk der Gartenbaukunst oder der Ingenieurkunst – eine Brücke sollte doch auch unter den Schutz des Urheberrechts fallen. Das Problem erhebt sich auch im Bereich der modernen Kunst. Was ist ein Ready-made, ein *Objet-trouvé* oder das von Termiten angenagte Holzstück, das als Kunstwerk präsentiert wird. Diese Erscheinungen der modernen Kunst sind Dinge, die den Urheberrechtler ungeheuer verwirren. Das Ergebnis

dieser Problematik ist die sogenannte *Präsentationstheorie*: Alles, das was als Kunstwerk präsentiert wird, ist urheberrechtlich ein schützbare *Werk*. Darin sehen manche die Kapitulation des Urheberrechts vor der modernen Kunst. Alles, was als Kunstwerk präsentiert wird, ist urheberrechtlich ein schützbare *Werk*. Der Urheberrechtler läßt sich demnach sagen, was als Kunst präsentiert wird, wird wohl auch Kunst sein, und gilt als *Werk*. Auch ein Gebrauchsgegenstand kann ein Werk sein.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ab welcher Werkhöhe liegt denn überhaupt ein Werk vor? Ein Werk der Literatur besteht aus Wörtern. Technisch gesehen kann das Aneinanderreihen von Wörtern ein Werk der Literatur ausmachen. Nur, wo ist die Grenze zwischen der Wortfolge „Rauchen verboten“ und den „Buddenbrocks“ von Thomas Mann?

Der letzte Problempunkt ist das sogenannte *Sammelwerk*. Die Zusammenstellung von einzelnen Elementen kann kreativ sein. Die Anfrage, ob durch das Zusammenstellen einer Sammlung von Kunstgegenständen auch ein übergeordnetes *Sammelwerk* entstehen kann, hat der Oberste Gerichtshof in diesem speziellen Fall verneint, was aber nicht ausschließt, daß eine besonders intelligent und kreativ zusammengestellte Sammlung zum Kunstwerk wird.

Ein Beispiel für die Entscheidungen des Obersten Gerichtshofes: Ein *Werk* ist auch etwas, das einfache und naturalistische Darstellungen

beinhaltet. Eine ganz naturalistische Wiedergabe einer Mostpresse aus einem oberösterreichischen Heimatmuseum wurde mit folgender Begründung als Werk bezeichnet: Durch die Auswahl der Betrachtungswinkel und durch die Zusammenstellung der Betrachtungswinkel kann ein *Werk* entstehen.

Ebenfalls prinzipiell schützenswert sind *Werke* aus dem Bereich der Gebrauchsgraphik. Gebrauchsgegenstände wie z. B. die Le Corbusier-Liege sind nach einem Entscheid des Obersten Gerichtshofes auch geschützt. Der Gebrauchszweck schadet dem *Werk* nicht, lediglich die Breite der Gestaltungsmöglichkeiten wird eingeschränkt, da der Gegenstand gebrauchsfähig sein muß.

Zu *Sammlung* und *Sammelwerke* ist der Oberste Gerichtshof zu folgendem Beschluß gekommen: „Die Eigentümlichkeit der Sammelwerke kommt in ihrer Auswahl und oder Anordnung zum Ausdruck, Maßgeblich ist das Sammeln und Sichten oder Ordnen und Aufeinanderabstimmen. Das bloße Aneinanderreihen oder Einteilen nach äußeren Gesichtspunkten genügt nicht.“ Demnach liegt überall, wo nicht ohnehin eine zwingende Anordnung vorhanden ist, wie z. B. beim Telefonbuch, wo die kreativen Gestaltungsmöglichkeiten sehr beschränkt sind, ein Sammelwerk vor. Dem Sammler, dem Zusammensteller kommt bei kreativer Anordnung ein Urheberrecht zu.

Auf diesem Weg wurde der *Werkbegriff* eingegrenzt. Ein *Plagiat* des *Werkes* kann vom Urheber ver-

folgt werden. Das *Plagiat* gibt es sogar im Römischen Recht. Ein Plagiarius war jemand, der eine Person aus seiner Bindung entführt hat, z.B. einen Sklaven von seinem Herrn. Dieses Herauslösen aus einer natürlichen Bindung wurde dann in weiterer Folge auf das Werk angewendet. Ein Plagiat ist die Nachahmung eines Werkes unter falscher Urheberbezeichnung.

Wie kommt der Urheber zu seinen Rechten?

Vom Gesetzgeber wurden dafür die sogenannten *Verwertungsrechte* eingeführt. Eines davon ist das klassische *Vervielfältigungsrecht* (das englische Wort *Copyright*). Die Wurzel des Urheberrechts ist das *Copyright*, das Recht zu vervielfältigen und diese vervielfältigten Stücke auch zu verbreiten sowie das Recht, ein Werk aufzuführen oder zu senden.

Die Grundkonstruktion ist folgende: Der Urheber bekommt die *Verwertungsrechte*, das sind absolute Rechte, und er erlöst Geld, indem er gestattet, das Werk auf eine ihm vorbehaltene Art und Weise zu nutzen. Man bezeichnet diesen Vorgang als *Einräumen von Lizenzen*. Darüber hinaus gibt es *Persönlichkeitsrechte*, die sich aus dem angesprochenen ideologischen Verhältnis ergeben. Als „Vater“ des Werkes hat man auch das Recht die Vaterschaft öffentlich zu bekennen und darauf zu bestehen. Das „droit de paternité“ und das Recht auf Schutz gegen Entstellung des Werkes sind Grundpersönlichkeitsrechte des Urhebers.

Freie Werknutzung

Es gibt natürlich immer Situationen, in denen man das Interesse der Allgemeinheit gegen das Interesse des Urhebers abwägt. Es ist z.B. im Interesse der Allgemeinheit, daß die Werke des Autors Thomas Bernhard in Schulbüchern behandelt und damit abgedruckt werden, auch wenn es gegen den Willen des Urhebers geschieht. Der Urheber kann sich in diesem Fall nicht wehren.

Dauer des Urheberrechts

70 Jahre nach dem Tod des Urhebers kann jeder das Werk frei verwenden. Gezählt wird mit dem ersten Jänner des Folgejahres, z.B. ist Claude Monet 1926 gestorben, die Schutzfristen für die Werke Monets sind also mit 31. 12. 1996 abgelaufen.

Verwandte Schutzrechte – urheberähnliche Schutzrechte

Der Interpret ist eine kreative Persönlichkeit. Jede Interpretation eines Musikstückes ist individuell. Deshalb bekommt der Interpret zwar keine Urheberrechte, aber abgeschwächte ähnliche Rechte: *Verwandte Schutzrechte, Leistungsschutzrechte, oder Nachbarrechte*. Diese Rechte stehen auch gewissen anderen Gruppen zu: Interpreten, Tonträgerherstellern, Rundfunkunternehmern, Lichtbildherstellern, d.h. allen Gruppen, die einen halbkreativen Beitrag leisten oder zumindest in der Vermarktung tätig sind. Sie alle genießen dem Urheberrecht ähnliche Rechte, wobei

es nicht leicht ist, den Unterschied zwischen einem Werk und einer eben genannten Leistung zu machen. Es gibt also ein Werk der Lichtbildkunst, und es gibt bloße Lichtbilder. Schnappschüsse versus Bilder eines Kunstfotografen.

Der wesentliche Unterschied ist in der Schutzfrist. Ein bloßes Lichtbild ist nur 50 Jahre ab der Aufnahme geschützt. Die Leistungsschutzrechte haben aber ein ganz anderes Schutzfristsystem. Die Zählung beginnt nicht mit dem Tod des Urhebers, sondern mit der ersten Veröffentlichung oder Ausstrahlung. Ein Beispiel: Wenn man den Film „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl als Dokumentation betrachten würde, wäre er schon lange frei. 1935 wurde dieser Film gedreht plus 50 Jahre ist 1985. Wenn man „Triumph des Willens“ als Filmwerk klassifiziert, was auch der Fall ist, dann haben wir es mit 70 Jahren Schutzfrist zu tun, und außerdem beginnt die Frist erst mit dem Tod der Regisseurin, die noch am Leben ist. In diesem Fall würde der Schutz irgendwann gegen Ende des 21. Jahrhunderts enden.

Durchsetzungsmöglichkeiten des Urheberrechts

Dieses Instrument darf man nicht unterschätzen. Der Gesetzgeber hat das Urheberrecht mit dem schärfsten Sanktionsinstrumentarium ausgerüstet, was sich mit der besonderen Verletzlichkeit des geistigen Eigentums erklären läßt.

Es gibt den primären Anspruch auf *Unterlassung*, d. h. jeder kann die

Unterlassung eines Eingriffs begehren. Im Gastgewerbe z. B. ist der Inhaber schuldig, zu unterlassen, wenn in seinem Betrieb Musik ohne Zustimmung der AKM gespielt wird.

Es gibt die *einstweilige Verfügung*, wo z. B. in letzter Minute vor der Ausstellungseröffnung eine einstweilige Verfügung vom Gericht kommt, die besagt, ein bestimmtes Stück muß aus der Ausstellung entfernt werden, weil die nötige Zustimmung fehlt. Eine einstweilige Verfügung ist häufig, und falls die Verletzung des Urheberrechts nicht unterlassen wird, ist das ziemlich teuer. Eine weitere Maßnahme ist die Vernichtung des Eingriffsgegenstandes, das bedeutet illegale CDs werden etwa im Fernheizwerk vernichtet. Die Vernichtung des Gegenstandes ist keine leichte Sanktion, außerdem ist die Veröffentlichung des Unterlassungsurteils auch nicht bloße Nebenstrafe, sondern sie wird häufig sehr teuer. Eine einspaltige Veröffentlichung im Kurier kostet z.B. 120.000,- Weitere Maßnahmen sind *Rechnungslegung, Schadenersatz* und *Gewinnherausgabe*. Wenn eine Gesetzesverletzung bewußt gemacht wurde, sieht das Gesetz auch eine strafrechtliche Sanktion vor: Freiheitsstrafe bis zu sechs Monaten oder Geldstrafe bis zu 360 Tagsätzen.

Ausstellungsrecht

Das *Ausstellungsrecht*, das 1996 neu eingeführt wurde, sieht vor, daß das geschützte Werk, das öffentlich ausgestellt wird, einen Vergütungsanspruch auslöst. „Das öffentliche

Ausstellen von Werksstücken, wenn sie zu Erwerbszwecken entgeltlich ausgestellt werden.“ *Entgeltlich* meint, wenn man für den Besuch der Ausstellung Eintritt bezahlt und mit *Erwerbszweck* wollte der Gesetzgeber die Museen ausschließen, die zwar durch Entgelt zugänglich sind, aber nicht zu Erwerbszwecken betrieben werden. Der Gesetzgeber hat jedoch übersehen, daß Museen als Einrichtungen des Bundes oder von öffentlichen Körperschaften teilrechtsfähig sind, sie agieren in einem gewissen Rahmen als selbständiger Wirtschaftskörper. Die Forderungen der Verwertungsgesellschaft sind 14% des Eintritts oder zumindest zehn Schilling pro Besucher. Das Ausstellungsrecht ist also in der Sackgasse, weil es zu keinen Verträgen und noch zu keinen Zahlungen gekommen ist.

Ein weiterer Fall ist der *Schutz geistiger Interessen*. Wenn man ein Werk aus der eigenen Sammlung für Einladungen, Kataloge, Kalender u.a. reproduzieren möchte, ist es wichtig zu wissen, wer die Rechte besitzt. Die bloße Tatsache, daß ein Werk in einer Sammlung, in einer Ausstellung ist, bedeutet nicht, daß z.B. dem Museum Rechte wie dem Urheber zustehen. Das heißt für die Reproduktion von geschützten Werken ist in jedem Fall die Zustimmung des Urhebers oder seiner Verwertungsgesellschaft notwendig. Weiters ist der *Schutz der Werkintegrität* zu beachten. Man darf ein Werk nicht durch Eingriff verändern. Bereits der verkleinerte Ausschnitt einer Buchtitelzeichnung verstößt gegen das Änderungsverbot.

Die Auswahl des Ausschnitts und die Verkleinerung hätten schon als Eingriff in die Werkintegrität der Zustimmung des Urhebers bedurft. Auch das Kolorieren von Schwarzweißfilmen ist ein Eingriff, der ohne Zustimmung des Urhebers zu unterlassen ist, auch wenn der Vertreiber mit der kolorierten Fassung bessere Preise am Markt erzielen kann.

Ein weiterer Punkt, der zu beachten ist, ist die *Urheberbezeichnung*. Der Urheber bestimmt ob und in welcher Weise das Werk namentlich bezeichnet wird. Das Weglassen des Namens verstößt ebenfalls gegen die geistigen Interessen des Urhebers.

Noch eine Spezialität, der sogenannte *Zugang zum Werkstück*. Als Inhaber des Werkstückes muß man Eingriffe des Urhebers unter gewissen Umständen dulden. Der Inhaber muß dem Urheber das Werk zugänglich machen, z. B. um es zu vervielfältigen, dabei sind jedoch die Interessen des Besitzers zu berücksichtigen. Der Besitzer ist nicht verpflichtet, das Werk herauszugeben, und er ist auch nicht verpflichtet, für die Erhaltung des Werkes zu sorgen. Im einzelnen gibt es natürlich Sonderbestimmungen und Interessensabwägungen. Aber im Prinzip ist hier eine Übersteuerung des körperlichen Eigentums durch das geistige Eigentum zu registrieren.

Das Recht der *Schaffensdokumentation* eines bildenden Künstlers. Der Verleger eines Kunstbuches muß niemandem gestatten, Teile des Buches zu reproduzieren, außer dem Urheber selbst, wenn der sein Werk schaffen damit dokumentieren will.

Photographie

Der Fotograf ist berechtigt, die Vervielfältigung seines Werkes zu kontrollieren. Das heißt, bei Verwendung eines Photos muß die Erlaubnis des Fotografen eingeholt werden, die Bezeichnung des Fotografen ist aufzunehmen. Photos sind also nur mit Zustimmung des Herstellers und mit Angabe zu reproduzieren.

Außerdem ist bei Reproduktion von Photos auch die Zustimmung des Abgebildeten notwendig, wenn seine Interessen beeinträchtigt werden. Ich muß nicht einverstanden sein, wenn ein Bild von mir in der Zeitung publiziert wird.

Audiovisuelle Mittel

Wenn in einem Museum oder in einer Ausstellung audiovisuelle Mittel eingesetzt werden, dann begibt man sich auf das Gebiet des Filmurheberrechts. Wenn z. B. für eine Endlosschleife auf vorbestehendes Filmmaterial zurückgegriffen wird, dann ist es notwendig zu recherchieren, wer die Rechte besitzt. Oft ist es schwierig, den wirklichen Besitzer der Rechte zu finden. Bei Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ haben drei Filmhändler von sich behauptet, sie besitzen die Rechte. Falls man die Rechte mit einem unrechtmäßigen Besitzer abklärt, ist man durch den guten Glauben nicht geschützt.

Eine audiovisuelle Gestaltung ist rechtlich sehr problematisch, dazu kommt, daß es beim Film kein Zitatrecht gibt.

Ergebnisse der Meetings

Private contra öffentliche Museen

Mag. Eva Sulovsky, Siemens-Forum, Wien und Dr. Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum, Wien
Protokoll: Dr. Seipel

Die wirklich großen Unterschiede zwischen privaten und öffentlichen Museen liegen in der Interessenslage und in der Zielsetzung. Ich habe versucht – zumindest von meinem Standpunkt aus – zu zeigen, daß letztlich das Ziel der privaten Veranstalter und Museumsträger Eigennutz ist, während sich die öffentlichen Museen dem öffentlichen Auftrag verpflichtet fühlen, der gesetzlich etwa im FOG §31 formuliert ist, wo es eben um das Bewahren, Sammeln, Forschen und Veröffentlichen geht. Das öffentliche Museum dient nicht zur eigenen Hochstilisierung eines Produktes (wie etwa Siemens daran interessiert ist, daß die Siemens-Technologie und die entsprechenden Innovationen im Siemensforum gezeigt werden) sondern zur Akzentuierung des Bildungsauftrages.

Ein Ergebnis dieses Meetings war, daß natürlich auch die öffentlichen Museen, sobald sie sich privatwirtschaftlicher Methoden – aber nicht privatwirtschaftlicher Ziele – bedienen, auch eine gewisse Effektivitätssteigerung erzielen können. Sprich: einfachere Haushaltsführung, weg von der Kameralistik, Vereinfachen der bürokratischen Strukturen, freie

Verfügung über das Budget. Aber nicht im Interesse eines privaten Betreibers, sondern nach wie vor im Interesse der öffentlichen Hand, im Interesse des Bundes, des Landes oder einer Region.

Vermittlung für wen oder was?

Mag. Walter Stach, Büro für Kulturvermittlung, Wien und Mag. Heidi Haslinger, Kulturpark Kamptal
Protokoll: Mag. Stach

Geglückte Vermittlung kommt vor allem dann zustande, wenn alle Beteiligten gleichberechtigt sind.

Ein weiteres Ergebnis des Gesprächs ist, daß der Dialog mit den Einzelbesucherinnen und Besuchern ideell und ökonomisch ertragreich ist. Vermittlung ist viel umfassender als nur die personelle Betreuung der Besucherinnen und Besucher. Vermittlung beginnt bei der Auswahl der Objekte und bei der Art der Präsentation, und es gehören sowohl die Texte als auch andere Formen der medialen Vermittlung dazu sowie neue interaktive Techniken. Das heißt, daß also Vermittlerinnen bei der Erarbeitung von Ausstellungen und der Einrichtung von Sammlungen von Anfang an dabei sein sollten. Nicht als die „Alles-besser-Wisser“, sondern gleichwertig und gleichberechtigt mit anderen, wie etwa dem Restaurator und sonstigen

an der Museumsarbeit Beteiligten – so quasi als Anwalt des künftigen Publikums.

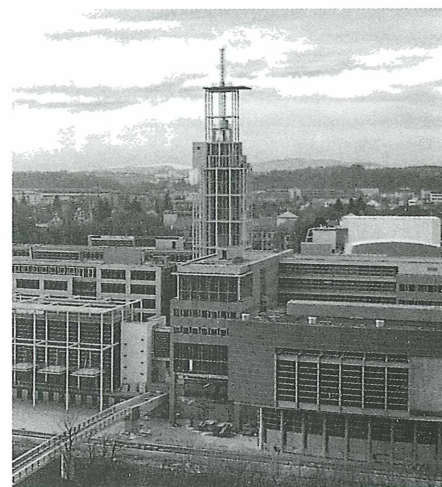
Der Erfolg von Vermittlungsarbeit ist schwer nachweisbar. Qualität ist schwer quantifizierbar, deshalb ist die Besucherzahl noch immer ein Maßstab für die Qualität der Arbeit. Zu viele Besucherinnen und Besucher auf einmal können jedoch gute Vermittlungsarbeit manchmal auch verhindern. Kooperation ist notwendig, nicht nur derjenigen, die im Museum und mit den Menschen arbeiten, die diese Museen besuchen, sondern Kooperation auch zwischen den Museen.

Es gibt ausgebildete professionelle Vermittlerinnen und Vermittler, die ihr Know-how zur Verfügung stellen können. Ein konkretes Projekt wurde erwähnt: „Impuls Vermittlung“ – wo unter dem Aspekt der Vermittlung eine Vernetzung kleinerer Museen in Form von vier Pilotprojekten in vier verschiedenen österreichischen Regionen versucht wurde und auch zu einem beachtlichen Erfolg führte.

Probleme bei neuen Datenträgern

Dr. Margit Zuckriegl, Rupertinum Salzburg und Mag. Carl Aigner, Kunst.Halle.Krems
Protokoll: Dr. Zawrel

Frau Dr. Zuckriegl gab vor allem einen Überblick über die Problemfel-



der und die Erfordernisse, die sich aus dem Umgang mit Photographie in einem Museum ergeben. Vor allem sind das Probleme des Bewahrens, des Konservierens, der Restaurierung und des material- und mediengerechten Einsatzes von Photographie in einem musealen Kontext.

Die meisten Fragen aus dem Teilnehmerkreis bezogen sich auch auf diese Probleme. Mag. Aigner referierte darüber, wie die Photographie einen historisch völlig neuen Bildbegriff aufbaut und eine neue Bildmaterialität und letztlich eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst konstituiert, und welche Implikationen sich daraus für den Umgang mit Photographie ableiten lassen. Der Umstand, daß Photographie das erste Bildmedium ist, das zu beweisen scheint, daß das, was es zeigt, zumindest im Moment der Aufnahme tatsächlich existiert, hat einen, „dokumentarischen“ und damit oft sorgloseren Umgang mit Photographie zur Folge.

Bei den Diskussionen konnte man sehen, daß nicht nur kleinere Museen im Umgang mit Photos oft völlig

überfordert sind, sondern genauso auch größere Museen, die oft beachtliche Bestände, ja riesengroße Bestände an Photographie oder photographischen Bildträgern haben.

Diese Diskussion führt zum Vorschlag, eine Art Photorestaurator und Konservator „in residence“ einzurichten, der vor allem kleinere aber eben auch größere Museen berät und projektbezogen eingesetzt werden kann.

Die Bedürfnisse der kleinen Museen

Univ.Prof. Dr. Olaf Bockhorn, Inst. f. Volkskunde, Universität Wien und Franz Perzi, Heimatmuseum Kautzen

Protokoll: Dr. Andreas Kusternig

Kleine Museen sollen vor allem eine Stätte der Begegnung sein und sie sind daher für Anrainer und Einheimische in den Gemeinden ganz wichtig.

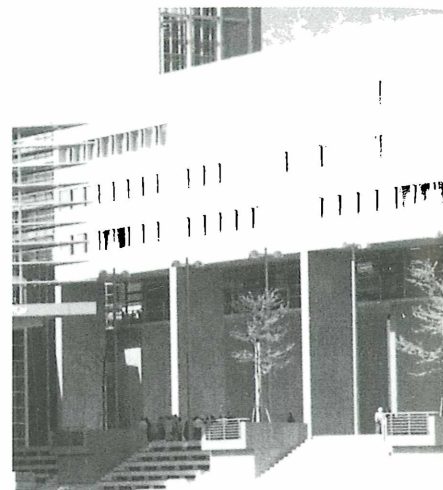
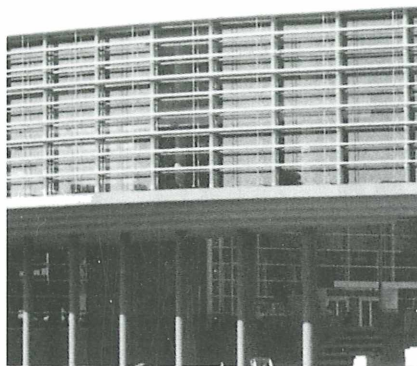
Ein Beispiel dafür ist Kautzen, das nach der Öffnung der Grenzen zu

Tschechien eine relativ große Rolle gespielt hat. Viele grenzüberschreitende Aktionen wurden nicht zuletzt vom Museumsverein initiiert.

Das Museum als Stätte der Begegnung mit unglaublichen sozialen Auswirkungen auf die Gemeinschaft.

Die Diskussion kreiste im wesentlichen um drei Punkte: Zunächst natürlich das Geld. „Die öffentliche Hand möge endlich einmal den Stellenwert der kleineren Museen anerkennen und bei Vorlegen bestimmter Kriterien für die Bewertung eines Einzelmuseums entsprechend finanziell honorieren“ Wichtig erscheint hier auch die Betonung „Vorlegen bestimmter Kriterien“

Weiters wurde die Forderung nach der Intensivierung der Beratungstätigkeit erhoben. Zum Beispiel durch Regional- oder Viertelsbetreuer oder durch die Stärkung der in Niederösterreich bereits existierenden „IG Museen und Sammlungen“ oder ähnlicher Institutionen, wie sie ja schon in einigen anderen Bundesländern existieren. Eine solche Stelle könnte auch als Informationsdreh-



scheibe dienen und Know-how auf den verschiedensten Gebieten – von Grafik über Werbung bis zu Rechtsfragen – bündeln. Sehr massiv wurde dann auch die Notwendigkeit herausgestellt, den Informationsaustausch sowohl zwischen den einzelnen Museumsträgern untereinander – man könnte sagen horizontal – als auch zwischen den Museen und den zuständigen Landes- und Bundesstellen – vertikal – zu intensivieren.

Was wurde aus der Museumsmilliarde?

Dr. Erhard Busek und Hofrat Dr. Oskar Pausch, emeritierter Direktor des Theaternuseums, Wien
Protokoll: Dr. Seipel

Dr. Busek gab eine kurze Genese der Museumsmilliarde: Die Initiative ist zurückzuführen auf einen Artikel im Wiener Journal von Jörg Mauthe in den 80er Jahren als sich die Verhältnisse in den Bundesmuseen als so katastrophal herausstellten, daß höchster Handlungsbedarf gegeben

war. Die Bundesregierung hat sich dann entschlossen in verschiedenen Tranchen Bundesmittel für die Sanierung der Bundesmuseen zur Verfügung zu stellen.

Direktor Pausch wies darauf hin, daß die Abwicklung beziehungsweise die Umsetzung der Bundesmittel gerade durch die komplizierte bürokratische Verwaltung, durch die Zugehörigkeit der Bundesmuseen zu mehreren Ministerien – sprich in diesem Fall vor allem auch zum Wirtschaftsministerium – unter gewissen Erschwernissen gelitten hat und leidet.

Aber letztlich sind das Theatermuseum wie auch das Museum für Angewandte Kunst gelungene Beispiele für den Einsatz der Museumsmilliarde.

In der Diskussion wurde außerdem die Sinnfrage, die Aufgabenstellung der Bundesmuseen angesprochen. Dr. Busek betonte sehr stark und sehr vehement den Öffentlichkeitscharakter der Museen, traf sich hier mit Dr. Schröder in seinem Eingangreferat, indem er die Forschung – vor allen in Hinsicht auf das Natur-

historische Museum – hier als zweit- oder drittrangig bezeichnete, was zu einer hitzigen Debatte führte.

Das Ergebnis der Diskussion war, daß die Probleme bei der Umsetzung der Museumsmilliarde zum Teil in der Beamtenstruktur zu suchen sind, daß die Abwicklung von größeren Bauvorhaben durch die komplizierte – auch persönliche – Struktur in den Ministerien erschwert wird, und daß eine Ausrichtung auf mehr privatwirtschaftliche Denkweisen auch in diesen Belangen wünschenswert und erstrebenswert wäre.

Depot, Inventarisierung, Sammlungen – die dunkle Seite des Museums?

Dr. Eva Ottillinger, Museen des Bundesmobildendepots in Wien und Dr. Albrecht Gribl, Landesstelle der Nichtstaatlichen Museen in Bayern.
Protokoll: Uli Vitovec

Daß diese „dunkle Seite der Museen“ enorm wichtig ist, steht in Fachkreisen außer Zweifel, daß es ihr

an Anerkennung von außen fehlt auch. Vor allen in der aktuellen Privatisierungsdiskussion wird schnell der Wert eines Museums an seinen Besucherzahlen gemessen. Es wird von „profit“ und „non-profit“-Bereichen gesprochen, aber die ideellen Werte werden eigentlich kaum in die Diskussion eingebracht, und wenn, dann auch wieder nur in den Fachkreisen.

Die „dunkle Seite der Museen“ ist die größere Seite in den Museen und es ist auch jener Bereich, für den man – vor allem bei den kleineren Museen – verhältnismäßig wenig oder gar keine Fördermittel bekommt. Es geht auch um die öffentliche Bewußtseinsbildung, daß Museen auch abseits ihrer Ausstellungen wertvolle Arbeit leisten. Das wird aber nur möglich sein, wenn auch die Museumsbetreuer mehr Bewußtsein hinsichtlich der Aufgaben eines Museums entwickeln. Es sollte möglich sein, daß genau diese Bereiche, die nicht permanent in der Öffentlichkeit stehen, für Interessierte zugänglich gemacht werden. Etwa als Studiensammlung oder als begehbares Depot.

Mit dem Thema „Depot“ sind die Fragen nach den Sammlungsstrategien eng verbunden. Die Fragen der Dokumentation und der Inventarisierung, Fragen der Konservierung und der Restaurierung und – als großes Tabu im Museumsbereich – die Frage nach der Entsorgung, der Abgabe von Teilen der Sammlung. Es ist eine heikle Diskussion, aber in machen Bereichen wird sie notwendig werden – allein schon aus dem profanen

Grund, daß die Depotflächen nicht unbegrenzt zur Verfügung stehen.

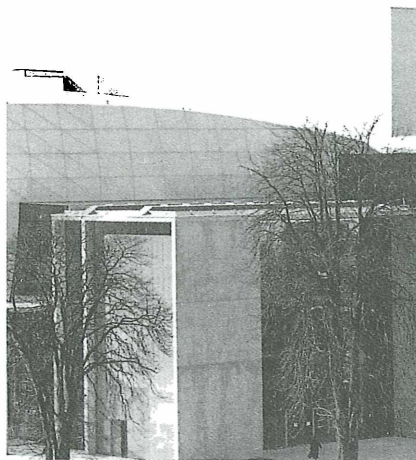
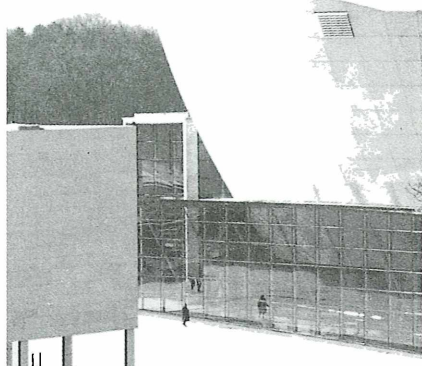
Themenparks – nur eine touristische Sehenswürdigkeit?

Dr. Franz Stürmer, Krahuletz Museum Eggenberg und Mag. Udo Wiesinger, Museum Industrielle Arbeitswelt, Steyr
Protokoll: Mag. Wiesinger

Zu Beginn stand eine Begriffsklärung und vor allem auch eine Abgrenzung zu Themenparks oder ähnlichen kommerziellen Kooperationsformen, wie sie in Nordamerika üblich sind. Bei uns geht es bei solchen Themenparks um zweierlei Dinge: einerseits um Kooperation bestehender Institutionen und andererseits im Zusammenhang damit um die Entwicklung neuer Präsentationselemente unter einer zusammenfassenden Thematik.

Es ging bei den Statements und auch in der Diskussion vor allem darum, zu klären, welche Funktionen, Chancen aber auch Probleme sich bei solchen Konzepten ergeben. Die Chancen und Zielsetzungen richten sich einerseits nach innen, unter den Stichworten Beitrag zur Entwicklung von so etwas wie „regionaler Identität“, Beiträge zur Regionalentwicklung, aber auch Verbesserung von Möglichkeiten der Entwicklung der touristischen Infra- beziehungsweise Suprastruktur, Aufbau von Zielgruppentourismus und ähnliche Möglichkeiten. Bei den Chancen nach außen geht es vor allem um zusätzliche





Möglichkeiten der Kooperation mit Tourismusorganisationen in bezug auf gemeinsame Werbung und ähnliches. Im Vordergrund sollte aber durchaus ein Vermittlungsziel – um auf das Einführungsreferat von Herrn Schröder Bezug zu nehmen, durchaus ein Bildungsziel stehen.

Besonders hervorgehoben wurde die Bewahrung von kulturellen Objekten, die ohne dieses zusammenfassende übergreifende Projekt nicht möglich sind, aber auch die Bewußtmachung von Spezialitäten der Kulturlandschaft.

Ausbildung fürs Museum?

Dr. Dieter Bogner, Wien und Univ.Prof. Dr. Karl Brunner, Krems
Protokoll: Sascha Windholz

Dr. Brunner steht zu einem institutionellen Ausbildungsweg, das heißt, daß man begleitend zu seinem Studium einen Kurs besucht, der einen dann in den Beruf entläßt.

Dr. Bogner wiederum steht für den Weg, daß man die Ausbildung praktisch berufsbegleitend besucht.

Dr. Bogner wies auch darauf hin, daß man gerade am Anfang seiner Berufstätigkeit öfters den Job wechseln sollte – eine Vorstellung, die in Österreich fast ein wenig verpönt ist. Weiters hat sich heraus kristallisiert, daß es am Anfang einer „Museumskarriere“ recht günstig wäre, wenn man als „Anfänger“ verschiedene Institutionen oder ein paar Aufgabenbereiche in einem Museum durchläuft und dann erst eine Position erwirbt, die man auf längere, aber nicht auf ewige Zeit, ausüben sollte.

Dr. Brunner meinte, daß es auch für die Universitätskurse günstig wäre, mehr feed-back von den Museen zu bekommen.

Es kam dann auch die Frage nach der Ausbildungssituation auf. Auch für den Mittelbau der Museen z. B. für Präparatoren, Konservatoren u. a. wurden sehr vehement neue Ausbildungsstätten in Österreich gefordert.

Eine weitere Anregung war, daß es ja auch für die vielen freiwilligen Helfer und Mitarbeiter in den kleineren Museen keinerlei Ausbildungsmöglichkeiten gibt. Gerade eine solche Ausbildung sollte Volkshoch-

schulniveau haben und könnte von großen Nutzen für die kleineren Museen sein.

10. Österreichischer Museumstag

19. - 22. 10. 1998, Innsbruck

Anregungen zum Programm des 10. Museumstages richten Sie bitte an Dir. Dr. Gert Ammann, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Museumstraße 15, 6020 Innsbruck, Tel. 0512/59 4 89

Im Engpaß der Worte

Eva S.-Sturm. Im Engpaß der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin: Reimer Verlag, 1996, Format: 24 x 17 cm, Broschüre, 350 Seiten

Das Buch von Eva S. Sturm mag denjenigen wenig gelegen kommen, die sich eine erste Hilfe im Zugang zur zeitgenössischen Kunst erwarten. Das Buch ist keine Einführung. Wohl aber ist es wertvoll für diejenigen, die als Kulturschaffende, Vermittler oder Künstler ihre eigenen Voreinstellungen, Meinungen und Arbeitsstrategien präzisieren wollen. „Im Engpaß der Worte“ reflektiert nicht die Kunst selbst, sondern das Sprechen über sie. Es ist hinlänglich bekannt, daß die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts die Sprache bzw. den Kommentar als Teil der Werke etabliert hat. Der Bild-Sprache-Dialog von Magritte und auch die Konzeptkunst der 60er Jahre wären nicht denkbar, ohne den Kommentar, aus dem sie die Distanz zu sich selbst schaffen. Für Eva S.-Sturm sind aber nicht Kunstwerke der Ausgangspunkt, sondern die aus ihnen gewonnene Erfahrung. Regeln, Strukturen und Mechanismen freizulegen, ist ihr Ziel. Dies ist theoretisch ein komplexes, dafür aber umso spannenderes Unterfangen. Eine doppelte Vorausannahme prägt die Überlegungen: Nicht nur das Werk ist mittlerweile sprachlich durchsetzt, sondern allgemein ist das Subjekt als „Sprechwesen“ (S. 83 ff.) aufzufassen. Die strukturelle Psychoanalyse gibt dafür die These vor. Sub-

jektivität sei ihrer innersten Natur nach mit Sprechen verknüpft, weil sich das Subjekt in seiner Besonderheit erst im sozialen (und begehrenden) Akt des Sprechens herausbildet. Diese Annahme, die von Lacan hergeleitet wird, dient Sturm als Basis für die folgenden Analysen zu den Wahrnehmungs- und Interpretationsbedingungen zeitgenössischer Kunst.

Sturm beginnt nicht zufällig beim Museum, um zu zeigen, daß selbst die Institution, die etwa seit den 80er Jahren intensiv auch von der Kunst auf ihre Voraussetzungen befragt wird, auf einer sprachlichen Grundlage basiert. Das Museum sei ein „Sprachraum“, dessen Struktur wissenschaftlicher Diskursivität entspricht. Museum und wissenschaftliches Sprechen seien deshalb analog, weil das Museum Objekte als präsentationswürdig ausweist und diese Darstellung einer Art der „Deklaration“ gleichkäme. Neben Lacan wird Foucaults historische Analyse klassifizierenden Denkens als Vorbild herangezogen, um klarzumachen, warum der reale Ort des Museums von dem defacto nicht existierenden Ort der Sprache in seinem Kern bestimmt ist. Wie eine Buchseite ist das Museum der Versuch einer enzyklopädischen „Ordnung der Dinge“ (S.55). Seien die Objekte durch die wissenschaftliche Gemeinschaft sanktioniert oder durch vermittlerische Absichten ausgewählt, immer ist ihre Kategorisierung sprachlich.

Wer diese Annahmen akzeptiert,

der wird auch verstehen, daß Museumsvermittler als „Übersetzer“ gesehen werden. Sie sind „autorisiert Sprechende“ (S.41), die sich zuzwischen die Objekte und die Rezipienten stellen, weil sie vorgeben, sowohl die Sprache der Dinge als auch der Besucher zu kennen. Bourdieus bekannte soziologische Studien über Verhalten, Autoritätsbekundungen und rhetorische Stereotype von Kunsthistorikern und Vermittlern dienen dazu als Leitfaden.

Noch einen Gedanken hebt Sturm hervor, der für das Verständnis des Sprechens über Kunst bedeutsam geworden ist: Aus der Differenz von Sprache und Ding, von Metadiskurs und Objektsprache, wurde sichtbar, daß die Sprache ebenso wie das museale Zeigen mangelhafte Weisen der Benennung sind. Sie werden der Dinge nur über ein Repräsentationssystem habhaft. Am sprachlichen Zugriff bleibt immer auch ein Rest des Ungenügens, weil man meint, die Totalität des Sinns oder das „Reale“ (Lacan) nicht erfaßt zu haben. Sturm zeigt sehr gut auf, wie diese Inkongruenz in manchen ästhetischen Theorien (wie Eco oder Kemp) als Inbegriff ästhetischer Qualität herausgearbeitet wird. Vielleicht ist es ihr anzulasten, diese nicht genügend entschärft zu haben, trotzdem muß hervorgehoben werden, daß es gerade der Kontext der Fragen dieses Buches ist, der erst zu diesen (richtigen) Analysen führt. Unbestritten bleibt auch heute oft das „Nicht-

symbolisierbare“ das Interessante. Sturm hält sich hierbei an Karl-Josef Pazzini, der das Verhältnis des Freud-schen Begehrens auf die Kunst untersucht hat.

Nach der Offenlegung der theoretischen Vorgaben wird versucht, deren Plausibilität anhand von Detailstudien aus der Museumspraxis nachzuweisen. Verhalten, Sprachregle-

ments und Konventionen vermittel-licher Tätigkeit im Museum werden möglichst präzise analysiert. Vieles, was über Vermittlungsarbeit im Museum geschrieben wurde, wird dadurch auf ein höheres, anspre-cherndes Niveau gehoben. Das Frage-Antwort-Spiel, die Funktion des Zeigens und das erweiterte Ver-ständnis von Bild werden in diesem

Sinne erhellend abgehandelt. Es ist ein Verdienst des Buches, daß es sich diesem pragmatischen Aspekte nähert und dennoch nicht die Präzi-sion und den hohen theoretischen Reflexionsstandard, der sich seiner Annahmen stets selbst vergewissert, untergräbt.

Thomas Trummer

Ein Viertel Stadt. Zur Frage des Umgangs mit dem ehemaligen jüdischen Viertel in Hohenems.

Hrsg.: Johannes Inama, Inns-bruck/Wien: Studienverlag 1997 (Schriften des Instituts für Zeitge-schichte der Universität Innsbruck und des Jüdischen Museums Hohen-emms; Band 2), 112 Seiten, ATS 288.–



Projektion beim Gasthaus „zur frohen Aussicht“ mit Bild von Ivan Landauer

Mit den verschiedenen Projekten der Reihe „Ein Viertel Stadt“ versucht das Jüdische Museum Hohenems seit 1995 die historische Bedeutung des ehemaligen jüdischen Stadtviertels bewußt zu machen und die Diskus-sion um die Erhaltung des einzigarti-gen Ensembles auf eine sachlich fun-dierte Basis zu stellen.



Projektion bei der jüdischen Schule, bzw. der Gemeindekne mit Bild der letzten Schulklasse

Der vorliegende Band zieht Bilanz über die Projektreihe. Die Beiträge umreißen die Hintergründe der Wie-derentdeckung der jüdischen Ge-schichte der Stadt, geben Einblick in die Sozial- und Architekturgeschichte

des Viertels, dokumentieren die ein-zelnen Projekte und Veranstaltungen und analysieren deren Stellenwert im internationalen museologischen Kon-text.



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES

ICOM - NEWS

Österreichische Nationalkomitee

Internationale Tagung von ICAA (International Committee of Applied Art)

7.–10. Juni 1997 in Prag

Das Kunstgewerbemuseum in Prag unter der Leitung der Direktorin, Dr. Helena Koenigsmarková, hat die 1997 in Prag stattgefundenen Ausstellungen um die Person Kaiser Rudolf II. zum Anlaß genommen, die diesjährige ICAA Tagung in seiner Residenzstadt zu veranstalten. Zur Einstimmung hielt Dr. Eliška Fučíková als verantwortliche Kuratorin der Ausstellung den Eröffnungsvortrag über „Rudolf II. und Prag“

Das Thema der Tagung „Manierism throughout the Centuries“, vom 16.–20. Jahrhundert, wurde an den folgenden Tagen in drei Vortragsblöcken abgehandelt, wobei auch die Frage erörtert wurde, ob der Begriff Manierismus nur auf eine bestimmte kunstgeschichtliche Epoche beschränkt werden oder auch auf nachfolgende manieristische Phänomene angewandt werden soll.

Das Tagungsthema begleitend wurden die vier Ausstellungsorte zu Rudolf II. in der Prager Burg sowie

eine vom Kunstgewerbemuseum Prag zusammengestellte Präsentation „Prag zur Zeit Rudolf II.“ in den Ställen des Palais Wallenstein besichtigt. Zusätzlich wurden uns die neu eröffnete, restaurierte Sammlung der Familie Lobkowicz in Nelahozeves sowie die persönlichen Amtsräume des Prager Bürgermeisters bei Abendveranstaltungen zugänglich gemacht.

Der Tagung schloß sich eine dreitägige Exkursion in den Osten und Norden Böhmens an, wobei als Schwerpunkt des Besichtigungsprogrammes die kubistische Architektur und Innenraumgestaltung Tschechiens im 20. Jahrhundert gewählt wurde.

1998 findet eine internationale ICAA Tagung in Portugal in der Zeit vom 23.–29. Mai in Lissabon und Porto statt. Das Thema der Tagung lautet „Portugal, Doorway to the World“

Elisabeth Schmuttermeyer

23. ICMS Jahrestagung

20.–25. September 1997

in Berlin

In den Räumen des Deutschen Historischen Museums hatten sich beinahe 100 Teilnehmer zur diesjährigen 23. Jahrestagung des International Committee for Museum Security (ICMS) zusammengefunden. Besonders erfreulich war, daß neben einer starken Beteiligung aus Deutschland selbst, viele Tagungsbesucher aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks aber auch aus Nord- und Südamerika, aus Afrika, China,

Taiwan und Australien gekommen waren.

Die Themen der zahlreichen Spezialvorträge waren auf zwei Hauptpunkte ausgerichtet: auf die Wichtigkeit des sog. Menschlichen Faktors, der im Bereich der Museumssicherheit zum Tragen kommt, und auf die Rolle, die elektronische Hilfsmittel, begonnen mit Videoüberwachung bis hin zu den kompliziertesten bzw. perfektsten Alarmsystemen – sowohl Feuer als auch Diebstahl und Beschädigung betreffend – spielen. Wie schon aus den beiden Themenkreisen zu ersehen ist, wurde also nicht nur über neueste high tech Produkte und Entwicklungen gesprochen. Die Referate befaßten sich auch mit im wahrsten Sinne des Wortes „menschlichen“ Dingen, mit der Museumsaufsicht vor Ort, der Schulungsmöglichkeit für Aufseher und auch Kustoden und mit konkreten Geschehnissen des abgelaufenen Jahres, wie etwa einer detaillierten Analyse des Brandes im Filmmuseum Paris, dem Brand des Königspalastes in Madagaskar u.a.m.

In und um Berlin lagen die Ziele, die im Rahmen des Kongresses aufgesucht und in denen Schwächen und Stärken der dort benützten Sicherheitseinrichtungen begutachtet und diskutiert wurden: das Bode-Museum und im speziellen das Münzkabinett mit seinen – erst in Kürze zu modernisierenden – altbewährten vor allem mechanischen Sicherheitsvorkehrungen, die schon mit einem gewissen Weitblick im vorigen Jahrhundert eingebaut worden waren, das neue Jüdische Mu-

seum (Liebeskindbau), das ebenso wie die im Sommer 1998 zu eröffnende neue Gemäldegalerie über modernste elektronische Sicherheitsanlagen (in letzterer vor allem ganze Längen von kapazitiv geschützten Wänden) verfügt. Die Problematik der Schloßanlage in Potsdam wurde uns in einem Halbtagesausflug dorthin gezeigt, wo nicht nur Sicherheitsrisiken für die im Freien aufgestellten Denkmäler eine Rolle spielen, sondern auch der große Besucherstrom etwa in Sanssouci allein schon durch die Anzahl der Besucher Schäden anrichtet und eingedämmt gehört.

Die von ICMS ins Leben gerufenen Arbeitsgruppen (Fachlexikon in mehreren Sprachen; Internet-Interpol; Publikationen; Technische Info-Gruppe) konnten für das abgelaufene Jahr erfreuliche Berichte und gute Aussichten für die Zukunft erstellen.

Die Post-Conference Tour führte nach Dresden, wo einerseits die Festung Königsberg – ein Ort in den zahlreiche Kunstschätze während des Zweiten Weltkrieges in Sicherheit gebracht worden waren – als auch das reizvolle Elbsandsteingebirge der „Sächsischen Schweiz“ und das „Grüne Gewölbe“ in seiner provisorischen Aufstellung besucht wurden. Die nächste ICMS Jahrestagung wird im Zusammenhang mit dem ICOM-Triennial im Oktober des nächsten Jahres in Melbourne, Australien, stattfinden.

*Günther Dembski
Chairman von ICMS*

**Museums: Yes or No?
Jahrestagung des International
Committee for Regional
Museums ICOM/ICR
22.–27. September 1997
in Jurmala/Lettland**

Die Jahrestagung des International Committee for Regional Museums ICOM/ICR fand im September 1997 in Lettland statt und stand unter dem Generalthema „Museums: Yes or No?“, wobei vor allem der von Kenneth Hudson in die wissenschaftliche Diskussion gebrachte Terminus „public quality of Museums“ im Mittelpunkt der Referate und Diskussionen stand.

Daß bei einer Tagung von Museumsexperten die Beantwortung der Frage aus dem Tagungsthema zwangsläufig „ja“ lauten mußte, schien von vornherein wohl klar zu sein, es wurden aber die unterschiedlichsten Aspekte in Vorträgen und Diskussionen angerissen, inwieweit sich Museen in der Gegenwart den neuen Bedürfnissen ihrer Besucher, ökonomischen Veränderungen, neuen Anforderungen an die Arbeit im Museum und zum Phänomen einer fortschreitenden Musealisierung unserer gesamten Umwelt zu stellen hätten und stellen könnten.

Kenneth Hudson (GB), der leider selbst nicht anwesend sein konnte, aber ein Video sandte, illustrierte anhand zahlreicher Beispiele aus Museen in Europa, was er unter „public quality of museums“ versteht, grundlegende und einfache Ideen zugleich, um auf die Bedürfnisse der Besucher einzugehen und

ihnen gerecht zu werden. Gleich wie auch aus den Ausführungen Sven Olof Lindquists (S), der hervorstrich, daß der Terminus „Museum“ für Aktivität und nicht für das Gebäude steht, hervorging, erscheint es essentiell, daß Museen in der Gegenwart zuerst an ihre Besucher und dann erst an ihre Mitarbeiter und Infrastruktur denken sollten.

Der ökonomische Aspekt gegenwärtiger Museumsarbeit wurde von Hans Manneby (S) und Rainer Hofmann (D) in den Mittelpunkt gestellt. Hofmann zeigte dabei, wie Regionalmuseen die Wirtschaft einer Region durch ihr Besucheraufkommen positiv beeinflussen, einerseits durch die Ausgaben der Besucher selbst, andererseits durch die innerbetrieblichen Investitionen des Museums, das seine erzielten Einkünfte wiederum im Umfeld ausgibt. Manneby zeigte anhand einer Studie aus dem Bohusläns Museum, daß öffentliche Gelder für Museen nicht als Subventionen, sondern durchaus als Investment zu verstehen sind.

Hartmut Prasch (A) beschäftigte sich mit dem Tagungsthema von eher philosophischer Warte aus, indem er die Frage nach der Realität des Museumsobjekts aufwarf und dabei sowohl der Veränderung der Werte auf dem Weg vom täglichen Gebrauchsgegenstand zum Museumsobjekt nachging als auch der Problematik subjektiver Geschichtsinterpretation in der Arbeit mit Informationen aus zweiter Hand.

Ausgehend vom gegenwärtig noch immer ungebrochenen Museumsboom in Europa stellte Otto

Löhr (D) das Problem sinkender Präsentations- und Sammlungsqualität mit der Zunahme des „Museumswildwuchses“ bis hin zu einer „Musealisierung unserer gesamten Umwelt“ in den Mittelpunkt.

Die theoretischen Grundlagen der Tagung wurden anhand von Projektpräsentationen aus Lettland, Kroatien, Finnland und Kanada ebenso praxisbezogen illustriert, wie durch die Exkursionen zu zahlreichen Lokal- und Regionalmuseen in Lettland. Die gewährten Einblicke in konkrete Museumsprojekte in Riga, Tukums, Pedvale, Limbazi, Turaida, Cesis, Bauska und Rundale zeigten eindrucksvoll die Aufbruchstimmung in der lettischen Museumsarbeit, wobei insbesondere die Umsetzung guter Ideen ohne aufwendige Finanzierungsmöglichkeiten hervorstach.

Die ICR-Tagung in Lettland war von Agrita Ozola und ihren Mitarbeitern vom Lettischen Nationalkomitee ICOM hervorragend organisiert.

Hartmut Prasch

ICOM/CIMUSET-Tagung 1997 in Buenos Aires, Argentinien

22.–26. September 1997

Die jährliche Tagung des „Comite International des Musees de Sciences et Techniques“ fand heuer in der „Facultad de Ingenieria Universidad des Buenos Aires“ statt. Gastgeber war der Direktor des Museo de Ciencia y Tecnica, Professor Juan Sallaber, gemeinsam mit den Kollegen der dazugehörenden Museen: „Museum

of Dentistry und Museum of Pharmacy“

Die ca. 50 Teilnehmer sind wie immer internationale Museumsdirektoren bzw. -manager und kamen diesmal aus Nord- und Südamerika, Australien, Asien, Afrika und Europa.

Der Titel der Tagung lautete „Transfer of technologies across borders“, die Konferenzsprache war Englisch, Spanisch mit Simultanübersetzung.



CIMUSET Sekretär Dir.Dr. Michael Dauskardt, Hagen/D (li), CIMUSET Vize-Präsident Dir.Dr. Paul Donahue, Ottawa/C (4. von li.) und Kollegen aus Indien, Malta, Argentinien.

Nach dem herzlichen Empfang und den üblichen Tag- und Nachtumstellungen folgten dann anstrengende Tagungstage mit dicht aufeinanderfolgenden Vorträgen. Da sich einige der Kollegen schon von vorangegangenen Tagungen (1996 – Museum of Science and Industry, Manchester, GB, Direktor Dr. Patrick Greene) kannten, war es interessant zu hören, welche Neuerungen bzw. neue Ausstellungen die Kollegen von ihren Museen mitbrachten. In den

Pausen war dann Zeit genug für Diskussionen und Kooperationsgespräche.

Als Vertreterin des Technischen Museums Wien konnte ich endlich von der Fertigstellung des renovierten Hauses und dem bevorstehenden Umzug aller Mitarbeiter im Oktober d.J. in die neuen Büroräume berichten sowie Ausstellungs-Kooperationen mit den Kollegen treffen. Die CIMUSET-Tagung 1999 wird in Deutsch-

land (Rundfahrt-Kooperation Berlin–Dortmund–Hamburg–München) stattfinden, doch konnte ich mich mit einer Einladung nach Wien anschließen und eine Post-Conference-Tour von zwei Tagen anbieten.

Die im Abendprogramm vorgesehene Tango-Show fand erst weit nach Mitternacht statt, doch lernten wir vorher bei einem jungen Lehrerpaaar die ersten Tango-Schritte und konnten eine friedliche Völkerverständigung ausprobieren: der Korea-

ner mit der Türkin, der Deutsche mit der Israelin, die Brasilianerin mit dem Australier und die Österreicherin mit dem Kanadier.

Die argentinischen Kollegen der ortsansässigen Museen luden zu Besichtigungen ein. In der Stadt Buenos Aires war es das „Planetarium Galileo Galilei“ mit einer Vorführung, das „Museo de Telecomunicaciones“, wo wieder Vorträge stattfanden, sowie das „Science Museum“ mit vielen interaktiven Experimenten. Nach einer Zugfahrt mit „tren historico“ gezogen von einer Dampfmaschine des „Museo Nacional Ferroviano“ (begleitet vom lokalen Fernsehen) erreichten wir La Plata, die Hauptstadt der Region. In dieser Universitätsstadt besichtigten wir das „Natural History Museum“ mit seinen großen Schätzen an Mineralien (Amethysten) und lateinamerikanischen Kulturgütern (Peru). In der „Republica de los Ninos“ (Kinderrepublik) waren wir nach einem festlichen Mahl zu weiteren Vorträgen über die Arbeiten der lateinamerikanischen Freunde in der UNESCO geladen. Zum Abschluß besuchten wir das „Museo Naval de la Nacion“ mit seiner argentinischen Schiffsammlung und Zubehör sowie Möbelle von ausgehenden 19. Jahrhundert. Als Höhepunkt war eine Schiffsfahrt am Tigre-Fluß, dem Delta des Rio de la Plata, angesetzt. Wir erlebten nochmals bei herrlichem Frühlingswetter bei einem exzellenten Mittagessen die argentinische Gastfreundschaft.

Die nächste CIMUSET-Tagung wird vom Technology and Society

Museum of Victoria, Melbourne /Australien organisiert und gemeinsam mit der Generalversammlung ICOM 98 vom 10.–16. Oktober 1998 stattfinden.

Hannelore Huber

5. CEICOM – Treffen, Budapest 16.–19. Oktober 1997

Bereits zum 5. Mal trafen sich ICOM-Repräsentanten aus 8 mitteleuropäischen Ländern zum Gedankenaustausch (vgl. Berichte in früheren Ausgaben von „Neues Museum“). Die Einladung geht reihum, sodaß nach Deutschland, Slowakei, Polen, Österreich heuer Ungarn die Rolle des Gastgebers übernahm. Man versammelt sich in einer kleinen Gruppe, höchstens zwei oder drei Teilnehmer pro Land, um die Diskussionen effizient gestalten zu können. Zwei Sektionen haben sich von Beginn an konstituiert: eine sogenannte Computer-Group, welche sich mit neuen Medien, Netzwerken,

Kommunikationstechnologien beschäftigt und eine Cooperation-Group, die Fragen von allgemeinem Interesse behandelt, Austausch von Ausstellungen, rechtliche Probleme, Sicherheitsfragen etc.

In Budapest ging es diesmal um das neue Museumsgesetz, das dort gerade ausgearbeitet wird und das von einem Vertreter des Ministeriums vorgestellt wurde. Das Gesetz soll kein ausgesprochenes Museumsgesetz sein, das die Museen zu sehr reglementiert, sondern einen gesicherten Rahmen für die Zuteilung staatlicher Subventionen und den Schutz von Kulturgütern bieten. Es soll den Export von Kulturgütern regeln und die Bezeichnung „Museum“ vor Mißbrauch schützen. Dieses Thema der Gesetzgebung ist für viele „neue“ Länder im politisch-organisatorischen Umbruch bedeutend und zieht sich bereits durch sämtliche Treffen der CEICOM.

Kontakte ergaben sich während des Treffens auch zum „Dutch-Hungarian museum management work-



Teilnehmer des 5. CEICOM-Treffens bei der Besichtigung des Freilichtmuseums Szentendre, Ungarn

shop“ das zufällig zur selben Zeit in Budapest ablief. Etwa sechzig Vertreter aus ungarischen Museen tauschten dabei in verschiedenen Workshops Erfahrungen mit holländischen Kollegen aus. Auch dort wurden gemeinsame europäische Probleme abgehandelt, wie sie sich bei der Suche nach einer neuen Balance zwischen Ost und West ergeben, doch es standen dabei – wie überall momentan – weniger wissenschaftliche Fragen als Management-Aufgaben zur Diskussion.

Ein weiterer großer und intensiv diskutierter Themenblock betraf den internationalen Ausstellungsaustausch. Fragen der Abwicklung und besonders Haftungsfragen standen zur Debatte. Die Entwicklung eines Standard-Muster-Leihvertrages wurde gefordert oder zumindest als eventuelle gemeinsam zu erarbeitende Aufgabe angesehen. In der Computer-Gruppe wurden Informationsaustausch-Fragen diskutiert, die jeweiligen Web-pages (für CEICOM und national) abgestimmt, und technische Fragen angeschnitten. Prinzipiell geht es der CEICOM-Gruppe darum, neben dem allgemeinen Gedankenaustausch und gegenseitiger Information, generelle Fragen und Probleme aufzuzeigen, die in den Museen auftauchen, um damit eventuell Impulse für ICOM-International als Gesamtorganisation geben zu können.

Darüber hinaus war Budapest als Tagungsort diesmal von besonderem Interesse, weil sich dort in jüngerer Zeit die Museumsszene besonders dynamisch entwickelt hat. Als Gäste

des neu aufgestellten Transport Museums, des Freilichtmuseums Szentendre, des Ungarischen Nationalmuseums, das eine Neuaufstellung durch ein Jahrtausend ungarischer Geschichte bis in die noch umstrittene Gegenwart präsentiert, und des vom Nationalmuseum ausgelagerten neuen Naturhistorischen Museums in der ehemaligen Reitschule der Militärakademie, welches besonders Gefallen fand, konnte man sich von diesem Umstand überzeugen. Eine Publikation der Tagungsbeiträge und -ergebnisse durch das ungarische Nationalkomitee ist geplant. Das nächste Treffen der CEICOM-Mitglieder wird auf Einladung Kroatiens im Mai 1998 in Zagreb stattfinden.

Margot Schindler

Terminkalender

Dienstag, 10. März 1998

Wien, Museum Moderner Kunst, Sammlung Ludwig
Studientag „Digitale Bildverwertung im Museum“

Sonntag, 17. Mai 1998

Internationaler Museumstag
„Illicit traffic“ (Illegaler Handel mit Kulturgütern)

10.–16. Oktober 1998

Melbourne, Australia
ICOM General Conference:
„Museums and Cultural Diversity.
Ancient Cultures, New Worlds“

19.–22. Oktober 1998

Innsbruck
10. Österreichischer Museumstag

Neuerscheinungen

Bibliography of ICOM publications/Bibliographie des publications de l'ICOM. 1946–1996. Paris, UNESCO-ICOM Information Centre, 1997, 44 Seiten, ISBN 92–9012–037–2

Code d'Éthique/Código Ético/Code of Ethics for Museum Friends and Volunteers. FMAM/WFFM, World Federation of Friends of Museums. O.O., o.J. (1997), 39 Seiten, in franzö., span. u. engl. Sprache. Bestellungen im Pariser Büro der WFFM, 4, rue Auguste Dorchain, F–75015 Paris, Tel 00331/430 66 029, Fax 00331/444 99 764

Hadwig Kräutler (Ed.), *New strategies for communication in museums. Proceedings of ICOM/CECA 96.* Wien, WUV-Universitätsverlag, 1997, 177 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3–85114–304–3

Günther Dembski: *Sicherheitsfibel für Galerien, Museen und Ausstellungen.* 55 Seiten. Österreichischer Museumsbund, 2. verbesserte Auflage, Wien 1997

Proceedings of the ICOMON meetings held in: Stavanger, Norway – 1995 and Vienna, Austria – 1996. 268 Seiten. Museo casa de la moneda, Madrid (1997).

Henry Moore (1898–1986)

Eine Retrospektive anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers Sonderausstellung des Kunsthistorischen Museums im Palais Harrach 16. März bis 9. August 1998

In Weiterführung des 1995 mit der Fritz Wotruba-Ausstellung begonnenen und 1996 mit „Auguste Rodin – Eros und Passion“ fortgesetzten Bildhauer-Zyklus wird das Kunsthistorische Museum 1998 im Palais Harrach das Werk Henry Moores (1898–1986) präsentieren. Der englische Bildhauer wurde 1898 in Castleford, Yorkshire, als Sohn eines Kohlebergmanns geboren. Nach einer ersten künstlerischen Ausbildung an der Leeds School of Art setzte er sein Studium 1921 am Royal College of Art in London fort. Im Gegensatz zur Lehre an dieser konservativen, vom Klassizismus geprägten Institution suchte der junge Moore seine Vorbilder und künstlerischen Bezugspunkte in der Avantgarde und in der „primitiven“ Kunst alter Hochkulturen – vor allem in der altmexikanischen –, die er in den reichen Sammlungen des British Museum studieren konnte. Dadurch und durch Roger Frys Buch „Vision and Design“ wurde er in seinem Willen zur Abkehr von der in der italienischen Renaissanceplastik entwickelten illusionistischen Darstellungsweise des menschlichen Körpers bestärkt. An die Stelle der äußeren Abbilder traten aus Naturformen und in Entsprechung zum jeweiligen bildhauerischen Material



Henry Moore, Working Model for upright internal/external form (Arbeitsmodell für aufrechte innere und äußere Form), 1951

entwickelte archetypische Gestaltungen, die von der menschlichen Figur bis zu biomorph-abstrakten Werken reichen. Moore stand vor allem in den dreißiger Jahren auch in engem Kontakt zur surrealistischen Bewegung, ohne sich allerdings ganz mit dieser zu identifizieren. Eine Einzelausstellung von Skulpturen und Zeichnungen in den Londoner Leicester Galleries zog einen ersten Skandal, gleichzeitig aber auch die Anerkennung durch fortschrittliche Kritiker wie Herbert Read und Künstler wie Jacob Epstein nach sich.

Das erschütternde Erlebnis des Zweiten Weltkrieges, das für den Bildhauer vor allem in den deutschen Luftangriffen auf England bestand, führte zu einem tragischen Humanismus, der sich in den „Shelter Drawings“ (Zeichnungen aus den Londoner U-Bahn-Schächten, in denen die Bevölkerung Zuflucht suchte), und den Darstellungen verstümmelter Krieger äußerte.

Moores Humanismus gewann in der im Zuge seiner Griechenlandreise von 1951 erfolgten Zuwendung zur griechischen Kunst eine gleichsam antikische Klassizität in Form und Inhalt (drapierte Frauenfiguren, Prometheus -Illustrationen).

War der Künstler bereits vor 1945 bekannt, so kamen durch die Retrospektive in New York von 1947 und die Biennale in Venedig von 1948, wo er den Großen Preis für Skulptur erhielt, internationale Anerkennung und Ruhm. Vor allem durch zahlrei-

che Ausstellungen verbreitete sich sein Werk über die ganze Welt, wo es in unzähligen Sammlungen und im öffentlichen Raum präsent ist (es sei im aktuellen Zusammenhang an „Hill Arches“ (1973) vor der Karlskirche in Wien erinnert).

Analog zu Rodin wurde Moore als „Michelangelo des 20. Jahrhunderts“ apostrophiert. Abgesehen von dem in dieser Aussage enthaltenen ästhetischen Werturteil weist sie darauf hin, daß der Künstler in seinen Figuren wesentliche Züge des Menschenbildes unseres Jahrhunderts gestaltet hat. Diese Kategorie wird die Perspektive der geplanten Ausstellung (die letzte Henry Moore-Ausstellung in Wien fand 1983 statt) bestimmen, die nach zehn formal-inhaltlichen Werkgruppen gegliedert sein wird. Deren bedeutendste sind die der „Liegenden“ und der „Mutter-Kind-Gruppen“, in denen sich Moores Bild der Frau als erdhafter Mutter bzw. – nach der berühmten Diagnose des Tiefenpsychologen Erich Neumann – der Archetyp der großen Mutter findet. In weiteren Gruppen werden Köpfe, Helme und Masken, Krieger, die Familie, sitzende Figuren, innere und äußere Formen, Naturformen (biomorphe und antropomorphe Formen, surrealistische Formen) und abstrakte Formen gezeigt.

Die Präsentation von ca. 85 Skulpturen und Plastiken wird durch eine Auswahl von ca. 40 Zeichnungen ergänzt.

Wichtigste Leihgeber dieser Ausstel-

lung sind unter anderem die Henry Moore Foundation, Tate Gallery, London; British Council Collection, London Art Gallery of Ontario, Toronto; National Gallery of Canada, Ottawa; Hirshhorn Museum, Washington; The Minneapolis Walker Art Center; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg; Hamburger Kunsthalle und das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.

News aus der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien

Restaurierte Bilder von Giuseppe Arcimboldo

Neuerwerbung: Caspar van den Hoecke, „Esther vor Ahasver“

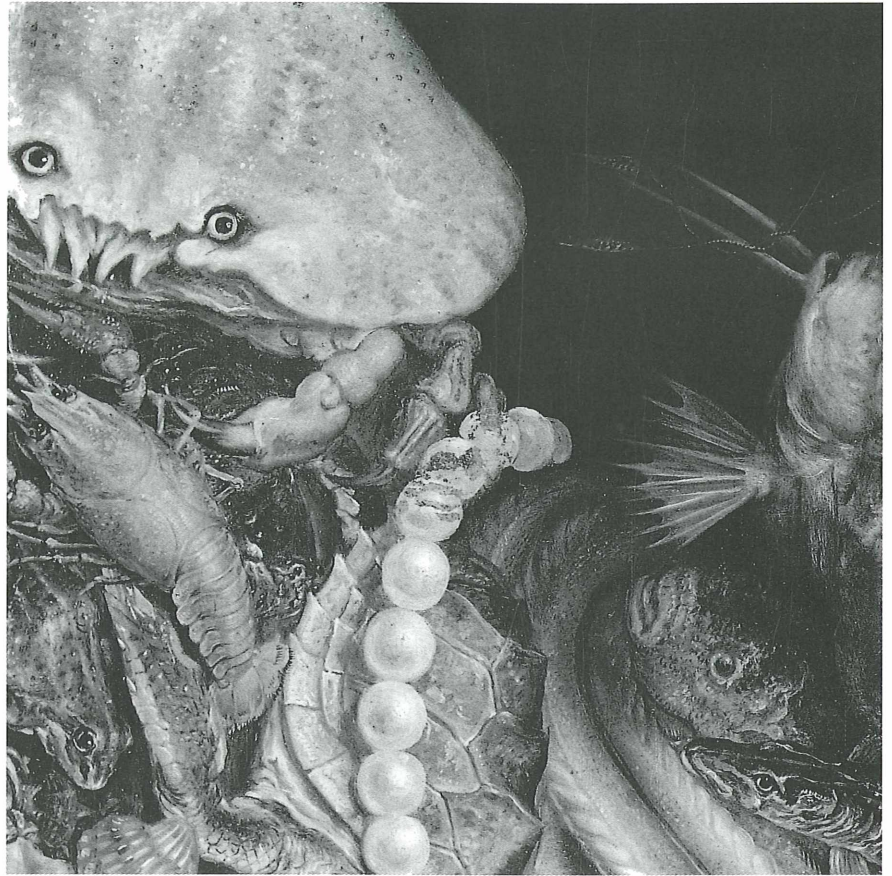
Die Gemäldegalerie kündigt „im Schatten“ der internationalen Ausstellung um die Malerfamilie Bruegel/Brueghel zwei kleinere Präsentationen an. Das große Publikumsinteresse an der Ausstellung „Restaurierte Gemälde“, die 1996/1997 Einblick in die Restaurierateliers der Gemäldegalerie gewährte, ist Anlaß, von Weihnachten 1997 bis April 1998 in zwei Kabinetten der Gemäldegalerie rezent behandelte Gemälde vorzuführen und die ergriffenen Maßnahmen in einer Dokumentation zu erläutern.

In Kabinett 18 sind nun vier der berühmtesten Bilder der Sammlung, Giuseppe Arcimboldos eigentümli-



Giuseppe Arcimboldo, „Der Sommer“, Zustandsaufnahme nach Reinigung und Kittung vor der Retusche

che und bravourös gemalte Allegorien des Sommers, des Winters, des Feuers und des Wassers, ausgestellt. Sie sind einer dringlich gewordenen Reinigung unterzogen worden. Ziel war die Entfernung oder Reduzierung ästhetisch störender alter oder verfärbter Firnissschichten und die Abnahme späterer Übermalungen. In Kabinett 21 sollen den Bilderfreunden eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie und die notwendigen Maßnahmen zu deren Restaurierung vorgestellt werden. Es handelt sich bei dieser Erwerbung im weitesten Sinn um einen Rückkauf, denn Caspar van den Hoeckes „Esther vor Ahasver“ befand sich, zusammen mit einem (noch verschollenen) Gegenstück, in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, des eigentlichen Gründers der heute bestehenden Gemäldegalerie des KHM. Caspar van den Hoecke (um 1582– nach 1648),



Giuseppe Arcimboldo, „Das Wasser“, (Detail), Zustandsaufnahme nach der Reinigung vor der Retusche

Vater des in der Sammlung mit zahlreichen Bildern vertretenen und von Leopold Wilhelm besonders geschätzten Jan van den Hoecke, gehört einer Zwischengeneration an, die Rubens' durchgreifende stilistische Neuerungen noch nicht ganz rezipieren wollte, noch stark verbunden ist mit der erzählerisch wie farbig bunten Kunst des frühen 17. Jahrhunderts. Ziel der Restaurierung war hier die strukturelle Konsolidierung der original erhaltenen Holztafel, die Festigung lockerer Malschichten, die Abnahme des synthetischen Firnisses und der weitgehenden Übermalungen über ausgebrochenen Stellen sowie deren Schließen durch Retusche.

Neapolitanische Barockmalerei aus der Harrachschen Familiensammlung im Kunsthistorischen Museum

Die kürzlich in der Harrachschen Sammlung (Rohrau) vorgenommene Restaurierung der „Esther vor Ahasver“ von Bernardo Cavallino (1616–1656) war der Anlaß, deren Pendant, den von der Harrachschen Familie 1931 dem KHM geschenkten „David vor Saul“, wieder mit seinem Gegenstück zu vereinen. Diese Zusammenführung im vergangenen Sommer in Schloß Rohrau wird nun von Weihnachten bis Ostern in Kabinett 12 der Gemäldegalerie in Wien fortgesetzt. Um die Präsentation abzurunden,

wurde um zwei weitere Leihgaben aus der Harrachschen Sammlung gebeten; um Cavallinos malerisch brillante und dramatische „Ermordung Amnos“ und um den „Bethlehemitischen Kindermord“ von Massimo Stanzione (1585–1656), das einzige in Österreich vorhandene Historienbild von Cavallinos Lehrer. Um diesen Harrachschen Kern neapolitanischer Malerei im 17. Jahrhundert kann die Gemäldegalerie aus eigenen Beständen eine Reihe von weiteren Bildern aus der Stadt „im Schatten des Vesuv“ gruppieren, so daß sich ein instruktives und höchst eindrucksvolles Ensemble der Kunst Neapels vor der Pestepidemie von 1656 ergibt, vor der Katastrophe, die mit der Hälfte der Stadtbevölkerung auch eine ganze Malergeneration hinwegraffte.

Wolfgang Prohaska

Dürers Apokalypse

Graphische Sammlung Albertina,
Akademiefhof

25. Februar–13. April 1998

Mit der Ausstellung von Albrecht Dürers Holzschnitten zur Apokalypse des Johannes gedenkt die Graphische Sammlung Albertina des 500jährigen Jubiläums eines der bedeutendsten Graphikzyklen. Dürer selbst druckte und verlegte 1498 die fünfzehn Holzschnitte in einer deutschen und einer lateinischen Buchausgabe: „Die heimlich offenbarung johannis“ und „Apo-



Albrecht Dürer, „Die apokalyptischen Reiter“, aus dem Zyklus „Die Apokalypse“, Holzschnitt

calipsis cum figuris“ Der junge Meister versah sämtliche dieser großformatigen Holzschnitte mit seinem Monogramm, wie dies in der Druckgraphik zuvor nur bei Kupferstichen üblich war. Auch stilistisch lehnen sich die Holzschnitte an den Kupferstich an, beeindrucken sowohl durch ihre dicht bewegte Struktur, als auch durch ihre monumentalen Kompositionen,

deren suggestive Kraft bis heute wirksam blieb.

Die Ausstellung zeigt auch wesentliche Voraussetzungen für dieses graphische Meisterwerk: Bibeln aus den 1480er Jahren, an deren Illustrationsprogrammen sich Dürer orientiert haben dürfte, Kupferstiche von Martin Schongauer und Andrea Mantegna, die Dürer stilistisch beeinflussten, und nicht

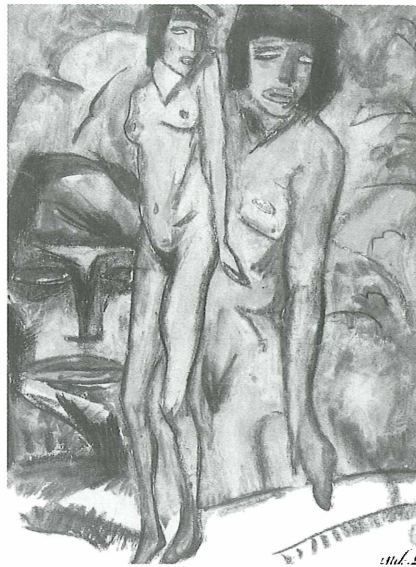
zuletzt Dürers berühmte Federstudie einer Venezianerin, die ihm als Detailvorlage für die „Hure Babylon“ diene.

Nicht weniger interessant ist die enorme Wirkung von Dürers Kompositionen auf nachfolgende Künstler, wie etwa auf Holzschnitte aus der Werkstatt Lukas Cranachs d. Ä. in der Wittenberger Luther-Bibel oder auf entsprechende Illustrationen von Hans Burgkmair, Matthias Gerung, Jost Amman, Jean Duvet und anderen, bis herauf ins 20. Jahrhundert, die – direkt oder über die Wittenberger Bibel – von Dürers Bildschöpfungen abhängig sind.

Erwin Pokorny

Das Oberösterreichische Landesmuseum präsentiert sich als ein „Haus der Kunst“

Das Franciscus Carolinum – ein Architekturdenkmal in der Linzer Museumstraße – wurde bis dato für verschiedenste Ausstellungen des Oberösterreichischen Landesmuseums genützt. Seit November 1997 steht die gesamte Infrastruktur des Gebäudes der Landesgalerie Oberösterreich zur Verfügung, das zukünftig als ein „Haus der Kunst“ in der Öffentlichkeit auftritt und unter der Leitung von Dr. Peter Assmann ein vollkommen neues Selbstverständnis an den Tag legt. Die wertvollen Sammlungen, die Repräsentation zeitgenössischer Kunst sowie die Vermittlungsarbeit des Hauses bilden ein Gesamtkunst-



Aloys Wach, „Frauenakte“, 1913

werk, das moderne Möglichkeiten der Museumsarbeit widerspiegelt: Werk und Vermittlung sind vollkommen gleichwertig.

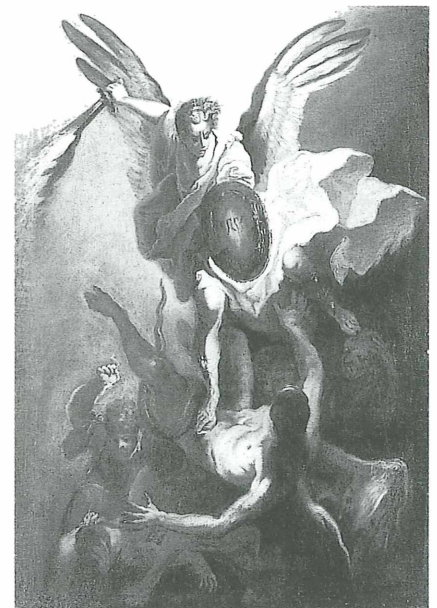
Im Dialog mit KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen wurde ein Museumskonzept entwickelt, das es ermöglicht, die große Anzahl an erstmals gezeigten Werken bestmöglich zu präsentieren. Dazu gehört die weltweit einzigartige Kubin-Sammlung ebenso wie Werke von Klemens Brosch, Carl Anton Reichel, Franz Sedlacek, Aloys Wach und Franz Zülow u.a. Erstmals in der Geschichte der Landesgalerie lassen sich somit die zahlreichen außergewöhnlichen Kunstschatze, die bisher im Depot gelagert werden mußten, sowie Wahrnehmungsinstallationen, CD-ROM-Info-Stationen und fix etablierte Vermittlungsprogramme zu einem modernen „Haus der Kunst“ verbinden, das als Museum kreative Dienstleistungen für eine breite Öffentlichkeit erbringen möchte.

Himmelsboten – Teufelskerle Die Erzengel Michael und Gabriel in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts

Residenzgalerie Salzburg
bis 28. 2. 1998

Zahlreiche Erscheinungen im literarischen Bereich und zugkräftige Ausstellungen haben in letzter Zeit das Thema Engel unter verschiedenen Aspekten ins Gespräch gebracht. Die Residenzgalerie Salzburg löst in ihrer Ausstellung zwei konkrete Engelspersönlichkeiten aus der großen Zahl der Engelscharen heraus und stellt die beiden höchsten, einflußreichsten und auch bekanntesten Engel, Michael und Gabriel, vor.

Die Sonderausstellung bietet einen Überblick über die Themen Verkündigung und Engelsturz in der öster-



Franz Josef Spiegler, „Sankt Michael stürzt Luzifer“, Öllwd., 100 x 68 cm, Dommuseum Salzburg

reichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Gerade durch die Eingrenzung der Themen und die unmittelbare Aneinanderreihung der Motive werden die Entwicklungsschritte und Eigentümlichkeiten dieser Epoche anhand der reizvollen Thematik sichtbar. Zu sehen sind Werke des österreichischen Hochbarock von Rottmayr, Unterberger und Troger bis hin zur spätbarocken Malerei der Wiener Schule mit Tendenzen des Rokoko und des Klassizismus, repräsentiert durch Werke Altomontes, Kremerschmidts, Mildorfers und Maulbertschs.

Die Leihgaben stammen aus österreichischen und bayerischen Museen, aus Klöstern und aus Privatbesitz. Einige der Exponate werden zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Neben den ausgeführten Altarbildern sind vorwiegend Bozetti, die in ihrem freien und lockeren Malstil die persönliche Handschrift des Künstlers betonen, zu sehen.

Der Katalog widmet sich vor allem der Darstellung Michaels und Gabriels in der Malerei des österreichischen Barock und versucht die Thematik in theologischer, kulturhistorischer, kunsthistorischer und ikonographischer Sicht zu beleuchten.

Residenzgalerie Salzburg
A-5010 Salzburg, Residenzplatz 1
Tel.: 0662/84 04 51

Öffnungszeiten: täglich 10.00 – 17.00 Uhr
Katalog: 150 Seiten, ca. 50 Abbildungen, 198.– ATS

Karl Schmidt-Rottluff **(1884 – 1976)** **Frühe Graphik**

Museum Moderner Kunst, Passau
bis 8. 3. 1998

Der Name Schmidt-Rottluff ist untrennbar mit der 1905 von Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Haeckl und Karl Schmidt-Rottluff gegründeten Künstlergruppe Brücke verbunden. Das Programm der Brücke ist das Manifest eines kollektiv empfundenen Gefühls, „aus dem Leben die Anregung zum künstlerischen Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen“ In keiner anderen Bewegung der modernen Kunst war die Druckgraphik von so herausragender Bedeutung wie in der Brücke. Schmidt-Rottluff erlangte seine größte Ausdruckskraft vor allem in seinen Holzschnitten, die sich durch hohe bildhauerische Reife auszeichnen.

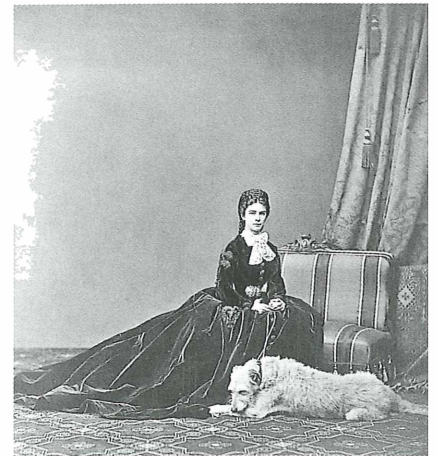
Das Museum Moderner Kunst zeigt bis 8. März ca. 40 ausgewählte Graphiken von Karl Schmidt-Rottluff aus der Sammlung Serge Sabarsky.

Museum Moderner Kunst – Stiftung Wörlen
D-94032 Passau, Bräugasse 17
Tel.: 0851/3 40 91
Öffnungszeiten: täglich 10.00 – 18.00 Uhr,
Montag geschlossen.

„Keine Thränen wird man weinen...“

Kaiserin Elisabeth in der Hermesvilla
ab 2. April 1998

„Keine Thränen wird man weinen“, so lautet der Anfang eines Gedichtes von Elisabeth. „Fröhlich wird die Sonne scheinen, auch an meinen Sterbetagen“, heißt es dort weiter. Anlaß für das große Ausstellungsprojekt des Historischen Museums der Stadt Wien ist die hundertste Wiederkehr des Todestages von Kaiserin Elisabeth.



Kaiserin Elisabeth mit ihrem Hund „Houseguard“
Foto von Emil Rabending, 1865

Die Hermesvilla im Lainzer Tiergarten war Elisabeths bevorzugter Wiener Wohnsitz und wurde von ihr als Schloß der Träume bezeichnet. Franz Joseph hatte ihr dieses Jagdschlößchen im Wienerwald geschenkt, wo sie ihm nah und dem höfischen Zeremoniell doch fern sein konnte.

Bei der Ausstellung in der Hermesvilla wird mit der Tradition eine chronologisch aufbereitete Lebens-

geschichte mit authentischen Versatzstücken zu illustrieren gebrochen. Das Ausstellungskonzept basiert auf Elisabeths Beurteilung der eigenen Persönlichkeit. Wie sah sie die Kaiserin selbst, wie wollte sie gesehen werden? Die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, die die Ausstellung aufzeigt, öffnen neue Perspektiven und laden dazu ein, das eigene Bild von Elisabeth zu überprüfen, es bestätigt zu finden oder es zu korrigieren.

Elisabeth – „Keine Thränen wird man weinen...

Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten

2. April 1998 bis 16. Februar 1999

Öffnungszeiten:

Dienstag bis Sonntag, 9.00 – 16.30 Uhr

Friedrich Kiesler – das Archiv des Visionärs

Historisches Museum der Stadt
Wien

Friedrich Kiesler, geboren 1890 in Czernowitz, erhielt seine Ausbildung in Wien und publizierte schon in jungen Jahren in der Zeitschrift *De Stijl* und stellte auf der Pariser Art Deco Ausstellung aus. Mitte der 20er Jahre ging er nach Amerika und galt bis zu seinem Tod 1965 als eine der zentralen Persönlichkeiten der New Yorker Kunstszene. Er arbeitete als Architekt, Designer, Bühnenbildner, Kunsttheoretiker und Schriftsteller. Aus seiner Beschäftigung mit der visionären Architektur entstand Kieslers Kon-

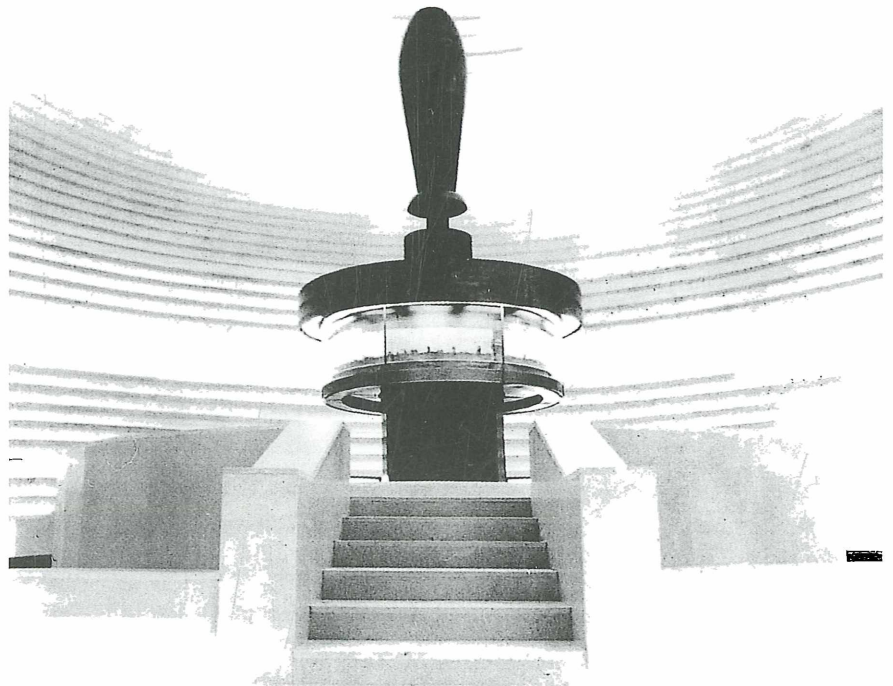
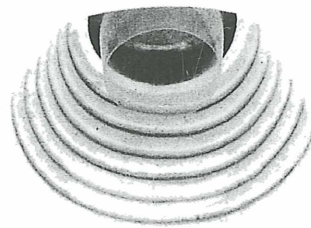
zept des Endless House, das er in der Diskussion mit den Konstruktivisten und der Avantgarde seiner Zeit stets als Mittelpunkt seines Werkes betrachtete.

Nach 1942 kam er über Peggy Guggenheim in Kontakt mit den Surrealisten Marcel Duchamp und Andre Breton und schuf neben einer Reihe kunsttheoretischer Schriften auch das Konzept für die Ausstellung *Art of the Century*.

Als Architekturtheoretiker übt er seit

dem Zweiten Weltkrieg maßgeblichen Einfluß auf eine Anzahl namhafter Architekten aus. 1962 entstand – als Krönung seines Werkes – in Jerusalem der Shrine of the Book für die Präsentation der Schriftrollen vom Toten Meer.

1996/97 hat die Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung mit Unterstützung öffentlicher und privater finanzieller Mittel das Archiv des Künstlers erworben. Die in Wien lagernden Bestände



Friedrich Kiesler, „The Shrine of the Book“, Jerusalem 1965



*Friedrich Kiesler, Film Guild Cinema,
New York, 1930*

umfassen ca. 2.500 Arbeiten auf Papier, an die 1.000 Fotos und zahlreiche Archivalien, rasch gefertigte Skizzen, Pläne, Ausstellungskonzepte, theoretische Untersuchungen zur Wahrnehmung, Filmscripts, Briefe, Bilder und Portraits und stellen einen einzigartigen Schlüssel zum Verständnis von Werk und Person Friedrich Kieslers und eine reiche Quelle zur Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts dar. Das Historische Museum der Stadt Wien und die Kiesler-Privatstiftung bieten nun mit dieser Ausstellung der Öffentlichkeit erstmals Einblick in diesen großartigen Fundus.

*Friedrich Kiesler 1890–1965
Das Archiv des Visionärs
Historisches Museum der Stadt Wien,
Karlsplatz
bis 1. März 1998
Öffnungszeiten:
Dienstag bis Sonntag, 9.00 – 16.30 Uhr*

Les Maitres de L’Affiche

Französische Werbeplakate im MAK

Bis 1. Februar zeigt die Bibliothek und Kunstblättersammlung im MAK

eine repräsentative Auswahl französischer Werbeplakate, von Entwerfern, deren Arbeiten in *Les Maitres de L’Affiche* ediert wurden. Dieses von 1896 – 1900 vierteljährlich erscheinende Journal in Mappenform und versorgte den in Frankreich schon etablierten Sammlermarkt mit verkleinerten Reproduktionen von Werbeplakaten in höchster Druckqualität. Die künstlerische Leitung des Journals übernahm Jules Chéret (1836 – 1936), der als erster künstlerische Prinzipien auf die Plakatindustrie anwendete und als der Begründer des modernen Bildplakatstils gilt. Aufgrund seiner strengen Auswahlkriterien erschienen in *Les Maitres de L’Affiche* nur Arbeiten der besten Entwerfer Frankreichs, Belgiens, Englands, Deutschlands und Italiens. Entwürfe der französischer Künstler zählten auch zu den ersten Plakaten, die um die Jahrhundertwende für die Sammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie erworben wurden. Arbeiten von Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret und Eugène Grasset galten als Vorbilder für den Unterricht an der Kunstgewerbeschule und als Wegweiser für die Entwicklung eines eigenständigen Wiener Plakatstils.

*MAK Kunstblättersaal
bis 1. Februar 1998
Öffnungszeiten:
Dienstag bis Sonntag 10.00 – 18.00 Uhr
Donnerstag: 10.00 – 21.00 Uhr*

Buchhandlung im MAK

Seit Anfang Dezember wird die Buchhandlung im Museum für Angewandte Kunst als Filiale der Buchhandlung Prachner geführt. Prachner im mak, Architektur- und Kunstbuchhandlung mit den Schwerpunkten Kunst, Bauwesen und Design unter Ergänzung eines kleinen allgemeinen Sortiments, hat die gleichen Öffnungszeiten wie das MAK.

*Prachner im mak
Tel: 512 85 49/50 • Fax: 710 47 59*

Basel: Kreislauf der Zeiten

Zeitbewußtsein und Zeiterfahrungen des Menschen werden durch eine wachsende Flut wissenschaftlicher, wirtschaftlicher und technischer Innovationen verändert und neu geprägt. Unter dem Titel *Kreislauf der Zeiten*. Zwei Ausstellungen. Ein Thema beschäftigt sich das Museum der Kulturen in Basel in zwei parallelen Projekten mit dem Thema Zeit.

Madé Wianta (Bali) und Andreas Straub (Basel) setzen sich in ihrer gemeinsam inszenierten Ausstellung *CATUR YUGA* (Sanskrit, die vier Weltzeitalter) künstlerisch-kreativ mit dem Phänomen Zeit auseinander. Die hinduistische Lehre von zyklischen Werden und Vergehen des Lebens und des Kosmos ist als Zeitkonzept weltweit verständlich und aktuell und bildet den gedanklichen Hintergrund für ein künstlerischer-

ches Raum- und Zeitmodell, das als Plädoyer für ein zeitökologisches Denken und Handeln verstanden werden kann. Verschiedene künstlerische Medien durchdringen und ergänzen sich; Farben, Formen und Materialien aus der Natur, aus globaler Technologie und aus der Welt des balinesischen Hinduismus drücken ein universales Zeitbewußtsein aus, das auch die lokalen kulturellen Zeitordnungen respektiert.

Parallel dazu regt die Ausstellung Indonesien – Wenn Glauben Kunst wird zum Denken über die Metamorphose, die ein Kultgegenstand durch seine Musealisierung erfährt, an. Gezeigt werden Skulpturen und Textilien-Ritualobjekte, die als Opfer des Traditionsabbaus zu Ethnographika, zu „Kunst“-Werken und zu Zeichen vergangener Zeiten geworden sind.

Museum der Kulturen. Basel

Augustinergasse 2

CH – 4001 Basel

Tel.: 061-266 55 00

Fax: 061-266 56 05

Öffnungszeiten:

Dienstag bis Sonntag, 10.00 – 14.00 Uhr

Bis Ende März 1998

Fachtagung Museumspädagogik in München

Aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens veranstaltet das Museums-Pädagogische Zentrum München von 25. – 28. April 1998 eine Fachtagung zum Thema: Berufsfeld Museumspädagogik im

Wandel: Annäherungen – Herausforderungen – Visionen.

Das Programm der Arbeitstagung umfaßt Workshops zu aktuellen Bereichen der Museumspädagogik und Exkursionen zu bayerischen Museen.

Weitere Informationen erteilt das Museums-Pädagogische Zentrum

D-80799 München, Barer Straße 29

Tel.: 089/ 23 80 5 120 oder 122

Fax.: 089/ 23 80 5 - 197

Bericht zur NEMO Jahreskonferenz in Saloniki

Bei der Jahreskonferenz 1997 des Europäischen Museumsnetzwerkes NEMO wurde in Saloniki vom Vorsitzenden Manus Brinkmann über die museumsrelevanten Teile des Raphael-Programmes berichtet. Es wurde beschlossen, von den einzelnen Ländern bekannt werdende Projekte an die Museums Association (42 Clerkenwell Close London EC1R 0PA) in Großbritannien zu melden, deren Direktor Mark Taylor über den NEMO-Newsletter, den er ab 1.1.1998 in Nachfolge von A. Walsh herausgegeben wird, nach Partnern suchen wird.

Im Zusammenhang mit den Raphael-Programmen 1997 berichtet Michael Lauenborg, daß unter der Kategorie events 512 Bewerbungen eingegangen sind. Er schilderte, daß es bei diesen Zahlen unmöglich sei, Ansuchen, die nicht eine Zusammenfassung in einwandfreiem Englisch oder Französisch enthiel-

ten, seriös einzustufen und empfiehlt daher, diesem Schriftstück besonderes Augenmerk zuzuwenden.

Hinsichtlich des Memorandums of Understanding, das die Publikation von Museumsinhalten via Internet vorsieht, wurde beschlossen, Informationen darüber einzuholen, wieweit die Pilotprojekte gediehen sind. Finnland meldet, daß dort das Ministerium den Museen 20 Kurse für Multimedia im Museum angeboten und damit einen großen Schub in der Verwendung neuer Technologien erreicht hat.

Zur Problematik der Statistik gab der Berichterstatter eine Information über das 3. EU-Expertengespräch in Berlin. Dabei kamen vor allem die aus den unterschiedlichen Strukturen und gesetzlichen Voraussetzungen erwachsenen Differenzen in der Terminologie und Abgrenzung der verschiedenen Kategorien von Museen zur Sprache und es wurde beschlossen, für jedes Land möglichst detaillierte Beschreibungen zu erstellen.

Um die Kontakte zu den Brüsseler Behörden zu intensivieren, wird die nächste Tagung (1998) in Brüssel abgehalten.

Georg Hanreich

Burgenland

• Ethnographisches Museum Schloß Kittsee

A-2421 Kittsee
täglich: 10 – 16 Uhr

Fest und Alltag – in Holz gestaltet,
Figurenschnitzerei aus der Slowakei
bis 15. April 1998

*Tapisserien und Bilder von Katarina
Tekelov Blazov*
14. März bis 10. Mai 1998

• Österreichisches Jüdisches Museum

A-7001 Eisenstadt, Unterbergstraße 6
Dienstag–Sonntag: 10 –17 Uhr

Wintersperre bis Anfang Mai. Führun-
gen gegen Voranmeldungen jederzeit
möglich

Kärnten

• Museum der Stadt Villach

A-9500 Villach, Widmannngasse 38
täglich: 10 –16.30 Uhr

Niederösterreich

• Kunst.Halle.Krems

A-3504 Krems–Stein
täglich außer Montag: 10 –18 Uhr

Alfons Schilling: Ich/Auge/Welt
bis 8. Februar 1998

Im Reich der Phantome
Photographie des Unsichtbaren
22. 2.–1.6.1998

• Mährisch–Schlesisches Heimatmuse- um

A-3400 Klosterneuburg,
Schießstattgasse 2
Dienstag: 10 –16 Uhr, Samstag: 14 –17
Uhr, Sonn- und Feiertag: 10 –13 Uhr

*Franz Schubert und seine
mährisch–schlesischen Wurzeln*
bis 15. April 1998

• NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst

A-3100 St. Pölten, Prandtauerstraße 2
Dienstag–Samstag: 10 – 17 Uhr

Kunst aus dem Burgenland
ab 23. Jänner 1998

• Shedhalle St. Pölten – Niederösterreichisches Landesmuseum

A-3109 St. Pölten
Dienstag–Freitag: 13 –18 Uhr
und Dienstag bis 20 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag: 10 – 17
Uhr
Dienstag nach Feiertag geschlossen

...wie leicht bricht das
Kostbarkeiten aus der Sammlung
Martha Friedmann
bis 1. Februar 1998

über die Berge
Kulturlandschaften und Niederösterreich
27. Februar bis 30. August 1998

Oberösterreich

• Landesmuseum Francisco Carolinum

A-4020 Linz, Museumstraße 14
täglich außer Montag: 9–18 Uhr,
Samstag, Sonn- und
Feiertag: 10 – 18 Uhr

Margret Bilger – das malerische Werk
bis 1. Februar 1998

Birgit Jürgenssen – Retrospektive
11. Februar bis 15. März 1998

• Schloßmuseum

A-4010 Linz, Tummelplatz 10

Dauerausstellung
Dienstag–Freitag: 9 – 17 Uhr, Samstag:
10 – 17 Uhr, Sonntag: 10 – 16 Uhr

*Kulte, Künstler, Könige in Afrika –
Tradition und Moderne*
bis 22. März 1998

• Biologiezentrum Linz–Dornach

Johann–Wilhelm–Klein–Straße 73
Montag–Freitag: 9 –12 Uhr und Mon-
tag, Dienstag, Donnerstag: 14 –17 Uhr

*Wurzeln – Einblicke in verborgene
Welten*
bis 20. März 1998

• Neue Galerie der Stadt Linz

A-4040 Linz, Blütenstraße 15
täglich: 10 –18 Uhr,
Donnerstag: 10 – 22 Uhr

Markus Lüpertz
bis 22. Februar 1998

Osamu Nakajima – Skulpturen
März – 19. April 1998

• Stadtmuseum Linz – Nordico

A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
Montag–Freitag: 9 –18 Uhr, Samstag
und Sonntag: 14 –17 Uhr

double head talk
Siebdrucke von Kurt A. Pirk
bis 25. Jänner 1998

*restaurieren heißt nicht
wieder neu machen*
Ein Berufsbild im Wandel
30. Jänner bis 22. März 1998

Deutsche und niederländische Zeichnungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

6. Februar bis 22. März 1998

• **Innviertler Volkskundehaus Ried**

A-4910 Ried, Kirchenplatz 13
Dienstag bis Freitag: 9 – 12 Uhr und
14 – 17 Uhr Samstag: 14 – 17 Uhr

Margret Bilger

Weihnachtliche Motive
bis 24. Jänner 1998

• **Museum Lauriacum**

A-4470 Enns, Hauptplatz 19
Sonn- und Feiertag: 10 – 12 und
14 – 16 Uhr
Sonntagsführungen jeweils
um 10.30 Uhr

• **Stadtmuseum Wels**

A-4061 Wels, Pollheimerstraße 17
Dienstag bis Freitag: 10 – 17 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10 – 12 Uhr

Römisches Theaterleben

20.2.- 23.8.1998

Salzburg

• **Rupertinum**

A-5010 Salzburg, Wiener-
Philharmoniker-Gasse 9
täglich außer Montag: 10–17 Uhr,
Mittwoch: 10–21 Uhr

Christian Rohlf

Bilder und Arbeiten auf Papier
bis 22. Februar 1998

• **Salzburger Museum
Carolino Augusteum**

A-5020 Salzburg, Museumsplatz 1
täglich, außer Montag: 9–17 Uhr,
Dienstag: 9–20 Uhr

*Weihnachstaustellung 1997/98
Krippen von Vinzenz Schreiner*
bis 8. Februar 1998

Wilhelm Traunwieser – Landschaften
18. Februar bis 3. Mai 1998

• **Residenzgalerie**

A-5010 Salzburg, Residenzplatz 1
täglich außer Mittwoch: 10–17 Uhr

Himmelsboten – Teufelskerle
Ausgewählte Engeldarstellungen der
österreichischen Malerei des
18. Jahrhundert
bis 28. Februar 1998

*Johann Weyringer
Engel oder das Bad im
himmlischen Feuerstrom*
bis 28. Februar 1998

Steiermark

• **Landesmuseum Joanneum**

A-8010 Graz, Raubergasse 10
Montag–Freitag: 9–16 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag: 9–12 Uhr

• **Kunstgewerbliche Sammlung**

A-8010 Graz, Neutorgasse 45
Dienstag–Sonntag: 10– 18 Uhr
Donnerstag: bis 20 Uhr

Guillaume Bijl
bis 23. März 1998

• **Stadtmuseum Graz**

A-8010 Graz, Sackstraße 18
Mittwoch–Samstag: 10–18 Uhr, Diens-
tag bis 21 Uhr, Sonntag: 10–13 Uhr

Die Kunst des Banalen

Von der Wirtschaftsreklame zur Marke-
tingkommunikation
bis 31. März 1998

Tirol

• **Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum**

A-6020 Innsbruck, Museumstraße 15
Dienstag bis Samstag: 10–12 und
14–17 Uhr
Sonntag: 10–13 Uhr

*Johannes Deutsch: Aus dem Zentrum
der Verflechtungen*
bis 15. März 1998

Gold der Alpen

Schmuck aus der Vorgeschichte bis zum
frühen Mittelalter
Februar bis 13. April 1998

Hans Staudacher zum 75. Geburtstag
23. Jänner bis 15. März 1998

• **Tiroler Landeskundliches Museum**

im Zeughaus Kaiser Maximilians I.

*Die schönsten Objekte aus den Samm-
lungen des Zeughauses*
bis April 1998

• **Museum Kitzbühel**

Kitzbühel, Hinterstadt 32
Dienstag bis Sonntag: 9.30 – 17 Uhr
Donnerstag: 9.30–20 Uhr

*Christbaumschmuck aus zwei Jahrhun-
derten*
bis 20. Februar 1998

Vorarlberg

• Jüdisches Museum Hohenems

A-6845 Hohenems, Schweizer Straße 5
Mittwoch–Samstag: 10–17 Uhr

Das jüdische Jahr

Sonderschau zu jüdischen Festtagen
bis Oktober 1998

Der Scherenschnitt in der jüdischen Kunst

1. März bis 15. April 1998

• Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis

A-6900 Bregenz, Gallusstr. 10a

Ulli Vonbank Schedler, Marion Matha, Hubert Lampert und Katharina Pfleger–Siess

Jänner bis 22. Februar 1998

Wien

• Bezirksmuseum Josefstadt

A-1080 Wien, Schmidgasse 18

Erik Trauner – Dioramen

bis 25. Jänner 1998

• Dom- und Diözesanmuseum

A-1010 Wien, Stephansplatz 6
Dienstag bis Samstag: 10–17 Uhr

Das Geheimnis der Glocke
bis 7. Februar 1998

Kennst Du...?

Kirchen der Erzdiözese Wien aus ungewöhnlichem Blickwinkel
Federzeichnungen und Aquarelle von Erich Eisenhofer
5.3. – 11.4.1998

• Graphische Sammlung Albertina

Albertina temporär im Akademiehof
A-1010 Wien, Makartgasse 3
Dienstag bis Freitag: 10–18 Uhr und
Samstag und Sonntag: 10–16 Uhr

Natur und Heldenleben

Deutsche und Schweizer Zeichnungen
der Goethezeit
bis 25. Jänner 1998

Georg Ehrlich

bis 25. Jänner 1998

• Heeresgeschichtliches Museum

A-1030 Wien, Arsenal
täglich außer Freitag: 10–16 Uhr

Wo sind sie geblieben? "

Zeichen der Erinnerung
bis 22. Februar 1998

• Historisches Museum

A-1010 Wien, Karlsplatz 4
täglich außer Montag: 9–16.30 Uhr

Papierspiel und Bilderbogen aus Tokyo und Wien 1780 – 1880

bis 15. Februar 1998

Friedrich Kiesler 1890 – 1965

Das Archiv des Visionärs
bis 1. März 1998

Peter Pongratz – Soulpainting

Retrospektive 1964 – 1998
26. Februar bis 3. Mai 1998

• Hermesvilla

Lainzer Tiergarten
täglich, außer Montag: 9–16.30 Uhr

Götterspeisen

Vom Mythos zum Big Mac
bis 1. März 1998

Elisabeth: Keine Thränen wird man weinen...

ab 2. April 1998

• Modemuseum-Hetzendorf

A-1120 Wien, Hetzendorferstr. 79
Dienstag bis Sonntag: 9–12.15 und
13–16.30

Benjamin, ich hab nichts anzuziehn

Wiener Damenmode von 1920 – 1930
bis Ende 1999

• Kunsthistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 5
täglich außer Montag: 10–18 Uhr
Dienstag und Freitag: 10–21 Uhr

Bruegel

Pieter Breughel und Jan Brueghel – eine flämische Malerfamilie
bis 14. April 1998

• Palais Harrach

A-1010 Wien, Freyung 3
täglich 10–18 Uhr

Weißes Gold aus Europa

Die europäischen
Porzellanmanufakturen
bis 15. Februar 1998

Farouk Hosny

16.2. – 13.4.1998

Poliakov Künstlerhaus

Zogmayer/Wölzl/Moser
7. März bis 5. April 1998

Henry Moore (1989–1986)

Retrospektive
16. März bis 9. August 1998

• Künstlerhaus Wien

A-1010 Wien, Karlsplatz 5
täglich: 10–18 Uhr und
Donnerstag bis 21 Uhr

*Land der Bibel**Jerusalem und die Königsstädte
des alten Orients**Eine Ausstellung des
Kunsthistorischen Museums Wien*
bis 15. Februar 1998
täglich. 10–18 Uhr,
Mittwoch. 10–21 Uhr• **Kunstforum der Bank Austria**A-1010 Wien, Freyung 8
täglich. 10–18 Uhr, Mittwoch. 10–21
Uhr*Van Eyck bis Rembrandt*
Zeichnungen aus dem
Kupferstichkabinett Dresden
bis 1. März 1998• **Kunsthalle Wien am Karlsplatz**A-1040 Wien, Treitlstraße 2
täglich außer Dienstag: 10–18 Uhr und
Donnerstag bis 20 Uhr*Alpenblick*
*Die zeitgenössische Kunst und das
Alpine*
bis 1. Februar 1998*Nan Goldin*
27. Februar bis 3. Mai 1998• **Kunsthalle Wien im Museumsquartier**A-1070 Wien, Museumsplatz 1,
Halle A2
täglich außer Dienstag: 10–18 Uhr und
Donnerstag: 10–20 Uhr*Matthew Barney: Cremaster 1*
bis 8. Februar 1998*Übersee*
Österreichische Photographen im
amerikanischen Exil
Jänner bis 15. März 1998• **Museum für angewandte Kunst**A-1010 Wien, Stubenring 5
täglich außer Montag: 10–18 Uhr und
Donnerstag bis 21 Uhr*Granular Synthesis – NoiseGate–M6*
14. Jänner bis 8. Februar 1998*Les Maitres de L’Affiche*
Französische Werbepлакate aus der
Bibliothek und Kunstblättersammlung
des MAK
bis 1. Februar 1998*Kilengi*
Afrikanische Skulpturen aus der
Bareiss–Sammlung
bis 18. Jänner 1998*MAK Center Los Angeles*
Kunst– und Architekturprojekte
bis 1. Februar 1998• **Museum für Völkerkunde**A-1014 Wien, Neue Hofburg
täglich außer Dienstag: 10–16 Uhr*Die Entdeckung der Südsee*
bis 1. März 1998*Bhutan – Festung der Götter*
bis 30. März 1998*Pfade zur Mitte*
Der Himalaya in den Bildern von
Benedetto Fellini
bis 13. April 1998• **Museum moderner Kunst
Museum des 20. Jahrhunderts**A-1030 Wien, Schweizergarten
täglich außer Montag: 10–18 Uhr*2 Positionen der Avantgarde
in Frankreich:*
Jean Jacques Lebel
Die Situationistische Internationale
Jänner bis 15. März 1998• **Museum moderner Kunst
Palais Liechtenstein**A-1090 Wien, Fürstengasse 1
täglich außer Montag: 10–18 Uhr*Lászlò Fehér*
bis 22. Februar 1998• **Naturhistorisches Museum**A-1010 Wien, Burgring 7
täglich außer Dienstag: 9–18 Uhr*Alle verwandt – alle verschieden*
bis 2. März 1998• **Österreichische Galerie Belvedere**A-1030 Wien, Prinz–Eugen–Straße 27
täglich außer Montag: 10–17 Uhr*Formalismus*
*roland goeschl, heimo zobernig,
lois renner*
bis 8. Februar 1998*Kiki Kogelnik*
Retrospektive
25. Februar bis 3. Mai 1998*Rudolf Haas*
ab 20. Februar 1998• **Österreichisches Museum für
Völkerkunde**A-1080 Wien; Laudongasse 15–19
Dienstag–Freitag: 9–17 Uhr
Samstag: 9–12 Uhr, Sonntag: 9–13 Uhr*Weihnachtskrippen*
Neuerwerbungen aus den
vergangenen 25 Jahren
bis 2. Februar 1998*Mit dem Gefühl der Hände*
Zeitgenössische Töpfer aus
Niederösterreich
bis 22. Februar 1998

• **Österreichisches Theaternuseum**

A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 2
täglich außer Montag: 10–17 Uhr

Theaterzeichnungen – Ingrid Schaar
bis 11. Jänner 1998

• **Wiener Secession**

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12
Dienstag–Samstag: 10–18 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 10–16 Uhr

Cities on the Move
bis 18. Jänner 1998

Deutschland

• **Museum Moderner Kunst Passau**

D-94032 Passau, Bräugasse 17
täglich außer Montag: 10–18 Uhr

Karl Schmidt Rottluff
frühe Graphik
bis 8. März 1998

Christian Schad (1894 – 1982)
bis 8. Februar 1998

Karl Schleinkofer
Zeit vertan – Licht gewonnen
bis 8. März 1998

Keith Haring – Druckgraphik
Februar – 3. Mai 1998

• **Bayerisches Nationalmuseum**

D-80538 München, Prinzregentenstr. 3
Dienstag bis Sonntag 9.30–17 Uhr,
Mittwoch 9.30–20 Uhr

Il Bambino Jesu
Italienische Jesuskindfiguren aus drei
Jahrhunderten
bis 1. Februar 1998

• **Spielzeugmuseum Nürnberg**

D-90403 Nürnberg, Karlstr. 13–15

Die Spielmacher
J.W. Spear & Söhne – Geschichte
einer Spielefabrik
bis 19. April 1998

Schweiz

• **Museum der Kulturen**

CH- 4051 Basel, Augustinergasse 2

Im Kreislauf der Zeiten: Catur Yuga;
Indonesien – wenn Glauben Kunst wird
bis Ende März 1998

Tschechien

• **Egon Schiele Centrum Krumau**

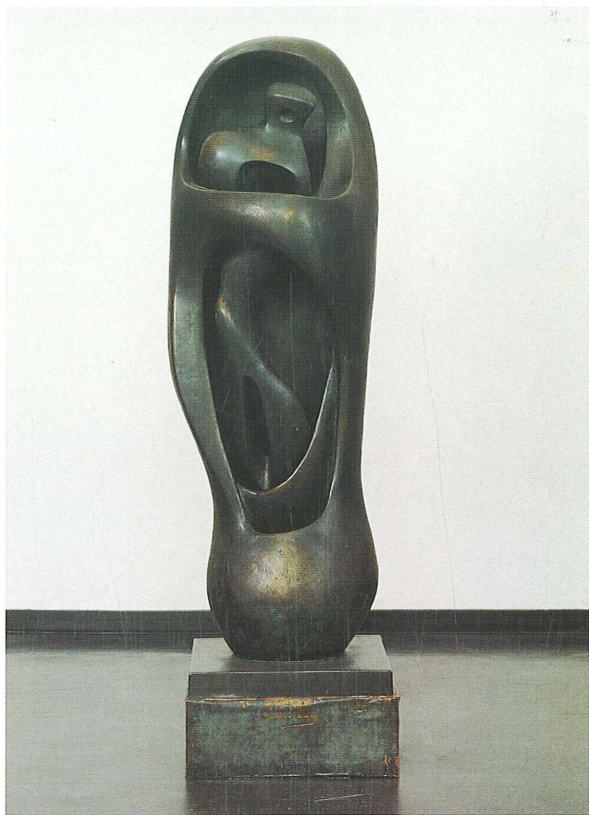
CR-381 01 Krumau, Siroka Ulice 70–72
täglich 10–18 Uhr

Hans Fronius zu Franz Kafka
Anfang April bis Ende Juni 1998

Angaben ohne Gewähr



Arbeitsmodell für liegende Figur, Innere/Äußere Form, 1951, Bronze



Stehende Innere/Äußere Form, 1952/53, Bronze



Familiengruppe, 1948-49, Bronze

Henry Moore

(1898 – 1986)

Eine Retrospektive zum 100. Geburtstag
16. März – 9. August 1998

Eine Ausstellung des
Kunsthistorischen Museums
im Palais Harrach

DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE ZEICHNUNGEN 16. UND FRÜHES 17. JAHRHUNDERT

6. Februar bis 22. März 1998, Nordico Museum der Stadt Linz



*Jörg Breu d. Ä., Augsburg um 1475/76 – 1537 Augsburg
Reiterschlacht unter dem Einfluß des Mars*

Eine Ausstellung der Graphischen Sammlung des Museums
der Stadt Linz im Nordico, 4020 Linz, Bethlehemstraße 7

Öffnungszeiten
Montag bis Freitag 9 bis 18 Uhr
Samstag, Sonntag 14 bis 17 Uhr